



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE
FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA**

**XXV CICLO DEL DOTTORATO DI RICERCA IN SCIENZE
UMANISTICHE
INDIRIZZO ITALIANISTICO
Settore scientifico-disciplinare L-FIL-LET/10**

**IL ROMANZO STORICO ITALIANO
DEL XXI SECOLO**

Indagine tipologica e risvolti ideologici

DOTTORANDO

STEFANO D'AMBROSIO

**COORDINATORE INDIRIZZO ITALIANISTICO
PROF. MARINA PALADINI MUSITELLI**

**RELATORE
PROF. MARINA PALADINI MUSITELLI**

ANNO ACCADEMICO 2012/2013

A Mattia, Dario e Angela
per il tempo che è passato
e che non tornerà

I.

La storia non si snoda
come una catena
di anelli ininterrotta.

In ogni caso
molti anelli non tengono.

La storia non contiene
il prima e il dopo,
nulla che in lei borbotti
a lento fuoco.

La storia non è prodotta
da chi la pensa e neppure
da chi l'ignora.

[...]

La storia non è magistra
di niente che ci riguardi.

Accorgersene non serve
a farla più vera e più giusta.

[E. Montale, *Satura I, La storia*]

INDICE

CAPITOLO I

IL FENOMENO DEL ROMANZO STORICO

1.1 Alcuni dati.....	pag. 11
1.2 Per una periodizzazione.....	pag. 15
1.3 Una definizione.....	pag. 19
1.4 Morfologie di genere.....	pag. 31
1.5 Il decennio dell'impegno?.....	pag. 38
1.6 Finalità della ricerca.....	pag. 48
1.7 Criteri di determinazione del <i>corpus</i>	pag. 51

CAPITOLO II

IL DIBATTITO CRITICO SUL ROMANZO STORICO

2.1 Le voci degli anni Novanta.....	pag. 54
2.2 Riflessioni dal nuovo millennio.....	pag. 64

CAPITOLO III

LA STORIA COME INTRIGO DI POTERE

3.1 La personalizzazione della storia.....	pag. 74
3.2 Il tema del potere.....	pag. 77
3.3 Narrare la storia dei perdenti.....	pag. 81
3.4 La controstoria di Wu Ming.....	pag. 83
3.5 L'esercizio del potere nell'antichità di Emma Pomilio.....	pag. 87
3.6 La storia falsificata di Renzo Rosso.....	pag. 94
3.7 Le cronache ritrovate di Marco Salvador.....	pag. 99
3.8 Il lettore scettico.....	pag. 117

CAPITOLO IV

LA LINEA FEMMINILE

4.1 Femminismo tra archeologia e militanza.....	pag. 118
4.2 Fenomenologia di una eroina della storia.....	pag. 125
4.3 Tra populismo e analisi critica: il motivo della formazione.....	pag. 141
4.4 Il cambiamento possibile: il punto di vista maschile.....	pag. 145
4.5 Le resistenze conservatrici: il ruolo della madre.....	pag. 149
4.6 Conclusioni provvisorie.....	pag. 152

CAPITOLO V

IL ROMANZO STORICO-ESISTENZIALE

5.1 L'ostilità della storia.....	pag. 154
5.2 L'ottica del sospetto.....	pag. 167
5.3 La storia come tragedia e perdita.....	pag. 172
5.4 Dolore storico, dolore esistenziale.....	pag. 181
5.5 Resistenza ed ingenuità: l'intensificazione patetica.....	pag. 186
5.6 Ciclicità e continuità.....	pag. 199
5.7 Il punto sul romanzo storico-esistenziale.....	pag. 202

CAPITOLO VI

IL FILONE POSTMODERNISTA

6.1 La storia depotenziata.....	pag. 204
6.2 Le strutture narrative della crisi.....	pag. 206
6.3 Il postmodernismo etico di Eco.....	pag. 212
6.4 Denunciare l'inesperienza: i romanzi storici di Scurati.....	pag. 220
6.5 Altri percorsi postmoderni.....	pag. 225
6.6 Considerazioni finali.....	pag. 231

CAPITOLO VII

NARRARE LA STORIA TRA ROMANCE E NOVEL

7.1 <i>Romance</i> , ‘cappa e spada’, romanzo storico.....	pag. 233
7.2 Coniugare il <i>novel</i> con il <i>romance</i>	pag. 237
7.3 La natura del fantastico.....	pag. 239
7.4 La mimesi del passato.....	pag. 244
7.5 Percorsi sospesi tra <i>romance</i> e <i>novel</i>	pag. 246
7.6 Il romanzo storico come negromanzia.....	pag. 256

CAPITOLO VIII

<i>Conclusioni</i>	pag. 258
--------------------	----------

BIBLIOGRAFIA

a) Bibliografia primaria.....	pag. 269
b) Bibliografia secondaria.....	pag. 271

IL FENOMENO DEL ROMANZO STORICO

1.1 Alcuni dati

A partire dal 2005 la Scuola di Dottorato in *Scienze del testo. Edizioni, analisi, comunicazione* dell'Università degli studi di Siena, in collaborazione con l'*Osservatorio Permanente europeo sulla Lettura* diretto dal prof. Michele Rak e coordinato dalla prof.ssa Carmela Lombardi, ha condotto un ambizioso programma di ricerca intitolato *Il lettore di libri in Italia*, volto a studiare gli scenari, le tendenze, le strutture della lettura e del sistema libro nel nostro paese, in particolare concentrandosi sull'analisi dei processi di comunicazione attivi nel mercato dei libri, i punti e i modi di accesso alla lettura, le abitudini dei lettori e i generi da essi preferiti, la distribuzione geografica, l'influenza della cultura mediale e delle nuove tecnologie. Gli esiti parziali di questo lavoro, che è ancora *in progress*, sono stati resi pubblici già sul finire del 2007 con l'uscita del volume *Mercato e romanzo. Generi, accessi, quantità*¹ a cura di Michele Rak, che presenta, organizza ed interpreta i dati derivanti dal monitoraggio di 498 case editrici e di 4147 titoli di narrativa editi nel corso del 2005. Tra le altre utili informazioni, il testo riporta ben documentate statistiche sull'identità e sulle abitudini dei lettori italiani articolati sulla base dell'età, del genere, del titolo di studio, della finalità con cui si accostano al prodotto-libro, oltre che interessanti spunti di indagine sui processi di produzione e distribuzione che interessano il mercato delle lettere. Nello studio l'analisi della produzione di romanzi è considerata centrale in quanto sensibile indicatore dell'andamento del mercato editoriale, del mutamento dei costumi e delle tendenze del processo culturale in atto: non solo il romanzo risulta infatti essere di gran

¹ Michele Rak, *Mercato e romanzo. Generi, accessi, quantità*, Liguori, Napoli, 2007

lunga il genere di libri più letto, ma anche «i suoi titoli, persone, ambienti ed intrecci, la sua circolazione danno molte informazioni sulle tendenze che interessano altri campi della cultura ed altri quadranti dell'immaginario: oggetti, linguaggi delle arti e di comunicazione, etiche e persino politiche e religioni»². Di fronte alla sterminata offerta di *fiction* che il sistema dell'editoria mette potenzialmente a disposizione del lettore – un'offerta caratterizzata da un elevato *turn-over* dei titoli in catalogo, da una sostanziale omologazione dei prodotti, da una costante sovrapproduzione cui non corrisponde un aumento delle vendite – nell'indagine è stato utilizzato un sistema di catalogazione del materiale librario di tipo pragmatico, mutuato dal mondo dell'editoria e progettato per rispondere a finalità di mercato, come la valutazione della linea di produzione più conveniente o la ricerca dell'«effetto *bestseller*»³. Esso prevede l'individuazione di alcune categorie che derivano dalla messa in relazione di un aggregato di campi dell'immaginario con alcuni generi: «lettori ed editori» scrive infatti Rak «regolano le loro scelte [...] sui cangianti rapporti tra insiemi testuali e quadranti dell'immaginario [...]. L'editoria tende a confezionare ed adottare una tipologia della scrittura letteraria lavorando sull'ipotesi dei generi come *target*»⁴. Il capitolo intitolato *Generi e quadranti dell'immaginario romanzesco di Mediopolis* individua dodici classi testuali sulla base del criterio sopra descritto, cui vengono attribuite le seguenti etichette: *Murder, Historical, Show writing, Ethnic, Soap writing, Pseudo-ucronie, Pen club, Classic, Banality, Boys, Nothing, Mega*.

Senza entrare nei dettagli di ogni singolo aggregato, per i quali si rinvia direttamente alla lettura del volume citato, è utile ai fini della nostra ricerca specificare che cosa sia incluso sotto l'ambigua dicitura «*historical*». Scrive Rak: «Questo campo aggrega varie forme di rappresentazione della storia che il lettore àncora alla cronaca seguendo alcuni percorsi pilotati dal repertorio di icone apprese dai media e a scuola. [...] A questo campo fa ricorso il lettore sensibile ai problemi della partecipazione e

² Ivi, pag. 1

³ Ivi, pag. 4

⁴ Ibidem

dell'approfondimento dell'identità e progressivamente spiazzato dalla frammentaria logica dei media. [...] Fanno parte di questo aggregato le saghe, le biografie e le autobiografie, i romanzi storici, epistolari o di memoria e di guerra e i mix-novel (prove di incrocio di campi, con componenti di eros, violenza e cronaca, che fanno riferimento ad alcune coordinate pilota dell'immaginario)»⁵.

Ma il dato che più interessa in questa sede è quello relativo ai gusti e agli orientamenti dei lettori: l'indagine lascia emergere infatti come nel corso dell'anno 2005 una fetta molto rilevante della produzione narrativa fosse riconducibile all'interno dell'ampia classe testuale che a vario titolo fa ricorso alla storia come al proprio materiale costitutivo fondamentale. Il *report* fornito testimonia infatti di valori prossimi al 13 per cento calcolati sull'intera quota di mercato appannaggio della narrativa italiana, collocando i romanzi afferenti al campo dell'*Historical* poco al di sotto di quelli classificati come *Murder* (giallo, *noir*, *thriller*, *horror*), attestati al 17,1%, e *Pen club* (romanzi complessi destinati alle *élites* culturali), che si confermano leader di mercato con una quota di appena due punti superiore (19,4%). Né il quadro così delineato risulta smentito dal passare del tempo, sebbene si registrino alcune significative novità. Una più recente indagine⁶, condotta dagli stessi attori sulla narrativa italiana pubblicata nel primo semestre dell'anno 2008 e su un *corpus* totale di 1726 titoli editi, registra infatti, rispetto ai risultati del 2005, sia la crescita della classe *Murder*, attestata in una forbice compresa tra il 19,9 e il 20,1 per cento, sia della classe *Historical*, oscillante tra il 18,4 e il 19,5 per cento, ben al di sopra del terzo aggregato in classifica, quello delle pseudo-ucronie (all'incirca sovrapponibile ai sottogeneri fantascienza e *fantasy*), compreso tra il 13,2 e il 14,8 per cento. L'aggregato *Historical* appare ben rappresentato nel catalogo di tutte le maggiori case editrici di narrativa italiana, in quantità oscillanti tra un minimo del 3,7 per cento di Feltrinelli e un massimo del 20,7

⁵ Ivi, pag. 5

⁶ Alessandra Bellarosa, *Il romanzo 2008*, in «Lettura - Università di Siena», [Romanzi%20e%20bestseller%202008/Romanzo2008AlessiaBellarosa.pdf](#)

percento di Piemme, passando attraverso l'11,1 percento di Einaudi, il 19,9 percento di Tea, l'8,6 percento di Garzanti, l'8 percento di Sperling & Kupfer⁷.

Si tratta di dati che confermano in modo perentorio e senza ambiguità ciò che non solo qualunque studioso di letteratura, ma anche molti appassionati lettori o perfino semplici frequentatori di librerie sanno perfettamente: la storia costituisce oggi un formidabile fattore di attrazione alla lettura e come tale è largamente utilizzata da scrittori ed editori per intercettare ampi segmenti di pubblico. Si tratta di una constatazione che può apparire quasi banale, ma che tale non è: «Nelle grandi catene di librerie è ormai consuetudine dedicare un settore esclusivamente ai romanzi storici. Non capitava (nella storia recente della separazione merceologica dei generi cominciata col romanzo giallo-poliziesco) dagli anni Sessanta in cui si afferma il genere fantascientifico» afferma Carlo Barbanente⁸: una considerazione che da un lato pone l'accento sulla continuità che la narrativa fondata su materiali storici ha nella nostra cultura, dall'altro lascia intravedere quanto uno studio condotto sistematicamente su tale produzione sarebbe potenzialmente in grado di raccontarci sulla nostra cultura, sui nostri bisogni, sulle nostre paure, e in definitiva sul nostro modo di rapportarci con la realtà. Il successo di questa tipologia di narrazioni che intrecciano documenti e finzione è infatti legato alla trasversalità del fascino che la storia riesce ad esercitare su un pubblico per altri aspetti molto parcellizzato in nicchie, in comunità cioè di lettori circoscritte entro perimetri assai angusti: «Scavalcato il 2000» scrive Colummi Camerino «il fenomeno continua in progressione esponenziale all'interno di un quadro segnato dalla domanda di prodotto, peraltro molto articolata nei livelli: dalla colta ripresa manieristica di forme tradizionali alla piatta riproduzione di meccanismi collaudati in cui il cammino nel passato è occasione avventurosa, esotica, iniziatica. [...] Ma sul versante della narrativa che un tempo si sarebbe

⁷ I dati sono consultabili in M. Rak, *Mercato e romanzo*, cit., pag. 115 e segg.

⁸ Carlo Barbanente, *Appunti sugli effetti di anacronismo nel romanzo storico contemporaneo*, in AA.VV., *La storia nel romanzo (1800-2000)*, a cura di M. Colummi Camerino, Bulzoni, Roma, 2008

chiamata alta, la linfa della memoria individuale e collettiva non smette, anzi ritorna, dopo l'azzeramento della fase postmodernista, ad alimentare le rappresentazioni romanzesche»⁹.

1.2 Per una periodizzazione

Se l'interesse di massa per la narrazione della storia è testimoniato da dati statistici incontrovertibili, meno chiare sono le ragioni di questo interesse e i meccanismi letterari di questa tipologia di romanzi. È infatti necessario oltrepassare il dato immediato che emerge dall'analisi del presente per porsi la prima di una lunga sequela di domande: quando si è manifestato per la prima volta questo interesse per la storia, ed in particolare quando in queste forme così diffuse e trasversali rispetto alla società contemporanea?

La tesi maggiormente accreditata presso gli studiosi di letteratura è che il ritorno di interesse per i materiali storici e per le ricerche di archivio faccia la propria comparsa in Italia all'incirca intorno al 1980, anno da molti considerato l'inizio di una nuova stagione, alimentata dall'esplosione del caso letterario *Il nome della rosa* di Umberto Eco. «Pur non volendo accettare la tesi del *revival* (che rimanda a una scomparsa precedente, mai davvero avvenuta)» scrive Margherita Ganeri, «è indubbio però che il genere abbia riconquistato una visibilità egemonica solo dopo il caso dell'iperproduzione, solitamente definita postmoderna, degli anni ottanta»¹⁰. Né la voce di Ganeri è la sola: molti altri critici convengono con la sua valutazione. Ermanno Paccagnini, in un importante intervento dedicato al romanzo storico del secondo Novecento, intitola significativamente il primo capitolo «1978-1993: ritorno e boom del romanzo storico»¹¹, da un lato proponendo il 1978 come termine *a quo* della sua periodizzazione del fenomeno letterario, dall'altra identificando gli anni Ottanta del secolo XX

⁹ M. Colummi Camerino, *Introduzione*, in AA.VV., *La storia nel romanzo (1800-2000)*, cit., pag. 23

¹⁰ Margherita Ganeri, *Le narrazioni storiche e lo spettro dell'impegno*, «Moderna», VIII, 1-2, 2006

¹¹ Ermanno Paccagnini, *La fortuna del romanzo storico del secondo dopoguerra. Appunti per una storia*, in «Otto/Novecento», XVIII, 5, 1994, pag. 47

proprio con la rinascita del romanzo storico. Anche per Stefano Tani¹² il *boom* del romanzo da lui ribattezzato “a sfondo storico” data a partire dal 1978 e si estende poi a tutto il decennio successivo. Egli concorda inoltre con Paccagnini (in ciò dissentendo da Ganeri) sulla valutazione della specificità nazionale del fenomeno: il ritorno alla storia sarebbe un fatto tipicamente italiano, mentre in altri paesi l’interesse per la storia non sarebbe mai tramontato, conclusione documentata da una propensione all’acquisto di romanzi storici vivace e costante nel tempo¹³. Anche per Serena Tusini «a partire dal 1980 con il successo de *Il nome della rosa*, il “genere” ha visto incrementare la sua produzione nel corso di tutti gli anni Ottanta e Novanta e continua attualmente a manifestarsi con incontestabile evidenza anche nel passaggio di secolo; a questa proliferazione corrispondono inoltre un forte successo di vendite e costanti riconoscimenti in sede di premi letterari»¹⁴. A sua volta Giovanna Rosa nel 1991 scriveva «nel decennio appena trascorso, il mercato letterario è stato caratterizzato dal successo diffuso di opere costruite secondo la formula tradizionale del romanzo storico»¹⁵ e non sarà dunque un caso se proprio nel 1991 la rivista «Tirature» diretta da Vittorio Spinazzola, promuoveva una inchiesta, rimasta a sua volta “storica”, che sottoponeva a sei tra critici e scrittori di spicco del tempo «cinque domande sul ritorno al passato»¹⁶ in letteratura. Esulando dalla questione puramente cronologica sulla data di inizio del fenomeno, appare tuttavia significativa la constatazione della perfetta sovrapposibilità fra prima affermazione del postmodernismo letterario italiano e rivisitazione critica del modello ottocentesco del romanzo storico. In altre parole, la rinascita del romanzo storico nel tardo Novecento verrebbe a coincidere

¹² Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni '60 alla giovane narrativa degli anni '80*, Milano, Mursia, 1990

¹³ Scrive Tani: «A questo interesse per le biografie si deve aggiungere il boom del romanzo a sfondo storico, cosa che non è nuova in Francia e in Inghilterra, ma lo è da noi» in Id., *op. cit.*, pag. 88. Ancor più esplicito Paccagnini: «Ma questo ritorno di interesse per la Storia, quale che sia la modalità di narrarla (e che è fenomeno soprattutto italiano, dato che Francia Germania Inghilterra Russia e anche gli Stati Uniti mai hanno abdicato a un genere presso di loro editorialmente fortunato, ieri come oggi)...», in Id., *op. cit.*, pag. 48

¹⁴ Serena Tusini, *Il romanzo post-storico*, «Allegoria», 47, maggio-agosto, 2004

¹⁵ Giovanna Rosa, *Di storia in storia*, «Tirature '91», Einaudi, Torino, 1991

¹⁶ AA.VV., *Cinque domande sul ritorno al passato*, a cura di G. Rosa, in «Tirature '91», Einaudi, Torino, 1991

significativamente con l'orientamento del dibattito filosofico di quegli anni sul tema della storia, un dibattito che pose in crisi le basi epistemologiche della storiografia, rivelando la natura ideologica delle convenzioni narrative da essa impiegate e l'arbitrarietà che ne derivava nella costruzione del senso da attribuire ai documenti storici.

Se dall'esplosione del fenomeno letterario si sposta lo sguardo ai suoi prodromi, la vulgata critica individua generalmente ne *La Storia* di Elsa Morante (1974) il romanzo che per molti aspetti anticipa l'esplosione di massa dei decenni successivi, risentendo di un mutamento storico-culturale in atto di cui sarebbero spia non soltanto l'ampio successo di pubblico (500.000 copie vendute nel solo mercato italiano entro i primi due anni¹⁷), ma anche l'acceso dibattito che scaturì intorno ad esso, ai suoi presupposti ideologici e alle strategie narrative in esso adottate. È la tesi di Margherita Ganeri secondo la quale «rispetto al nuovo romanzo storico (o «romanzo neostorico») il cui *exploit* si registra negli anni Ottanta, l'opera della Morante costituisce un modello significativo sia per il successo di pubblico raggiunto sia per la coscienza intellettuale che sta dietro l'operazione»¹⁸, coscienza che consisterebbe nell'esplicito rifiuto della prospettiva neoavanguardistica e nell'opporle polemicamente il recupero del genere ottocentesco proprio per il riconoscimento della sua capacità di raggiungere ampie fasce di lettori. Un giudizio condiviso anche da Giovanna Rosa che individua proprio in quel romanzo della Morante l'opera che sancisce l'esaurimento dei progetti neoavanguardistici e l'inaugurazione della lunga e fortunata serie del romanzo neostorico di fine millennio¹⁹.

Può essere dunque considerato un dato di fatto che a partire dagli anni Ottanta il romanzo storico sia presenza stabile e numericamente sempre più significativa nel sistema letterario italiano. Vi si accostano via via narratori alla loro opera prima, ma anche autori già affermati che

¹⁷ Cfr. Margherita Ganeri, *Elsa Morante: La Storia e il romanzo neostorico*, «Allegoria», 24, 1996, pag. 182

¹⁸ Ivi, pag. 180

¹⁹ Giovanna Rosa, *Dal romanzo storico alla "Storia.Romanzo". Romanzo storico, antistorico, neostorico*, «Moderna», 1-2, 2006

provengono da diverse esperienze comprese quella della neoavanguardia: Umberto Eco, Vincenzo Consolo, Luigi Malerba, Sebastiano Vassalli, Dacia Maraini, Roberto Loy, Raffaele Nigro, Vincenzo Cerami, Fulvio Tomizza, Elio Bartolini, Enzo Siciliano, Carlo Cassola, Giuseppe Pederiali, Laura Mancinelli, Alberto Ongaro, Valerio Massimo Manfredi, Gina Lagorio, Maria Rosa Cutrufelli sono solo alcuni dei numerosi autori che si sono avvicinati al romanzo storico in forma occasionale o costruendo un rapporto di lunga durata nel corso di quel decennio. Questa ricca e variegata produzione non ha subito interruzioni né flessioni significative lungo tutto il corso degli anni Novanta per giungere, col volgere del millennio, agli importanti valori quantitativi cui si accennava in apertura di capitolo, costituendo un fenomeno che appare ancora oggi estremamente vitale e ben lungi dall'esaurirsi.

Affermare la centralità degli anni Ottanta nel rilancio di un genere per molti aspetti considerato antinovecentesco, in quanto troppo ancorato alla sua breve stagione ottocentesca, non deve tuttavia indurre nell'errore di ritenere che il fenomeno del romanzo cosiddetto "neostorico" costituisca un momento di rottura drastica con il passato, una discontinuità clamorosa e improvvisa che non si radica in una tradizione, se non richiamandosi vagamente a quella remota del romanzo storico di ascendenza romantica. In realtà, come ha ben rilevato, tra gli altri, Remo Ceserani «la verità è che il romanzo storico, così come la narrazione storica, è sempre stato fra noi, in tante forme e versioni diverse, e non c'è bisogno di elencar nomi per ricordare come esso abbia fatto parte integrante non solo dell'esperienza ottocentesca romantica e realistica, ma di tutta l'esperienza letteraria della modernità»²⁰. L'affermazione del romanzo storico come fenomeno di massa nel corso degli anni Ottanta andrà dunque intesa non come vera e propria rinascita o rifondazione del genere, bensì come momento di ritorno in auge dopo un periodo relativamente lungo di minor visibilità e di calo quantitativo della produzione.

²⁰ AA.VV., *Cinque domande sul ritorno al passato*, cit., pag. 28

Sarebbe d'altro canto sufficiente, per convincersene, scorrere il lungo elenco dei romanzi d'argomento storico che gettano un ponte tra la stagione romantica e quella tardo novecentesca: dalle *Confessioni di un italiano* (1858) di Ippolito Nievo a *I viceré* (1894) di Federico De Roberto, da *I vecchi e i giovani* (1913) di Luigi Pirandello a *Il mulino del Po* (1938-40) di Riccardo Bacchelli, per non citare i numerosi romanzi storici di Maria Bellonci e di Anna Banti, il discusso capolavoro di Giuseppe Tomasi di Lampedusa *Il Gattopardo* (1958), *L'ora di tutti* (1961) di Maria Corti, *Il Consiglio d'Egitto* (1963) e *Morte dell'inquisitore* (1964) di Leonardo Sciascia, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) di Vincenzo Consolo.

1.3 Una definizione

Delineati sommariamente la natura e i confini cronologici di ciò che in modo generico ed approssimativo abbiamo chiamato “romanzo storico” si tratta ora di affrontare la prima questione di natura teorica, preliminare e ineludibile per qualsiasi studio con pretese di scientificità su questo tema: il problema definitorio. Che cos'è, dunque, un romanzo storico? In che cosa consiste la sua specificità, se ogni romanzo deve sviluppare il proprio intreccio entro specifiche coordinate cronologiche e spaziali? In cosa si distingue da un romanzo di testimonianza o di memoria? E ancora: esiste la possibilità di distinguere in modo netto e oggettivo tra storia e passato? Quale rapporto esiste tra un romanzo storico e un saggio storico? Cos'è la storia in sé?

Si tratta di interrogativi con cui il dibattito critico si è confrontato in modo appassionato fin dagli esordi del genere, nella prima metà dell'Ottocento. Senza alcuna pretesa di esaustività e ai soli fini di inquadrare con un minor tasso di ingenuità il problema del romanzo storico, si passeranno qui in rassegna alcune delle posizioni più autorevoli espresse nel dibattito critico degli ultimi decenni, nel tentativo di fare il punto sulle soluzioni via via prospettate e sulla complessità delle questioni implicate. Tale operazione sarà preliminare alla illustrazione del concetto di romanzo

storico che pragmaticamente verrà adottato in questa ricerca e che fungerà da criterio di selezione del *corpus* delle opere da sottoporre all'indagine.

Anche se in questa sede ci si propone di studiare la narrativa storica contemporanea, il punto di partenza di qualunque ricognizione sulla definizione di romanzo storico non può che essere la lunga e sofferta riflessione teorica su di esso condotta da Alessandro Manzoni. Secondo la sua celebre definizione il romanzo storico sarebbe un componimento «misto di storia e di invenzione»²¹, un genere per natura ibrido in quanto integra finzione e verità, e che tuttavia si propone credibile alla lettura in virtù di un vincolo autoimposto: quello che sottopone il primo termine – la finzione – al ferreo principio della verità storica e della verosimiglianza. In base a questa norma quanto narrato in un romanzo storico quando non è frutto di un lavoro di ricostruzione storica, supportato da documenti che ne certificano l'autenticità, deve essere invenzione perfettamente fusa e integrata nella storia: dato, cioè, quand'anche non espressamente attestato dalle fonti, perfettamente plausibile nel contesto storico evocato. Com'è noto la riflessione manzoniana su questo tema virò nel corso degli anni in senso sempre più conservatore e pessimistico, sino a decretare l'incoerenza teorica e l'impossibilità pratica di perseguire la verità in un genere fondato sulla mescolanza di due ingredienti qualitativamente diversi, tali da pregiudicare la validità dell'operazione intellettuale ed estetica in essa perseguita. Nel dilemma tra storia e invenzione, nel 1840 Manzoni additava decisamente la necessità di imboccare la via della storia.

A distanza di un secolo e mezzo da quelle riflessioni, la netta contrapposizione che Manzoni rilevava tra i due termini di 'storia' ed 'invenzione' appare dalla nostra visuale postmoderna (o, secondo alcuni, post-postmoderna²²) frutto dell'adesione ad una concezione della storia di matrice romantica. Si è già avuto modo di affermare come l'esplosione delle narrazioni storiche in età contemporanea si sia manifestata in concomitanza

²¹ Alessandro Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Scritti letterari*, a cura di F. Portinari, S. De Laude, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano, 2000

²² Cfr. Emiliano Bazzanella, *Filosofie della paura. Verso la condizione post-postmoderna*, Asterios, Trieste, 2012

di un lungo dibattito sullo statuto epistemologico della storiografia, sviluppatosi in seno al più complessivo dibattito sul concetto di postmodernità. Proprio i concetti di ‘storia’ e di ‘invenzione’ sono stati al centro di una ricognizione teorica che ha condotto a conclusioni radicalmente diverse rispetto a quelle cui giungeva il Manzoni. È noto, infatti, che l’esito di quel dibattito ha visto prevalere le celebri (e per certi versi estreme²³) tesi di Hayden White²⁴, in base alle quali sarebbe impossibile definire in sede teorica una netta distinzione fra storiografia e narrazioni d’invenzione, giacché tali scritture si fonderebbero sui medesimi strumenti retorici e le stesse convenzioni narrative. Dal punto di vista pratico, all’indebolimento dello statuto epistemologico della storiografia, sempre più considerata incapace di produrre risultati oggettivi e, in qualche misura, scientifici, ha corrisposto il moltiplicarsi e l’imporsi di nuovi modi di fare storia, che hanno ampliato a dismisura il campo di studio delle discipline storiche, e introdotto nuovi strumenti concettuali anche derivati da discipline diverse, come l’antropologia, la sociologia, l’economia, la psicologia, ecc. i quali hanno finito per relativizzare ulteriormente la distinzione fra storia e letteratura, rendendo sempre più permeabile il confine che le separa.

Questo dato interviene a complicare ulteriormente il compito di uno studio focalizzato sulle narrazioni storiche, perché mette in discussione le fondamenta del romanzo storico così come concepito in età romantica. Abbracciare fino in fondo la tesi secondo la quale storia ed invenzione sono di fatto indistinguibili, rischia infatti di vanificare il concetto stesso di romanzo storico. Riguardo a questo punto, risultano utili le osservazioni espresse da Lidia De Federicis: «Lo storico e il romanziere possono scambiarsi le parti. Restando però una differenza. Dal romanziere ci aspettiamo la mescolanza di vero e falso, entrambi riassorbiti nell’artificio e nella finzione dell’opera letteraria; dallo storico pretendiamo invece il vero.

²³ Tale è il giudizio che Jacques Le Goff esprime nel saggio *Storia e memoria*, Einaudi, Torino, 1977, pag. 26

²⁴ Cfr. Hayden White, *Storia e narrazione*, a cura di D. Carpi, Longo, Ravenna, 1999; Id., *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di E. Tortarolo, Carocci, Roma, 2006.

Che non inventi. Che non inventi deliberatamente»²⁵. Sebbene sia lecito affermare che esistono forme di narrazione storica estremamente asciutte e documentarie, tali da avvicinarsi al saggio storico fino a confondersi con esso, così come l'esistenza di opere storiografiche fortemente narrativizzate, che si avvalgono della forza illusionistica tipica della scrittura artistica per ottenere una maggior presa sul proprio pubblico, se si accoglie il punto di vista di De Federicis la validità teorica e l'utilità pratica del concetto di romanzo storico rimangono salde, in quanto la differenza fra i due termini 'storiografia' e 'romanzo storico' andrebbe ricercata più nelle consapevoli intenzioni di chi scrive e nell'orizzonte di attesa di chi legge, che non nel materiale concretizzarsi della scrittura. Se – come affermava il Manzoni – il genere del romanzo storico prevede per statuto la mescolanza di storia e di invenzione (e ciò anche se una delle più durature convenzioni di genere è la rivendicazione dell'autenticità delle vicende narrate), è proprio questa mescolanza che il lettore si aspetta accostandosi alla lettura.

La mescolanza di storia e invenzione appare dunque un principio ineliminabile del romanzo storico, capace di condizionare in profondità le modalità di approccio e di decodifica del testo, tanto nella produzione ottocentesca quanto in quella contemporanea. Ne conviene anche Giovanna Rosa, che, nel riproporre la validità della celebre definizione manzoniana, insiste molto sullo statuto ibrido del romanzo storico, anche avvalendosi di altre celebri definizioni: «Ne caratterizza l'impianto genetico la "mistura" di componenti difformi, estetiche ed extra-estetiche, tale per cui ben gli si addicono le etichette di "formazione di compromesso" (Orlando), di "sintesi dell'eterogeneo" (Ricoeur) e soprattutto di "paradossale amalgama di elementi eterogenei e discreti in un organismo di continuo disdetto" (Lukács)»²⁶. Nelle *Postille a «Il nome della rosa»*²⁷ Umberto Eco ripropone il principio manzoniano della verosimiglianza quale strumento in base al quale discriminare, all'interno dell'insieme di narrazioni che impiegano la storia come materiale costruttivo, tra romanzo storico propriamente detto ed

²⁵ Lidia De Federicis, *Letteratura e storia*, Laterza, Bari, 1998, pag. 11

²⁶ Giovanna Rosa, *Dal romanzo storico alla "Storia.Romanzo"*, cit., pag. 46

²⁷ Umberto Eco, *Postille a «Il nome della rosa»*, «Alfabeta», 49, giugno, 1983

altre forme di romanzo. In base a tale principio in un romanzo storico non solo il quadro storico deve essere privo di incongruenze ed anacronismi, ma anche i valori, gli schemi mentali, le credenze che orientano le azioni dei personaggi facendoli interagire tra loro devono corrispondere a quelli dell'epoca rappresentata. A ciò Eco aggiunge un'osservazione che lascia trasparire la sua convinzione della natura intrinsecamente didascalica di questo genere romanzesco: una vera e forte coerenza interna del mondo narrativo – nel suo pensiero – dev'essere orientata a produrre un'immagine chiara, intelleggibile, immediata di cosa sia stato il passato, della sua alterità così come delle sue linee di continuità rispetto al presente. Anche per Ermanno Paccagnini il romanzo storico è sostanzialmente «quel tipo di narrazione che opera *su* e *con* materiali storici con una certa coerenza; non importa il grado di manipolazione: importa che non si diano come puri e semplici romanzi di costume»²⁸, dove con questa definizione intende alludere a quei romanzi che usano la storia come semplice fondale per l'azione dei personaggi.

Sottoponendo ad analisi tre romanzi di ambientazione medievale pubblicati tra il 1975 e il 1981, Marco Testi – sulla scorta del celebre studio di György Lukács²⁹ – conclude analogamente che non è corretto parlare di 'romanzo storico' quando «la capacità di generalizzazione e di armonizzazione delle parti si sbilancia e quando la vita autonoma dei personaggi assume dimensioni metatemporali, sfuggendo all'attrazione del periodo, suggerendo potenzialità moderne ma non più consone a quel preciso momento storico, accentuando particolari esotici o manieristicamente privilegiati»³⁰. Sulle stesse posizioni di Eco si muovono anche alcuni autori di romanzi storici contemporanei, fra i quali Marco Salvador che scrive testualmente: «Le caratteristiche [irrinunciabili per un romanzo storico], in realtà, sono riducibili a una sola: la credibilità. I personaggi di fantasia devono essere inseriti nell'epoca storica nella quale

²⁸ E. Paccagnini, *La fortuna del romanzo storico*, cit., pag. 30

²⁹ Cfr. György Lukács, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino, 1965

³⁰ Marco Testi, *Il romanzo al passato. Medioevo e invenzione in tre autori contemporanei*, Bulzoni, Roma, 1992

“vivono” in modo “possibile e probabile”. Le loro azioni, i sentimenti e i pensieri devono essere compatibili con la cultura, con le situazioni politiche, religiose, morali, e con la mentalità del tempo. In altre parole rimangono validi i dettami del Manzoni esposti in *Del romanzo e, in genere, de' componimenti misti di storia e invenzione*»³¹. Dello stesso avviso il poeta e critico Renzo Montagnoli, che si esprime a tal proposito in questi termini: «[il romanzo storico] dovrebbe ricreare, oltre a un'epoca, anche dei personaggi realmente esistiti, cosa quest'ultima assai difficile, perché sui comportamenti e sulle motivazioni degli stessi da parte di protagonisti della storia si possono fare solo ipotesi; quindi rimanere aderenti alla realtà è quanto mai difficile. Del resto il lavoro dello storico, non del romanziere, è quello di tendere ad appurare la verità, ben sapendo a priori che ciò non avverrà mai. Più semplice è invece il romanzo di ambientazione storica, in cui ferme restando le caratteristiche di un'epoca, i personaggi sono di pura inventiva. In ogni caso, il romanzo storico non deve essere un testo di storia e deve presentare dei protagonisti esistiti realmente, ma che appaiano plausibili nella struttura narrativa»³². Sulla stessa linea anche la giovane scrittrice Maria Antonietta Pinna, anche se interviene in termini più generici: «il romanzo storico unisce coscienze, azioni e pensieri individuali di protagonisti immaginari o no al movimento eterno di un periodo storico determinato, più o meno lontano nel tempo, con le sue belle figure tipiche, i suoi costumi, la mentalità, l'agitarsi di eventuali guerre»³³.

Quella di ricostruire una psicologia attendibile e storicamente corretta rimane d'altro canto un'operazione sdruciolevole, complessa e per molti aspetti suscettibile di essere giudicata soggettivamente, anche da parte degli esperti ai lavori che, in questo caso, sarebbero piuttosto gli storici che i critici letterari. Si tratta di un rilievo che solleva anche l'autrice di romanzi storici Rita Charbonnier: «La questione della linea di demarcazione tra 'vero' e 'falso' è centrale nel romanzo storico. L'autore deve decidere fin

³¹ Cfr. AA.VV., *Dibattito sul romanzo storico*, a cura di M. Maugeri, «Letteratitudine», 13 dicembre 2009, <http://letteratitudine.blog.kataweb.it/2009/12/13/dibattito-sul-romanzo-storico/>

³² Ibidem

³³ Ibidem

dall'inizio quanta parte di invenzione inserirà nel suo racconto, e di quale natura; ma deve anche riuscire a non dare troppo ascolto alle voci dei paladini della verità. Sospetto che questi paladini tendano a inalberarsi (questo non è mai accaduto! Il tale personaggio storico non era veramente così!) non tanto per difendere i personaggi storici, quanto la loro visione dei medesimi, alla quale sono comprensibilmente affezionati. Non vedo un effettivo conflitto tra “vero” e “falso” e credo che l'opera di finzione sia semplicemente un altro tipo di realtà, che non è meno reale della vita reale, e ha pari dignità. [...] Inoltre, credo esista una differenza fondamentale tra il dato documentato e il significato (cause ed effetti) del dato stesso: il primo è un punto fermo, il secondo è inevitabilmente soggetto all'interpretazione. [...] Il lavoro dell'autore di romanzi ambientati nel passato si esplica soprattutto all'interno dei significati, e poiché essi sono soggetti all'interpretazione anche degli storici, io rivendico la totale libertà dell'autore»³⁴.

Se si assume poi il punto di vista del semplice lettore, la disparità di giudizio sulla coerenza storica del mondo evocato sarà necessariamente più la regola che l'eccezione, dal momento che il criterio della verosimiglianza dovrà essere valutato in rapporto ad individui di diverso livello culturale e, nella quasi totalità dei casi, non in possesso di una conoscenza specialistica sull'epoca ricostruita.

Non mancano, infatti, tentativi di trovare una definizione di romanzo storico alternativa a quella che si muove sul confine tra storia e invenzione. Margherita Ganeri, che si è occupata a lungo di romanzo storico, suggerisce ad esempio l'ipotesi secondo la quale tale genere potrebbe essere meglio definito proprio attraverso l'analisi del suo patto narrativo. Esso prevederebbe una sorta di giuramento – più o meno ironico – della veridicità della storia raccontata con conseguente limitazione della libertà d'invenzione. Si creerebbe così un rapporto fiduciario tra autore e il lettore, mentre il romanzo, garantendo la verità del narrato, tenderebbe ad assumere un'impostazione didattica-esplicativa. Ora, poiché la letteratura è

³⁴ Ibidem

considerata nel suo complesso invenzione, è chiaro che il romanzo storico consisterebbe in sostanza in una scrittura di secondo grado, contemporaneamente falsa e vera. La garanzia di verità storica, prioritariamente fondata sull'autorevolezza dell'autore, sarebbe inoltre rafforzata da un certo uso del paratesto e del peritesto, piegati a certificare la veridicità del narrato, incidendo così sull'orizzonte ricettivo del lettore³⁵.

Ancor più pragmaticamente, ma con esiti meno incisivi, Graziella Pagliano³⁶, muovendo dalla convinzione che il criterio dell'esattezza storica non sia essenziale per la formulazione di una definizione pertinente, ha tentato di rispondere alla questione non a partire da una riflessione teorica, bensì attraverso un'indagine a posteriori sui testi: un'analisi comparativa su otto romanzi storici alla ricerca della costanti narrative differenziali rispetto ad altri generi romanzeschi. L'esito della ricerca può essere così sintetizzato: nei romanzi storici analizzati si è appurato 1) l'insistenza sulle indicazioni cronologiche; 2) la ricchezza nelle descrizioni di abitudini e stili di vita; 3) la puntuale ricostruzione di vesti, arredi, architetture; 4) l'impiego e la citazione di fonti storiche; 5) l'uso ricorrente di proposizioni pospositive; 6) l'utilizzo di tecniche retoriche volte a chiamare in causa il lettore da parte del narratore; 7) la presenza di note esplicative. C'è poi chi, sulla scorta delle posizioni della Società angloamericana per la promozione e la tutela del romanzo storico (*Historical Novel Society*), con una buona dose di ingenuità insiste sulla distanza che deve fraporsi tra il passato oggetto del romanzo e il presente dell'autore affinché la materia possa realmente essere considerata 'storica': «Per essere ritenuto storico, un romanzo deve essere stato scritto almeno cinquanta anni dopo gli eventi descritti, o deve essere stato scritto da un autore che all'epoca di tali eventi non era ancora nato (e quindi ha dovuto documentarsi su di essi). Consideriamo storici anche le seguenti tipologie di romanzo: ucronico (come *Fatherland* di Robert Harris), pseudo-storico (come *L'isola del giorno prima* di Umberto Eco),

³⁵ Cfr. Margherita Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Piero Manni, Lecce, 1999

³⁶ Graziella Pagliano, *Le costanti narrative*, in AA.VV., *L'età romantica e il romanzo storico in Italia*, Bonacci, Roma, 1988, pag. 41-55

fanta-storico (come la trilogia di re Artù di Bernard Cornwell) e multitemporale (come *Le ore* di Michael Cunningham)³⁷. Su questa linea sembra muoversi anche l'editoria italiana, che tende ad imporre vincoli tematici precisi per l'accoglimento di un romanzo all'interno di una collana di romanzi storici. Scrive infatti l'autrice Cinzia Tani: «ultimamente alla Mondadori mi hanno detto che il romanzo storico si ferma alla Rivoluzione Francese. Ovviamente non sono d'accordo. Secondo me è storico anche un romanzo ambientato negli anni Trenta e Quaranta, cioè quando io ancora non c'ero. Tutto ciò che comporta lo studio di un periodo che non è il nostro secondo me è storico. Come per il cinema. Se si pensa a un film negli anni Cinquanta lo si definisce "in costume", quindi storico perché bisogna ricostruire gli ambienti, i costumi ecc.»³⁸.

Secondo Remo Ceserani è possibile, almeno preliminarmente, «decidere di chiamare romanzi storici quelle narrazioni che, oltre a essere costruite per provocare nei lettori un "effetto di realtà", vogliono provocare in loro anche un "effetto di storia"»³⁹. Il suo tentativo definitorio si muove comunque nell'ambito delle modalità letterarie, più che nell'individuazione di un insieme di norme implicitamente operanti in ogni opera riconducibile al genere.

Per Hanna Serkowska gli elementi costitutivi del genere sono oltre ad «un minimo indispensabile di informazioni sul passato [...], il doppio statuto di realtà (ricreata, verificabile, e quella creata) a cui si affianca la doppia struttura temporale storia-narrazione»⁴⁰: ci muoviamo, dunque, sempre nell'ambito della definizione manzoniana di sintesi tra 'storia' e 'invenzione'. Secondo Elizabeth Wesseling, invece, «possiamo distinguere tra una concezione allargata e una ristretta di romanzo storico, che producono implicazioni ben distinte per circoscrivere l'esistenza del genere nel tempo. La prima vede il genere semplicemente come narrazione fittizia

³⁷ Richard Lee, *Defining the Genre*, «Historical Novel Society», <http://historicalnovelsociety.org/guides/defining-the-genre/> (la traduzione è mia)

³⁸ Cfr. AA.VV., *Dibattito sul romanzo storico*, cit.

³⁹ AA.VV., *Cinque domande sul ritorno al passato*, cit., pag. 26

⁴⁰ Hanna Serkowska, *Allegorie del presente. Il caso di Bufalino, Camilleri, Consolo, Vassalli*, «Moderna», VIII, 1-2, 2006

che incorpora materiali storici, senza nessun'altra specificazione. La seconda specifica aspetti tematici e narratologici aggiuntivi che un testo deve possedere per essere considerato un romanzo storico. Il concetto ristretto più o meno coincide con l'opera di Scott. Il concetto allargato estende i confini temporali del genere quasi indefinitamente»⁴¹. Rispetto alle due definizioni opposte Wesseling assume una posizione intermedia (che non formula tuttavia in una esplicita definizione teorica) sulla base di considerazioni di ordine storico-critico: se le opere di Walter Scott furono recepite come un genere qualitativamente diverso rispetto ai romanzi del secolo precedente, questo ci dovrebbe mettere in guardia dall'utilizzare una definizione troppo vaga come quella «allargata», così inclusiva da rendere evanescente il concetto stesso di romanzo storico; d'altro canto nel suo studio Wesseling traccia una linea di continuità tra il romanzo storico ottocentesco e le narrazioni storiche postmoderne, sostenendo in questo modo, anche se implicitamente, la necessità di superare una definizione di romanzo storico eccessivamente precisa e circostanziata, sentita come poco utile per la comprensione dei fenomeni letterari.

Pur riconoscendo la legittimità dei diversi approcci e delle diverse prospettive di cui ciascuna proposta si fa portavoce, da questo punto di vista si deve ammettere che Wesseling pone un problema non secondario quando lega la definizione di romanzo storico alla finalità che ci si propone di conseguire con la sua formulazione: la scelta di una definizione di genere dovrebbe risultare funzionale ad istituire collegamenti e distinzioni, e quindi a storicizzare i fenomeni letterari sottolineandone l'organicità rispetto a determinate fasi della storia culturale. Ora, ai fini di una ricerca come la presente risulterebbe controproducente l'impiego di una categoria modellata sull'archetipo dalla produzione ottocentesca di stampo scottiano, che porterebbe ad escludere la pluralità di approcci narrativi alla storia che alimentano il più recente *boom* di romanzi storici. Analogamente le proposte avanzate da alcuni studiosi contemporanei di introdurre nuove etichette per

⁴¹ Elizabeth Wesseling, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, John Benjamin Publishing, Amsterdam and Philadelphia, 1991, pag. 28-29

il genere del romanzo storico tendono ad enfatizzare l'impossibilità di ridurre la produzione recente alla formula e all'ideologia del romanzo storico classico, trasmettendo il convincimento che si tratti di due stagioni totalmente irrelate; e tuttavia, tale inconciliabilità appare più riconducibile ad una certa visione di cosa dovrebbe essere un romanzo storico che alla concreta considerazione della persistenza nel tempo di romanzi in cui il materiale storico entra prepotentemente nell'architettura del testo: in questo senso, si è già avuto modo di segnalare la sostanziale continuità nella produzione di narrazioni storiche dall'Ottocento ai nostri giorni. Una definizione troppo stringente di romanzo storico non farebbe che circoscrivere a pochi esemplari l'attributo di genere.

Da questo punto di vista, la proposta di Vittorio Spinazzola ci sembra più adatta alle specifiche finalità di indagine della presente ricerca, poiché fornisce una definizione a maglie sufficientemente larghe per accogliere tutti quei testi che sui dati della storia costruiscono la propria narrazione, rendendo altresì possibile riconoscere in essa caratteri ben distinti da quelli della produzione ottocentesca, senza per questo considerarli qualitativamente irriducibili ad essa. Scrive Spinazzola: «lo statuto del romanzo storico è, insieme, molto forte e molto duttile, molto coeso e molto aperto a variazioni esecutive». I romanzi storici per definizione «pongono a confronto un prima e un poi, un allora e un adesso. Il connotato profondo del genere è appunto l'instaurazione di un paragone, più o meno ellittico, tra una fase di civiltà ormai trascorsa e quella cui l'autore e il suo pubblico appartengono»⁴². Secondo Spinazzola il romanzo storico nasce dunque da un'esigenza antropologica, quella dell'evasione dal presente, e del conseguente desiderio di viaggiare in dimensioni lontane, da un lato ancorati alle certezze della storia, dall'altro motivati dalla componente d'invenzione che sbriglia la fantasia. Non a caso egli mette in correlazione questo genere con la fantascienza, che proietta il viaggio oltre i confini spazio-temporali di cui il lettore può fare esperienza: ciò che, a suo dire, li accomuna è la stessa

⁴² Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma, 1990, pag. 8

disposizione psicologica profonda⁴³. Ciò che distingue il romanzo storico è – secondo Spinazzola – proprio l'implicito paragone che il lettore istituisce fra il suo mondo e quello ricostruito e vissuto virtualmente.

Come si può osservare, la definizione non implica la perfetta corrispondenza storica di ogni singolo elemento del mondo narrativo evocato, se non nella misura in cui il numero di infrazioni a quella logica, o la loro entità, non producano la perdita dell'effetto di storia, con la conseguente perdita della tensione all'implicito paragone tra presente e passato. Analogamente, questa definizione non introduce alcun vincolo cronologico alla rappresentazione del passato: storico può essere tanto un romanzo ambientato nell'antichità, quanto uno che si proponga di rappresentare la strategia del terrore durante gli anni di piombo in Italia, purché la materia narrativa venga percepita dall'autore e dal suo pubblico come un ciclo concluso e 'altro' rispetto al presente: in altre parole, come storia. Né, infine, il romanzo storico così concepito deve necessariamente proporre una concezione teleologica della storia, individuando cause, effetti, processi che dal passato portano ineluttabilmente verso il presente.

È interessante rilevare come una definizione così aperta appare convincente anche ad alcuni autori di romanzi storici. Sostiene ad esempio Rosetta Loy: «Scrivere un romanzo storico [...] è piuttosto un procedimento per lasciare libero campo alla fantasia e all'immaginazione. Credo infatti che esistano due tendenze principali nell'immaginare, una, direi così, più familiare e consolatoria (ma consolatoria non sempre e non necessariamente) che percorre una strada conosciuta, il passato, e un'altra che si avventura nell'ignoto e conduce alla fantascienza, cioè al futuro»⁴⁴.

Se si sceglie di concepire il romanzo storico in questi termini, si adotta una prospettiva dalla quale si evidenzia la continuità profonda della produzione romanzesca che si fonda sulla storia, al di là delle differenze anche sostanziali che separano stagioni anche così radicalmente diverse come quella romantica e quella postmoderna.

⁴³ Cfr. per questo tema anche Vittorio Spinazzola, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, Mondadori, Milano, 2007

⁴⁴ La citazione è tratta da AA.VV., *Cinque domande sul ritorno al passato*, cit., pag. 40

Mi sembra dunque che per i fini che si propone di conseguire la presente ricerca, una simile definizione fornisca indubbi vantaggi.

1.4 Morfologie di genere

Una ricerca che si proponga di studiare un segmento della produzione letteraria contemporanea alla luce del concetto di genere pone fin dalle sue primissime battute nodi teorici e questioni di metodo estremamente insidiosi e complessi, costringe a varcare la soglia che introduce in un dibattito quanto mai aperto e irrisolto su cosa sia effettivamente un genere letterario, su quale sia la sua natura, la sua funzione, il suo rapporto con il sistema letterario e più in generale con l'universalità delle pratiche discorsive. Quali fattori influenzano la trasformazione del genere nel corso del tempo? Quali sono le modalità con cui gli aspetti materiali della produzione, riproduzione, fruizione intervengono instaurando con esso un gioco di reciproci condizionamenti? Quale rapporto esiste fra i tentativi di codificazione teorica e le modalità storiche con cui i generi si manifestano?

Esiste in definitiva una gamma amplissima ed eterogenea di problemi da affrontare quando si prende in considerazione la questione del genere. Ma al di là dei problemi che rimangono aperti, oggi però vi è un sostanziale accordo sulla considerazione del genere come mediazione tra una certa visione del mondo storicamente determinato e le modalità di comunicazione (tra autore e lettore) e di strutturazione del testo con cui quella visione viene tradotta in forma. Se questo lavoro si pone l'obiettivo di descrivere la morfologia assunta dal romanzo storico italiano nel corso del primo decennio del ventunesimo secolo, ciò non può avvenire, dunque, senza una preventiva esplicitazione e delimitazione del concetto di genere cui si farà riferimento e delle complessità implicate in tale operazione.

Il dibattito novecentesco su tale argomento appare eccezionalmente ampio ed esteso, a testimonianza di un interesse teorico che non si estingue con la svalutazione del ruolo e della funzione dei generi operata da

Benedetto Croce nell'*Estetica*⁴⁵, ma che anzi si riaccende nella seconda metà del secolo ponendo la questione generica se non proprio al centro delle varie teorie e critiche del Novecento, almeno come uno dei suoi temi più interessanti. Sotto questo aspetto, ne è una spia la confusione terminologica prodotta dai diversi modi di utilizzare la parola e il concetto di “genere”.

Analizzando i nomi di genere tradizionalmente impiegati per identificare classi letterarie differenti, Jean-Marie Schaeffer⁴⁶ giunge – ad esempio – alla conclusione, allo stesso tempo disarmante ed illuminante, che «la logica generica non è unica ma molteplice: “classificare testi” può voler dire cose diverse a seconda che il criterio sia l’esemplificazione di una proprietà, l’applicazione di una regola, l’esistenza di una relazione genealogica o di una relazione analogica»⁴⁷; e, ancora, che «in effetti, la decisione di considerare un’opera secondo questo o quel regime generico dipende anche dai nostri interessi cognitivi»⁴⁸. Passando in rassegna alcuni dei contributi più significativi di studiosi europei e americani alla moderna teoria dei generi, Pieter De Meijer⁴⁹ riconduce proprio a questo tentativo di «delimitazione rigorosa del significato del termine “genere”»⁵⁰ il comune denominatore di teorie dei generi solo parzialmente convergenti ed armonizzabili, come quella di Klaus W. Hempfer⁵¹, Gérard Genette⁵², Northrop Frye⁵³ e Alastair Fowler⁵⁴. Senza avviarci per un sentiero che ci porterebbe lontano, è tuttavia importante ai fini di questa ricerca evidenziare come tale condizione di pluralismo insita nell’impiego storicamente accertabile del concetto di genere non si traduca solo in dispersione e confusione, ma anche in una positiva flessibilità, utile all’indagine sulla

⁴⁵ Cfr. Benedetto Croce, *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale*, Sandron, Firenze, 1902

⁴⁶ J.-M. Schaeffer, *Che cos’è un genere letterario*, Pratiche Editrice, Parma, 1992

⁴⁷ Ivi, pag. 160-161

⁴⁸ Ivi, pag. 165

⁴⁹ Pieter De Meijer, *La questione dei generi in Letteratura italiana*, vol. IV *L’interpretazione*, a cura di Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1985

⁵⁰ P. De Meijer, *Op. cit.*, pag. 248

⁵¹ K.W. Hempfer, *Gattungstheorie*, Fink, München, 1973

⁵² Gerard Genette, *Genres, «types», modes*, in «Poétique», VIII (1977), 32

⁵³ Northrop Frye, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino, 2000

⁵⁴ Alastair Fowler, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford University Press, Oxford, 1982

letteratura: non si tratta infatti di stabilire correttamente l'attribuzione di un'opera a una classe testuale, giacché lo statuto generico non è ontologico bensì relazionale, dipende dal punto di vista di chi osserva e dai criteri stabiliti per l'osservazione. Se si abbraccia – come questa ricerca fa – questa prospettiva, non si danno classificazioni giuste e sbagliate, bensì classificazioni significative o superflue, utili o inutili, produttive di un approfondimento di conoscenza o sterili. Per dirla con Margherita Ganeri l'«utilità dell'approccio generico sta [...] non tanto nel *problem solving*, quanto nel *problem posing*. Esso permette di istituire collegamenti e distinzioni tra il passato e il presente, quindi di storicizzare in modo sempre nuovo»⁵⁵. Lo studio della letteratura condotto per mezzo del concetto di genere può dunque far emergere aspetti differenti di un'opera, o disegnare diverse relazioni, più o meno significative, fra quell'opera e altri testi: aspetti e relazioni che variano in relazione alla prospettiva adottata. È sulla base di tale convinzione che in questa ricerca si è formulata una proposta di classificazione del romanzo storico contemporaneo in aggregati morfologici distinti: essi andranno dunque considerati come uno strumento per una migliore comprensione del fenomeno del romanzo storico, e non in chiave normativa.

Alcuni studiosi, tuttavia, manifestano scetticismo nei confronti di uno studio della letteratura condotto attraverso la prospettiva del genere qualora ne sia oggetto la produzione letteraria più recente. Essi considerano infatti la situazione novecentesca (e più in generale della modernità letteraria) come un momento di frattura radicale rispetto al passato, tale da mettere in crisi l'utilità stessa del concetto di genere. Maria Corti, ad esempio, sostiene che nel nostro tempo i generi hanno perso radicalmente di funzione⁵⁶. Blanchot afferma che ciò che oggi importa «è solo il libro, per

⁵⁵ Margherita Ganeri, *Le narrazioni storiche e lo spettro dell'impegno*, «Moderna», VIII, 1-2, 2006, pag. 21

⁵⁶ Cfr. Maria Corti, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976: «L'entrata in crisi ideologica, quindi extraletteraria, presso gli scrittori più avvertiti, del concetto di sistema letterario ha coinciso con l'attuale perdita di funzione estetica dei generi; [...] i generi sono in crisi perché sono rotte le codificazioni che regolavano il rapporto tematico-formale», pag. 159-160. Un rapporto che invece si rafforza nella cosiddetta letteratura di consumo, dove i generi si conservano dunque, e costituiscono dei modelli forti.

quello che è, lontano dai generi e fuori da ogni rubrica, prosa, poesia, romanzo, testimonianza, sotto cui rifiuta di collocarsi e a cui nega il potere di fissare il suo posto e di determinare la sua forma»⁵⁷. Nel delineare il ritratto delle assiologie imperanti nella modernità letteraria, che gli appaiono contrapposte a quelle del mondo pre-moderno, Brioschi afferma che mentre «il ri-uso di forme e schemi preesistenti equivaleva in passato a un'attestazione della competenza indispensabile per entrare in Parnaso», oggi «anziché un'esibizione di credenziali, rischia al contrario di essere imputato a inerzia corriva, esempio deprecabile di imitazione attardata o prova tutt'al più di mestierante scaltrezza»⁵⁸. L'assiologia della modernità sarebbe fondata invece su due criteri cardine: «la ricerca della *quidditas*, la quintessenza trascendentale dell'arte»⁵⁹; l'innovazione continua. Da cui sembra potersi dedurre che la ricerca incessante di novità si traduca in un ostacolo insormontabile al formarsi di strutture di genere. Anche Carla Benedetti⁶⁰ ribadisce questo concetto parlando di una sussistenza dei generi letterari nella modernità, ma di un loro confinamento ai margini del sistema letterario, proprio a causa della 'logica differenziale' dominante nella modernità⁶¹.

Il presupposto dal quale questa ricerca muove è, invece, la convinzione che il genere giochi anche nella letteratura del nostro tempo un ruolo fondamentale e possa dunque essere proficuamente utilizzato per una migliore comprensione dei fenomeni letterari. Il concetto di genere qui impiegato si fonda pragmaticamente su criteri mutuati dalla riflessione condotta in ambito semiotico, ermeneutico ed in particolare sulle teorie elaborate dalla scuola di Costanza. La prospettiva adottata consente di vedere nel genere una sorta di programma che orienta lo scrittore nella fase

⁵⁷ Maurice Blanchot, *Il libro a venire*, Einaudi, Torino, 1969, pag. 272

⁵⁸ Franco Brioschi, *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*, Bollati Boringhieri, Milano, 2002, pag. 30

⁵⁹ *Ibidem*, pag. 31

⁶⁰ Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano, 1999

⁶¹ Scrive Benedetti: «i generi non sono mai scomparsi, ma il loro ruolo si è andato fortemente modificando nel sistema letterario moderno. Più precisamente la logica artistica moderna ha modificato le antiche funzioni dei generi, come pure le loro forme di esistenza, dal momento in cui li ha trasformati in una categoria negativa, sinonimo di convenzionalità», in Id., *L'ombra lunga dell'autore*, cit., pag. 100

dell'elaborazione creativa e che contribuisce a strutturare l'opera ponendola così in relazione con altre opere consimili. In questo senso il genere appare come uno strumento in grado di illuminare il momento produttivo, quello della costruzione e della strutturazione del testo. Ciò che contraddistingue un genere non è tanto il ripresentarsi di temi o motivi affini, né l'adozione di strutture formali identiche, bensì lo specifico rapporto che si istituisce tra forma e contenuto, un rapporto invariante, individuabile all'interno di un certo numero di testi.

Questa concezione del genere presenta il vantaggio di porre al centro della riflessione la funzione comunicativa della letteratura con i suoi protagonisti concreti, l'autore, il lettore e l'editore, che di tale comunicazione è materialmente il tramite. Se il genere è una competenza che pertiene a tutti gli attori della comunicazione letteraria, allora la sua funzione è dal lato della produzione di tipo selettivo, incanalando la libera creatività autoriale all'interno di un ventaglio di soluzioni possibili già esistenti (un repertorio convenzionale di motivi e temi e un *set* di strategie per la loro rappresentazione letteraria, che sono nello stesso tempo un modello interpretativo della realtà), mentre dal lato della fruizione è di tipo orientativo, ponendo il lettore nelle condizioni di decodificare un testo alla luce di un codice già in suo possesso, di interpretare il nuovo alla luce di una chiave d'accesso già nota.

Questa ricerca condivide la convinzione di Vittorio Spinazzola secondo il quale i generi «sussistono solo in quanto vengono criticamente, cioè pubblicamente percepiti come tali. Il criterio d'identificazione consiste nel riconoscimento di una analogia tipologica fra opere volte a interpretare un medesimo ordine di attese. Il riscontro ha dunque luogo a posteriori, in base a motivazioni d'ordine funzionale. Non esiste uno statuto ontologico dei generi, dal quale dedurre le loro modalità di presenza concreta nella storia»⁶². In altre parole, il genere esiste in quanto viene percepito come tale da una comunità di lettori, che identifica in un gruppo di testi il riproporsi di

⁶² Vittorio Spinazzola, *La democrazia letteraria*, Edizioni di Comunità, Milano, 1984, pag. 91

un modello invariante; questa presa di consapevolezza si riverbera nel momento della produzione, che ripropone e rielabora quelle strutture che hanno incontrato il favore del pubblico promuovendone ulteriori sviluppi, lasciando invece decadere quelle che meno sono state in grado di intercettarne, interpretarne e soddisfarne i bisogni.

Prendendo le mosse da tale visione, in questo studio il romanzo storico contemporaneo è concepito come macrogenere, differenziato al proprio interno in diversi filoni, o aggregati tipologici, che vengono descritti e analizzati come altrettante strutture di genere, concepite sulla base dei principi sopra esposti. Coerentemente con questa impostazione, la loro individuazione è il frutto di un'attività critica di confronto fra i testi, alla ricerca di meccanismi testuali invarianti, il cui riconoscimento avviene sempre a posteriori. Ciascuna delle tipologie elabora una propria idea di storia, che esprime per mezzo di un preciso modello strutturale, inconsapevolmente riconosciuto come tale da autore e pubblico. Oltre all'autore e al pubblico, questa ricerca non ignora che anche l'editore gioca un ruolo fondamentale nella dinamica di reciproche influenze che porta alla cristallizzazione di strutture generiche⁶³: esso si configura non soltanto come figura di mediazione, di tramite materiale fra autore e pubblico, ma svolge una funzione culturale estremamente complessa e delicata, di cui bisogna tenere conto. In particolare, l'editoria ricopre un ruolo centrale nello stabilizzare linee di continuità, nell'organizzare filoni secondo formule e schemi che hanno mostrato di riscuotere l'approvazione del pubblico⁶⁴. È infatti l'editore, nelle sue vesti di «iperlettore»⁶⁵, che detiene la responsabilità della selezione dei testi potenzialmente pubblicabili, mettendo in atto una vera e propria attività critica. È l'editore che, collocando il testo all'interno di una collana, fornisce di esso un'interpretazione fra le molte

⁶³ Cfr. V. Spinazzola, *Generi letterari e successo editoriale* in Id., *La democrazia letteraria*, cit.: «La mediazione editoriale non crea dunque i generi: si mette al loro servizio, nella stessa misura in cui se ne serve», pag. 108

⁶⁴ Cfr. U. Schulz-Buschhaus, *Editoria ed evoluzione dei generi*, in Id., *Op. cit.*, pag. 49-65

⁶⁵ Per il concetto di editore iperlettore cfr. Alberto Cadioli, *Le diverse pagine. Testo letterario, tra scrittore, editore, lettore*, Il Saggiatore, Milano, 2012. L'attribuzione all'editoria della funzione di selezione e filtro dei testi letterari scritti in un'epoca è già presente in Robert Escarpit, *Sociologia della letteratura*, Guida, Napoli, 1970

possibili, offrendola ai lettori e talvolta – nei casi in cui l’opera presenti un’identità ambigua e sfuggente – conferendole una fisionomia ben individuata grazie alla relazione che naturalmente istituisce con le altre opere della collana. L’edizione di un testo, e ancor più la collana, funzionano infatti nel senso di creare presso il pubblico un pregiudizio, un orizzonte d’attesa con il quale ciascuna opera si confronta, confermandolo oppure smentendolo, parzialmente o totalmente. È ancora l’editore che identifica un pubblico concreto quale interlocutore privilegiato del testo. È infine l’editore che entra direttamente nella genesi del testo, trasformando un’ipotesi di libro nell’oggetto libro, dalla forma ormai stabilizzata, la cui fissità non può essere ridiscussa se non nel momento di una successiva edizione⁶⁶.

I generi, definiti circolarmente dai tre attori della comunicazione letteraria, adempiono alla funzione di soddisfare i bisogni immateriali presenti nella comunità dei lettori: i generi hanno infatti la loro radice proprio nei desideri e nelle disposizioni psichiche dei destinatari, diverse non solo per segmenti di pubblico sociologicamente individuati, ma anche in ogni singolo lettore, sulla base delle inclinazioni del momento. In questo senso la proposta di articolazione del romanzo storico in diversi aggregati morfologici è funzionale a comprendere la diversità delle motivazioni che inducono pubblici differenti ad avvicinarsi a tale tipologia di narrazioni ed allo stesso tempo restituirà, almeno parzialmente, l’«immagine della divisione di compiti instauratasi fra gli scrittori»⁶⁷ nel nostro tempo.

Tali tipologie in questa ricerca sono concepite come famiglie storiche di testi, che non solo rispondono a precise aspettative del pubblico, ma anche sono in qualche modo in grado di modellarle ed orientarle. La costruzione di tali aggregati testuali non va, tuttavia, intesa come una forzatura che finisce per negare la diversità e l’unicità di ogni singola opera:

⁶⁶ Scrive Alberto Cadioli: «I suggerimenti dell’editore entrano, dunque, direttamente nella genesi dei testi, a qualunque altezza cronologica della stesura vengano portati: durante la fase di scrittura, o, a scrittura completata, dopo la lettura editoriale, o, ancora al momento della preparazione per la stampa o della correzione delle bozze, ormai verso la conclusione della lavorazione editoriale» in Id, *op. cit.*, pag. 100.

⁶⁷ Spinazzola, *La democrazia letteraria*, cit. pag. 91

al contrario un romanzo che trovi collocazione in un filone viene qui concepito come una individualità differenziata, nel senso che manifesta al contempo caratteri originali e caratteri comuni alla famiglia cui appartiene. L'apprezzamento della singolarità di un testo non potrebbe d'altro canto avvenire senza la sua proiezione sullo scenario più ampio del genere, che costituisce dunque l'indispensabile metro di giudizio per la corretta valutazione dell'apporto di novità di un'opera e del suo tasso di riproduzione delle convenzioni depositate nella tradizione.

Il genere è qui concepito come una convenzione storica, un istituto che cambia nel tempo, che evolve, provocando continui riassetamenti all'interno del sistema letterario⁶⁸. Queste trasformazioni sono la conseguenza dell'avvicinarsi di nuovi testi che introduce inevitabilmente nel genere elementi inediti, facendo comparire caratteri mai precedentemente osservati o lasciandone decadere altri prima presenti⁶⁹. In questo senso l'articolazione del romanzo storico in più filoni narrativi è considerata come l'esito storico della vitalità del macrogenere, differenziatosi al proprio interno per soddisfare bisogni narrativi sempre nuovi. Poiché l'insorgere di tali bisogni è, a sua volta, storicamente determinato, l'analisi dei diversi filoni potrà naturalmente estendersi ad una riflessione sulle caratteristiche della società italiana e della cultura del nostro tempo.

1.5 Il decennio dell'impegno?

Già sul finire del Novecento, e con maggior vigore con l'avvento del nuovo millennio, il dibattito critico si è più volte orientato sul tema del destino della letteratura, ha sondato le nuove tendenze artistiche alla ricerca di argomentazioni convincenti da proporre per sostenere la tesi di un

⁶⁸ E, al limite, una sua estensione o contrazione, dal momento che l'attribuzione di un testo a un genere coincide con la sua inclusione all'interno del dominio letterario. Cfr. Schaeffer, *Op. cit.* e C. Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano, 1999

⁶⁹ Sul fronte semiotico l'orizzonte temporale è analogamente recuperato e valorizzato interpretando le trasformazioni del genere come il fisiologico processo di variazione, corruzione, distruzione di un codice, del tutto analogo alle dinamiche che presiedono l'evoluzione delle lingue.

presunto superamento della stagione postmoderna, da molti avvertita come un linguaggio ormai logoro, incapace di istituire un contatto con la realtà, di cui l'opera non ambirebbe più a farsi segno. Si tratta di una riflessione che si ripresenta in maniera sempre più insistente e che, anche se declinata in modi diversi e talvolta poco conciliabili, acquista progressivamente spazio, visibilità e credito fra gli studiosi, costituendo di per sé un ragionevole indizio non tanto del fatto che una nuova stagione letteraria sia confusamente alle porte, quanto della sempre più diffusa esigenza di una simile svolta di poetica.

Si sono così poste le condizioni per riprendere le fila di un discorso interrottosi alcuni decenni fa⁷⁰ e che si propone di riflettere sui confini entro i quali è oggi ancora possibile riconoscere alla parola letteraria la capacità di incidere sulla realtà sociale, e sulle strade da percorrere per inaugurare la stagione di un nuovo realismo, che rispolveri la prospettiva di un'arte impegnata socialmente e politicamente. In questo senso, il caso letterario di *Gomorra*⁷¹ di Roberto Saviano è stato fondamentale nel rilanciare il tema di una letteratura che spalanchi gli occhi sulla realtà e si faccia strumento in grado di sollecitare non solo una reazione emotiva di sdegno, compassione, ripulsa, ma una nuova consapevolezza, capace di tradursi in azione concreta di cambiamento dello stato delle cose; e tuttavia *Gomorra* non ha fatto che alimentare un dibattito già avviato in questa direzione da alcuni anni, anche in relazione ad un mutato contesto storico, politico, economico, per il quale la parola «crisi» può costituire un efficace concetto unificante.

In un recente saggio intitolato *Manifesto del nuovo realismo*⁷², Maurizio Ferraris parla esplicitamente della necessità di prendere atto della

⁷⁰ Da questo punto di vista, appare assumere un valore emblematico e, per così dire, programmatico l'*incipit* del romanzo postmoderno italiano per eccellenza, *Il nome della rosa* di Umberto Eco: «Negli anni in cui scoprivo il testo dell'abate Vallet circolava la persuasione che si dovesse scrivere solo impegnandosi sul presente, e per cambiare il mondo. A dieci e più anni di distanza è ora consolazione dell'uomo di lettere (restituito alla sua altissima dignità) che si possa scrivere per puro amor di scrittura. E così ora mi sento libero di raccontare, per semplice gusto fabulatorio, la storia di Adso da Melk, e provo conforto e consolazione nel ritrovarla così incommensurabilmente lontana nel tempo (ora che la veglia della ragione ha fuggato tutti i mostri che il suo sonno aveva generato), così gloriosamente priva di rapporto coi tempi nostri, intemporalmente estranea alle nostre speranze e alle nostre sicurezze».

⁷¹ Roberto Saviano, *Gomorra*, Mondadori, Milano, 2006

⁷² Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Bari, 2012

svolta avvenuta in ambito filosofico con il tornante del nuovo secolo, una sterzata che sposterebbe il pendolo del pensiero occidentale dal polo antirealista (di cui il postmoderno è considerato una delle possibili varianti), al polo del realismo. Il punto di svolta fra una stagione e l'altra è indicato con chiarezza nelle pagine introduttive: «L'esperienza storica dei populismi mediatici, delle guerre post 11 settembre e della recente crisi economica ha portato una pesantissima smentita di quelli che a mio avviso sono i due dogmi del postmoderno: che tutta la realtà sia socialmente costruita e infinitamente manipolabile, e che la verità sia una nozione inutile perché la solidarietà è più importante della oggettività. Le necessità reali, le vite e le morti reali, che non sopportano di essere ridotte a interpretazioni, hanno fatto valere i loro diritti, confermando l'idea che il realismo (così come il suo contrario) possieda delle implicazioni non semplicemente conoscitive, ma etiche e politiche»⁷³. L'Occidente starebbe ora tentando il superamento di un sistema di pensiero sotto la pressione di un mutato contesto storico-politico. Proprio l'incalzare degli eventi traumatici di cui l'Occidente è stato testimone negli ultimi anni avrebbe reso non più praticabili i principi fondamentali alla base del pensiero postmoderno: innanzitutto il principio della deoggettivizzazione, sintetizzato da Ferraris nella sentenza di ascendenza nietzscheana «non ci sono fatti, solo interpretazioni», ovvero il superamento del mito dell'oggettività, con il suo corollario di sfiducia nel divenire storico sotto forma di progresso lineare ed indeterminato; in secondo luogo l'«ironizzazione» come manifestazione di un radicale scetticismo nei confronti di ogni ideologia, di tutte le «grandi narrazioni» ora sentite come forme di dogmatismo suscettibile di degenerazioni in direzioni totalitarie; infine la desublimazione, ovvero il concetto in base al quale «il desiderio costituisce in quanto tale una forma di emancipazione, poiché la ragione e l'intelletto sono forme di dominio, e la liberazione va inseguita sulla pista dei sentimenti e del corpo, i quali costituirebbero di per sé una riserva rivoluzionaria»⁷⁴.

⁷³ Ivi, pag. XI

⁷⁴ Ivi, pag. 7

Una simile concezione prometteva un'emancipazione del pensiero dalla gabbia di una realtà avvertita come troppo monolitica, costrittiva, perentoria, la liberazione da ogni forma di fanatismo ideologico. Il punto, afferma Ferraris, è che «ciò che hanno sognato i postmoderni l'hanno realizzato i populistici»⁷⁵. Il primato dell'interpretazione sul fatto si sarebbe tradotto concretamente ne «la ragione del più forte è sempre la migliore»⁷⁶, un principio al quale il postmodernismo avrebbe involontariamente fornito un fiancheggiamento ideologico.

Sostenendo l'impossibilità teorica di superare il livello del linguaggio per giungere a scalfire il nocciolo della realtà, il postmodernismo avrebbe conseguentemente escluso ogni possibilità di portare delle critiche alla realtà e di opporre all'esistente un altro mondo da realizzare nel futuro per mezzo dell'azione umana. In questa interpretazione, il postmodernismo diviene sinonimo di ripiegamento culturale e di conservatorismo ideologico, in quanto «il realismo è la premessa della critica, mentre all'irrealismo è connaturata l'acquiescenza»⁷⁷. Il «nuovo realismo» a cui Ferraris fa riferimento sarebbe dunque un cambiamento di direzione già in atto nella cultura filosofica contemporanea.

Sul versante della critica letteraria, Raffaele Donnarumma in un intervento pubblicato qualche anno fa su «Allegoria»⁷⁸ giunge a conclusioni simili, benché appaia più preoccupato a disegnare un quadro complesso, sfumato, contraddittorio e dinamico; e tuttavia la tesi che propone appare singolarmente chiara e coincidente con la prospettiva sopra delineata di una progressiva (ma già in atto) uscita dal postmodernismo: «Così, nei maggiori romanzieri degli anni Novanta, si assiste a una duplice rinascita: da un lato, quella di poetiche in senso proprio realistiche; dall'altro, quella di poetiche che si rifanno, in modi più o meno espliciti, al modernismo. L'attenzione che destiniamo a questi romanzieri è la stessa che ci chiedono Balzac o Dostoevskij: in nessuno di essi la letteratura è una pratica derealizzante, né

⁷⁵ Ivi, pag. 6

⁷⁶ Ibidem

⁷⁷ Ivi, pag. 30

⁷⁸ Raffaele Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, «Allegoria», 57, gennaio-giugno 2008.

una riscrittura che rimanda, coattivamente, a scritte. Pur con stili e impianti narrativi molto diversi, questi scrittori hanno fiducia nel racconto come strumento d'analisi della società presente, della vita interiore, del mondo materiale. Le loro storie vanno prese per buone, cioè per vere – anche se sappiamo bene che si tratta di finzioni. [...] Gli scrittori che si impongono dagli anni Novanta, in un certo senso, [...] dimostrano come fra realismo e modernismo, fra volontà di parlare del mondo e consapevolezza autoriflessiva della letteratura esiste una conciliazione produttiva. Se il postmoderno era stato la rottura di questa dialettica, tutta sbilanciata sul polo della finzione e dell'autoreferenzialità, i nuovi scrittori la restaurano»⁷⁹.

Come annuncia il titolo del suo intervento, Donnarumma individua all'interno di un panorama in confuso divenire, e tuttavia caratterizzato da un lento esaurimento della poetica postmoderna, la rivitalizzazione di un filone realistico che si esprime nella ricerca di nuove forme di scrittura, le quali convivono accanto a una copiosa e persistente produzione di opere esplicitamente o implicitamente ispirate al postmodernismo.

L'esigenza di confrontarsi con la realtà si avverte anche al di fuori dell'ambito letterario, nella scrittura non finzionale, nella saggistica e nella pubblicistica, che vede fiorire proprio negli ultimi anni innumerevoli *bestsellers* che fanno i conti con la realtà, dalle autobiografie di ex terroristi ai libri-intervista, dai libri di documentazione giornalistica ai libri-denuncia, senza dimenticare il contributo determinante degli altri media (dal cinema impegnato ai *format* televisivi, che ricostruiscono segmenti dolorosi del nostro recente passato) allo sforzo di riportare, magari in forme ancora ambigue, ingenui, o contraddittorie, la realtà al centro della rappresentazione e della riflessione. *Gomorra* costituirebbe il simbolo del fatto che «il postmoderno ha perduto la sua egemonia: esso è spazzato via dall'urgenza di questioni che non ammettono dilazioni, ironie, travestimenti»⁸⁰. Una strada parallela sarebbe stata percorsa anche da alcuni scrittori ex “cannibali”, come Niccolò Ammaniti, Aldo Nove, Tiziano

⁷⁹ Ivi, pag. 34

⁸⁰ Ivi, pag. 35

Scarpa, che avrebbero messo da parte ogni compiacimento nel degrado, ogni fissazione sul grottesco, per inaugurare una nuova stagione in cui si pone al centro della riflessione letteraria la necessità di una presa di coscienza comunitaria della condizione di emergenza sociale di un intero paese, con una svolta radicale «rispetto all'oltranzismo comico-grottesco degli anni Novanta»⁸¹.

Claudio Milanesi condivide l'idea di un superamento in atto del postmodernismo. In un articolo⁸² incentrato sulla produzione romanzesca di Massimo Carlotto, ricostruisce il clima degli anni Novanta in questi termini: «Nel suo caso [di Massimo Carlotto], come in quello di altri scrittori della stessa infornata, penso innanzitutto a Carlo Lucarelli e a Marcello Fois, si è trattato allo stesso tempo di colmare un vuoto e di creare un nuovo sguardo sul rapporto fra realtà sociale e romanzo. Colmare un vuoto: quello determinato dal ritorno negli anni '90 di due ricorrenti vizi delle lettere italiane, quelli, già individuati in altra epoca dal De Sanctis, della parallela tentazione del sentimentalismo e del formalismo, vizi evidenti da un lato nel più celebrato romanzo della scrittrice triestina Susanna Tamaro, debordante effusione sentimentale, e dall'altro nell'insieme dell'opera di Alessandro Baricco, la cui cifra caratteristica è senza dubbio alcuno un deciso e ripetuto autocompiacimento stilistico. Creare un nuovo sguardo: attraverso i canoni rivisitati del giallo e del *noir*, Carlotto e gli altri creavano di nuovo le condizioni per scrivere romanzi di ambizione civile»⁸³.

Accanto alla ricerca di una via di uscita dal postmodernismo, si osserverebbe nel primo decennio del nuovo millennio un tentativo di recuperare in forme modernizzate il modello dell'intellettuale impegnato. Donnarumma osserva come gli scrittori di oggi avvertano un dovere di pronunciarsi su aspetti e temi della vita pubblica che negli anni Ottanta o non si riscontrava, prevalendo la distanza e il disinteresse, o era sentito in misura molto ridotta e si metteva in atto in forme molto più mediate e

⁸¹ Ivi, pag. 36

⁸² Claudio Milanesi, *Evoluzione e sovversione nei romanzi di Massimo Carlotto*, «Narrativa», 26, 2004

⁸³ Ivi, pag. 225-226

indirette. In un'età postideologica, in cui i partiti politici hanno cessato di esercitare forme di azione culturale, tali pronunciamenti sarebbero tuttavia prese di posizione personali, incapaci di farsi portavoce di un punto di vista organico ad una classe, a un gruppo, a un ceto sociale. Chi si esprime lo fa in base ai propri convincimenti etici e cercando di intercettare un'udienza trasversale alla società, già sapendo a priori che all'intellettuale di oggi è preclusa ogni possibilità di assurgere al ruolo di *opinion maker* privilegiato, come accadeva ancora negli anni Sessanta e Settanta. Anche questo rinnovato bisogno di ritrovare un ruolo e una funzione pubblica sarebbe un dato associabile alle altre manifestazioni di ritorno all'impegno, come queste a sua volta non esente da ambiguità, come la volontà di protagonismo che sembrerebbe celare un tentativo di risarcimento alla irrilevanza sociale dell'*élite* intellettuale.

La tendenza della critica a tornare ad occuparsi di realismo, così come alcuni tentativi concreti da parte degli scrittori di ritrovare uno sguardo diretto sulla realtà, si infrangerebbero, tuttavia, ancora oggi contro il discredito caduto su tale nozione sin dai tempi dell'impegno neorealistico, per le ingenuità connesse a quella produzione e per la sua sostanziale estraneità all'attuale cornice storico-culturale. Non a caso in un'inchiesta promossa da «Allegoria» sul tema del presunto ritorno alla realtà e dell'ipotesi di una virata della letteratura in direzione di un nuovo impegno civile⁸⁴, gli scrittori intervistati – Mauro Covacich, Marcello Fois, Giuseppe Genna, Nicola Lagioia, Aldo Nove, Antonio Pascale, Laura Pugno, Vitaliano Trevisan – oltre a respingere con poche eccezioni l'idea di una diretta correlazione tra fatti legati al terrorismo internazionali e temi e modalità della propria scrittura, si dimostrano sostanzialmente reticenti ad accettare per il proprio progetto letterario l'etichetta di realismo, soprattutto se con questo termine si intende un'adesione ingenua ed immediata alla realtà più superficiale dei fenomeni, o una rappresentazione che sottende un progetto ideologico preciso, una tesi. Anche relativamente alla prospettiva

⁸⁴ AA.VV., *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, a cura di R. Donnarumma e G. Policastro, «Allegoria», 57, gennaio-giugno, 2008

dell'impegno e alla possibilità di una incidenza concreta della letteratura sulla realtà, le risposte tendono ad essere complessivamente generiche ed evasive, eludendo il nocciolo della questione: da più parti si rivendica la specifica politicità di qualsiasi atto di scrittura, che si concretizzerebbe innanzitutto nella forza dello stile: un concetto in teoria senz'altro condivisibile, ma poco utile pragmaticamente per distinguere i caratteri di una stagione letteraria rispetto ad un'altra.

Innumerevoli sono comunque gli interventi che vanno nella direzione di segnalare l'esistenza di una discontinuità tra la produzione letteraria degli anni Ottanta e Novanta e quella degli anni Zero: essa consisterebbe da un lato nell'esaurimento del postmodernismo, dall'altro in un ritrovato interesse per la realtà e nella tendenza ad un approccio 'impegnato'. Sotto questo aspetto, uno degli interventi che più è stato in grado di suscitare un dibattito pubblico è stato quello che ha visto protagonista il collettivo di scrittori noti prima sotto lo pseudonimo di Luther Blisset, ora sotto quello di Wu Ming. Con un'operazione in bilico fra la trovata autopropagandistica e il lancio di un manifesto per un'arte impegnata, Wu Ming ha pubblicato per i tipi di Einaudi un saggio intitolato *New Italian Epic*⁸⁵, che si pone come la sintesi di un dibattito critico e di poetica sviluppatosi online che ha visto la partecipazione di scrittori, studiosi di letteratura, semplici lettori. In esso si sostiene la duplice tesi della fine della stagione postmodernista italiana e della fioritura, a partire dal 1993 e con maggior vigore dopo il 2005, di una «nebulosa» di testi letterari accomunati dalla volontà di tornare a parlare della realtà, di coltivare l'esercizio della critica alla società dopo gli esercizi postmoderni ormai isteriliti. Una narrativa che viene definita «epica» per la sua tendenza a dare rappresentazione a grandi imprese collettive sullo sfondo di crisi storiche, veri e propri momenti di passaggio in cui è in gioco il destino di un intero popolo. A caratterizzare tale nuova poetica sarebbe l'«atteggiamento *popular*», espressione che appare largamente sinonimica rispetto al concetto già postmoderno di «leggibilità», e soprattutto la fiducia nella parola, nella

⁸⁵ Wu Ming, *New Italian Epic*, Einaudi, Torino, 2009

sua capacità di creare legami tra le persone e generare veri movimenti che possano mettere in moto la storia. Fra le opere spesso confusamente affastellate in quanto presunta testimonianza del *New Italian Epic*, un posto di primo piano è occupato proprio da romanzi genericamente storici, a proposito dei quali il collettivo di scrittori afferma: «se un tempo si scrivevano soprattutto romanzi di *ambientazione* storica – perché i materiali rintracciati dall'autore non accademico non consentivano altro – oggi si scrivono romanzi di *trasformazione* storica, dove le fonti di storia e di cronaca sono i materiali di partenza della macchina narrativa. Se prima la storia era per lo più fondale, lo scenario di un teatro, i costumi, oggi essa entra a far parte dell'intreccio in una sorta di realtà mista, nel senso di *mixed reality*, l'intero spettro che va dalla realtà alla finzione, passando per i diversi incroci delle due»⁸⁶. La fine del postmodernismo, a sua volta sentito come esaurimento dell'età moderna, viene significativamente fatta coincidere con la data simbolica dell'11 settembre 2001, che fornirebbe icasticamente l'immagine di disgregazione di un mondo, con il suo miraggio opulento costruito intorno all'ottimismo superficiale della società dei consumi e al trionfo della pubblicità.

Pur nella diversità delle interpretazioni e nella pluralità dei punti di vista, il panorama fin qui delineato appare convergente nell'individuare un mutamento della sensibilità e del clima culturale nell'Occidente industrializzato di fine Novecento-inizio del nuovo Millennio: una tesi, questa, contro la quale, al di là del maggiore o minore entusiasmo suscitato dalla più volte menzionata data dell'11 settembre 2001 come evento-simbolo in grado di fornire un convincente discrimine tra la stagione del postmodernismo (per lo meno in ambito filosofico e letterario) e un "dopo" dalle fisionomie ancora vaghe e non ben determinate, obiettivamente si fatica a portare argomentazioni convincenti: il mondo degli anni '80, quello del reaganismo e del tatcherismo, del crollo del muro di Berlino e dell'apertura dell'Europa orientale al modello consumistico, in Italia del craxismo e della retorica del "sorpasso", considerato dall'osservatorio dei nostri anni di terrorismo

⁸⁶ Ivi, pag. 171

internazionale e di guerre asimmetriche, di *social network* e primavere arabe, o, in ambito economico, di affermazione planetaria di nuovi attori globali come la Cina e di crisi dei mutui *subprime*, di crisi del debito sovrano e della stessa democrazia rappresentativa, quel mondo appare veramente come qualcosa di straordinariamente remoto e inesorabilmente tramontato. Difficile, dunque, accettare l'idea che la cultura, in tutte le sue forme e con tutta la specificità delle sue diverse manifestazioni, sia rimasta cieca e sorda ai cambiamenti, non abbia aggiornato la propria agenda raccogliendo le sfide di un'era nuova, dai contorni per molti aspetti inquietanti, dalla fisionomia nel complesso sempre più sfuggente ed indecifrabile.

All'interno dei processi di trasformazione globale in atto, che giorno dopo giorno ridisegnano gli assetti geopolitici, ridistribuiscono la ricchezza secondo geometrie nuove, spostano i baricentri del potere, l'Italia pare vivere una propria, specifica crisi, politica, culturale, economica, sociale, di cui nei fasti economici degli anni Ottanta ben pochi intellettuali hanno avuto sentore, e che ora si manifesta in tutta la sua drammatica gravità.

La letteratura italiana degli anni Ottanta-Novanta, ed in particolare quella legata al *boom* del romanzo storico, è stata a parere di molti⁸⁷ una letteratura di evasione in un passato-rifugio, intenta a rappresentare in chiave schiettamente nostalgica un mondo pre-moderno ricostruito senza alcuno scrupolo filologico. Ma in un mutato contesto storico-culturale, in cui peraltro la produzione di romanzi misti di storia e di invenzione ha dimostrato di non essere un fenomeno episodico e transitorio, ma quantitativamente rilevante e duraturo, questi giudizi possono ancora essere integralmente condivisi? In altre parole, il romanzo storico del XXI secolo – ci si domanda – ha o non ha registrato in qualche modo le trasformazioni dello scenario storico, politico, culturale italiano? È possibile che il romanzo

⁸⁷ Di questo avviso sono, ad esempio, Marco Testi, Giorgio Bàrberi Squarotti, Stefano Tani; Cfr. Marco Testi, *Il romanzo al passato*, cit.; Giorgio Barberi Squarotti, *Il problema del romanzo storico in Italia*, in *I tempi del rinnovamento*, atti del convegno internazionale *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, I, a cura di S. Vanvolsem, F. Musarra, Bulzoni-Leuven University press, Roma-Leuven, 1995; Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno*, cit.

storico, che riscuote un successo commerciale sempre più ampio (segno che risponde a bisogni ben vivi e pressanti della società), con la sua naturale vocazione didascalica e la sua tradizione ottocentesca di genere impegnato, sia un filone più ricettivo di altri rispetto al tema dell'*engagement*, più tempestivo nell'istituire una forte presa con la realtà, nel mobilitare energie critiche, nel delineare progettualità utopiche per il futuro? È insomma pensabile che questa produzione – come sembra suggerire il *memorandum* firmato da Wu Ming – stia mutando le proprie strutture per ritrovare la voce di una letteratura impegnata?

Una risposta a tutte queste domande non può che giungere a posteriori, da una disamina concreta sulla produzione di questi anni. Si tratta di una sfida che una ricerca come questa, condotta sui testi con un occhio fisso alle caratteristiche di individualità e singolarità di ciascuna opera e un altro attento a cogliere elementi di invarianza che la pongano in relazione con altre opere della stessa famiglia, non può esimersi dal raccogliere.

1.6 Finalità della ricerca

Una volta precisata l'accezione con cui nel presente lavoro saranno impiegati l'etichetta di romanzo storico e il termine "genere", appare ora opportuno delineare la finalità che la ricerca si propone di conseguire, la quale è duplice: da un lato quella di analizzare la fisionomia assunta dal romanzo storico contemporaneo, individuandone i tratti distintivi, e descrivendo l'eventuale esistenza, all'interno del *corpus* di opere selezionato, di morfologie ricorrenti, anche in rapporto alla produzione del recente passato e alla struttura del romanzo storico classico, così come teorizzata dal suo più eminente teorico, György Lukács; dall'altro quella di verificare, per mezzo della concreta analisi dei testi, se tale produzione possa essere considerata, ed eventualmente in quale misura, espressione di un rinnovato bisogno di impegno, di una passione civile che si traduce in prese di posizione nette, in atteggiamenti schierati e militanti su temi al centro del dibattito pubblico. Riguardo ad entrambe le finalità sembrano opportune alcune precisazioni.

Il panorama romanzesco degli ultimi anni è stato spesso descritto come uno scenario informe e reticente ad ogni sforzo tassonomico. Tale affermazione mantiene la sua piena validità se si sostituisce alla totalità della produzione romanzesca la sola porzione di opere narrative costruite a partire da materiali storici, o con un significativo apporto di materiali storici nel loro disegno complessivo. Ciò da un lato testimonia l'estrema vitalità di tale *corpus* di narrazioni, percorso da una molteplicità di tendenze che dimostra una marcata propensione alla sperimentazione; dall'altro scoraggia ambiziosi tentativi di classificazione sotto un'unica etichetta di genere. Di fronte alla complessità del compito da più parti si sono levate voci che incitano ad intraprendere indagini su segmenti parziali di tale produzione adottando un approccio di tipo descrittivo, in funzione di un successivo intervento di sistematizzazione⁸⁸. Mentre conveniamo sull'utilità della proposta (alla quale la ricerca in corso per certi versi risponde), riteniamo che un contributo concreto in tal senso consista nell'individuazione di almeno alcuni dei molteplici modelli, o varianti tipologiche, nei quali il romanzo storico contemporaneo effettivamente si articola. L'adozione di una definizione ampia ed inclusiva di romanzo storico, capace di accogliere al proprio interno una fenomenologia quanto mai ampia e differenziata, comporta infatti di necessità l'individuazione all'interno del genere di subcategorie dotate di una propria specifica coerenza tematico-formale. Si tratta, d'altro canto, di una considerazione sulla quale convergono eminenti studiosi. Marinella Colummi Camerino, ad esempio, sostiene questa tesi non solo riguardo al romanzo storico contemporaneo, ma anche al suo antenato ottocentesco; avverte infatti: «Studi recenti hanno dimostrato che la forma scottiana al centro dell'analisi di Lukács – che pure avverte il pluralismo del fenomeno – non esaurisce il canone del romanzo storico, dove convivono tipologie diversificate e paradigmi storiografici per nulla univoci (la razionalità storicistica che lo innerverebbe appare oggi l'aspetto più

⁸⁸ Tale è l'invito che Remo Ceserani affida alle pagine di «Tirature», 1991, a cura di V. Spinazzola, Torino, Einaudi, 1991

ideologico e caduco del lavoro lukácsiano)»⁸⁹. Sulla stessa linea Carlo Barbanente, il quale afferma: «La falce normatrice non impedì comunque a Lukács di dar conto, anche se in alcuni casi solo fuggevolmente, di una serie di tipologie di romanzo storico che dimostravano uno sviluppo plurilineare del genere ed una coesistenza sotto la sua etichetta di modelli disparati che anche l'egemonia del magistero di Scott nella prima metà del XIX secolo unificava solo in superficie. Se il romanzo storico ottocentesco è, malgrado le apparenze, plurale quello novecentesco è caratterizzato da una varietà ancora maggiore di forme, stili, temi che si moltiplicano a dismisura sino alla contemporaneità. Non si può non condividere l'invito di molti studiosi che, pur avendo provato con grande rigore ad affrontarlo come un insieme, hanno dovuto spesso rendere le armi di fronte a questo indomabile materiale, consigliando un approccio specialistico per segmenti»⁹⁰. Serena Tusini sostiene poi che «data la straordinaria disseminazione dei modelli narrativi del nuovo romanzo storico, la sua identità si può riconoscere proprio nella molteplicità»⁹¹. Esprime simili convincimenti anche Gigliola De Donato⁹². In questo senso, la definizione di romanzo storico adottata non può che spingerci a convenire con la tesi proposta da Margherita Ganeri, secondo la quale tentare una valutazione unitaria del romanzo storico sarebbe un'operazione «semplicistica e azzardata»⁹³: secondo la studiosa per il romanzo storico, più che di genere in senso stretto, sarebbe opportuno parlare di «modo» letterario. In questa circostanza Ganeri utilizza una terminologia mutuata da Frye⁹⁴, che distingue il genere dal modo, individuando nel primo un insieme di testi propriamente accomunati da un modello tematico-formale invariante, nel secondo un aggregato testuale tenuto insieme da un medesimo orizzonte cognitivo-epistemologico. Il romanzo storico così concepito appare dunque configurarsi naturalmente

⁸⁹ M. Colummi Camerino, *Introduzione*, in AA.VV., *La storia nel romanzo (1800-2000)*, cit., pag. 16

⁹⁰ C. Barbanente, *op. cit.*, pag. 202

⁹¹ S. Tusini, *op. cit.*, pag. 48

⁹² Cfr. Gigliola De Donato, *Gli archivi del silenzio. La tradizione del romanzo storico italiano*, Schena, Brescia, 1995, pag. 61

⁹³ M. Ganeri, *Il romanzo storico*, cit., pag. 109

⁹⁴ Cfr. N. Frye, *op. cit.*

come macrogenere, suscettibile di organizzarsi al proprio interno in famiglie, classi o sottocategorie omogenee al proprio interno.

Riguardo alla seconda delle finalità che questa ricerca si prefigge di conseguire sono opportune alcune considerazioni preliminari. Il postmoderno è stato descritto come l'età in cui le trasformazioni tecnologiche, economiche e politiche avrebbero traghettato le nostre società nell'era post-industriale, provocando quella che è stata definita una «mutazione antropologica del sensorio»⁹⁵. La radicale trasformazione dei processi cognitivi dal modello logico-analitico, prevalente nel passato, a quello sintetico-emotivo, tipico della civiltà mediatica, avrebbe prodotto una crescente perdita di profondità spaziale e temporale e una anestetizzazione emotiva del soggetto.

Sulla base di questi presupposti non può non ritenersi significativa l'indagine su una produzione letteraria che pone al centro del proprio interesse proprio la ricostruzione di mondi diversi da quello attuale, lontani da esso sul piano delle coordinate temporali e spesso anche geografiche. La ripresa critica, nella letteratura italiana degli ultimi trent'anni, di un genere che, almeno nella forma ottocentesca assunta nel nostro paese, presupponeva una decisa istanza didattico-conoscitiva e mirava a una concreta incidenza nella realtà storica, deve spingerci a interrogarci se non sia possibile anche per l'attuale produzione neostorica (o, perlomeno, per una sua parte) una lettura in grado di rivelare una prospettiva politica. Se ciò fosse confermato, si potrebbe riconoscere nella consolidata fioritura di romanzi misti di storia e di invenzione un tentativo di reazione all'appiattimento della nostra capacità di comprendere il passato, di ricostruzione della profondità storica.

1.7 Criteri di determinazione del corpus

In questa ricerca il *corpus* di opere prese in considerazione è stato determinato sulla base della definizione di romanzo storico

⁹⁵ L'espressione è tratta da Margherita Ganeri in *Postmodernismo*, Bibliografica, Milano, 1998, pag. 12

pragmaticamente adottata, delimitando ulteriormente il campo in ragione di un criterio di natura cronologica: la produzione di romanzi storici italiani editi nel decennio 2001-2010. Si precisa che, data la consistenza numerica delle opere pubblicate entro l'arco cronologico prefissato, il *corpus* individuato non potrà essere esaustivo, né dovrà ritenersi una campionatura di per sé in grado di esaurire i fenomeni in atto nell'ambito del romanzo storico italiano. La scelta di impiegare tali criteri per la delimitazione del campo di indagine, necessaria in vista della mole di materiale potenzialmente analizzabile, costituisce tuttavia anche un fattore di debolezza della ricerca, di cui si è consapevoli e che si ritiene doveroso dichiarare preliminarmente. Può a buon diritto essere considerata artificiosa ed arbitraria la delimitazione cronologica, benché – come si è cercato di spiegare⁹⁶ – esistano concreti fattori storico-culturali che inducono a trattare il primo decennio degli anni Duemila come un segmento temporale dotato di una propria autonomia. È certamente un limite la rinuncia ad inquadrare il fenomeno in un'ottica transnazionale e transmediale, dal momento che la letteratura italiana contemporanea appare fin troppo influenzata da narrazioni provenienti dall'estero, e non solo di carattere letterario, ma anche cinematografico, televisivo, o condotte per mezzo di altri codici e di diversi *media*: allargare il campione ai numerosi romanzi storici stranieri, ad esempio, avrebbe potuto forse consentire di individuare specifiche peculiarità della produzione nazionale. Va infine ammesso che la scelta dei singoli titoli incorre fortemente nei rischi derivanti da un eccesso di soggettivismo.

A queste legittime ragioni di perplessità è possibile opporre l'invito a non considerare la ricerca un'opera con ambizione di sistematizzazione globale della narrativa storica degli anni Duemila, bensì un contributo alla realizzazione di un più vasto progetto, già promosso da Remo Ceserani, e realizzabile attraverso il concorso di più sforzi convergenti: quello di «descrivere in tutte le sue varietà la fenomenologia del romanzo storico, le diverse motivazioni che gli stanno dietro, le diverse soluzioni che di volta in

⁹⁶ Cfr. cap. I par. 5

volta esso dà ai problemi tematici e formali, a quelli specifici e a quelli contestuali all'arte narrativa»⁹⁷.

⁹⁷ La citazione è tratta da AA.VV., *Cinque domande sul ritorno al passato*, cit., pag. 28

Capitolo II

IL DIBATTITO CRITICO SUL ROMANZO STORICO

2.1 Le voci degli anni Novanta

Prima di formulare una proposta di catalogazione del romanzo storico in aggregati tipologici distinti sulla base di meccanismi testuali differenti e di una diversa modalità di concepire e rappresentare la storia, è utile passare in rassegna i contributi di quegli studiosi, che, a partire dagli anni Novanta⁹⁸, hanno tentato di dare una lettura parziale o complessiva del fenomeno del romanzo storico contemporaneo, individuandone meccanismi ricorrenti, esplicitandone la concezione della storia, o indagando i risvolti ideologici ad essi soggiacenti. È infatti a partire da tali riflessioni che questa ricerca prende avvio, ed è con esse che si confronta e si misura nel momento dell'analisi critica sul *corpus* di testi prescelto.

Il primo intervento di una certa consistenza su cui vale la pena soffermarsi è quello di Ermanno Paccagnini, che nel 1993⁹⁹ propone una periodizzazione del romanzo storico dal dopoguerra ai giorni in cui scrive articolata in tre fasi principali, cui corrisponderebbero altrettante trasformazioni nella struttura di genere, un mutato atteggiamento nei confronti della tradizione ottocentesca, una accentuata discontinuità nella ricettività del pubblico.

Nella prima fase (1945-59), sostanzialmente coincidente con la stagione del neorealismo, il romanzo storico dimostrerebbe una straordinaria vitalità, e sarebbe riconoscibile all'interno della pur grande varietà di tentativi e di soluzioni differenti la robusta presenza di opere di impianto

⁹⁸ Per una rassegna critica ragionata sul romanzo storico dalle origini agli anni '90 si rinvia invece a M. Ganeri, *Il romanzo storico*, cit.

⁹⁹ Ermanno Paccagnini, *La fortuna del romanzo storico del secondo dopoguerra*, cit.

tradizionale, per le quali rimaneva forte il riferimento al modello manzoniano, a partire dalla consuetudine di affiancare ai romanzi testi di riflessione teorica sui problemi e le questioni poste dal genere. Secondo Paccagnini, Riccardo Bacchelli¹⁰⁰ recupera dalla tradizione ottocentesca la preferenza accordata a personaggi ed eventi storici minori, Gian Paolo Callegari¹⁰¹ e Carlo Alianello¹⁰² l'assunzione del punto di vista degli umili e dei vinti, le cui condizioni vengono rappresentate con una crudezza che non va esente dagli influssi della coeva «dittatura» del romanzo realista. Per Anna Banti, che pubblica il suo *Artemisia* nel 1947, quella del romanzo storico appare invece la scelta di percorrere una via alternativa e contrapposta a quella tracciata dal neorealismo. I suoi romanzi, che traggono dall'archetipo manzoniano e scottiano la centralità delle età di crisi, privilegiano la rappresentazione di personaggi simbolo e rievocano la storia attraverso una scrittura memoriale, che tende a depotenziare le ricostruzioni d'ambiente. In essi il piano storico appare funzionale a sviluppare un discorso di tipo ideologico e attualizzante, che riguarda la condizione della donna nel presente e nel passato. Secondo Paccagnini, all'uscita nel 1958 de *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, il romanzo storico appariva dunque un genere forte ed apprezzato dal pubblico. Proprio l'opera del siciliano rappresenterebbe ad un tempo il culmine di questa fortuna e un momento di svolta per il genere storico, con l'avvio di una fase di destrutturazione del suo paradigma esemplata sullo svuotamento dall'interno operato proprio dal *Gattopardo*.

Concepito come un'appendice del primo momento, il periodo compreso tra gli anni 1959 e 1963 è per Paccagnini quello in cui al romanzo storico tradizionale, fondato sulla ricostruzione realistica ed affidabile del passato, si sostituisce un romanzo sperimentale che impiega materiali storici per negare la consistenza e l'oggettività di quello stesso passato, in ciò

¹⁰⁰ Di Riccardo Bacchelli escono nel periodo menzionato *Il pianto del figlio di Lais*, Garzanti, Milano, 1945, *Lo sguardo di Gesù*, Rizzoli, Milano, 1948, *I tre schiavi di Giulio Cesare*, Mondadori, Milano, 1958

¹⁰¹ Gian Paolo Callegari pubblica in quegli anni *I baroni*, Garzanti, Milano, 1950, *Fringuelli per l'arcivescovo*, Macchia, Roma, 1952, *Janchicedda*, Casini, Roma, 1956

¹⁰² Carlo Alianello, *Soldati del re*, Mondadori, Milano, 1952

anticipando fermenti che avrebbero fornito linfa vitale alla nascita della neoavanguardia. Lo studioso nota come nell'opera di Maria Corti¹⁰³ le tradizionali forme dialogate, che strutturano ancora i romanzi di Bacchelli o di Banti, cedono il posto ad un continuo gioco di prospettive e di punti di vista. Analoga moltiplicazione dei piani – temporali e interpretativi – è presente nei romanzi di Roberto Roversi¹⁰⁴ ed Emilio Tadini¹⁰⁵, in cui la verità storica è sistematicamente svuotata del suo valore di certezza e proposta con un'ambivalenza così radicale da sfociare nella provocazione.

Il quindicennio compreso tra il 1963 e il 1978 è per Paccagnini la stagione del riflusso del genere, che viene abbandonato a favore di letture di importazione (soprattutto sudamericana), e di un filone narrativo «primordiale e innocente»¹⁰⁶. L'offerta di romanzi storici si riduce e vede la persistenza di autori legati al genere (come Anna Banti) o l'incursione solitaria di anarchici della penna. Si tratterebbe, tuttavia, di un periodo fecondo, in cui si propongono nuovi modelli e nuove soluzioni per forzare il genere in direzioni inesplorate: in questo senso viene letta la solitaria produzione di Leonardo Sciascia, che introduce la struttura dell'inquisizione storico-documentale, destinata a costituire l'architettura fondamentale per un vero e proprio filone narrativo interno al genere e di grande fortuna, nel quale confluiscono autori che hanno puntato molto sul romanzo storico come Vincenzo Consolo, Sebastiano Vassalli, Fulvio Tomizza.

In Sciascia la storia è impostura e falsificazione, che la scrittura narrativa – guidata da una ragione laica ed illuministica – si propone di smascherare nella sua perversa natura di violenza nei confronti della verità e della giustizia. L'indagine storica rilegge i documenti, gli atti processuali che provengono dal passato alla ricerca di una verità seppellita dal tempo, da un lato smascherando la follia della storia, dalla quale la logica razionale appare continuamente espulsa a favore degli istinti di sopraffazione, dall'altro ribadendo per lo scrittore un imperativo morale di testimonianza e

¹⁰³ Maria Corti, *L'ora di tutti*, Feltrinelli, Milano, 1961

¹⁰⁴ Roberto Roversi, *Caccia all'uomo*, Mondadori, Milano, 1959

¹⁰⁵ Emilio Tadini, *L'armi l'amore*, Rizzoli, Milano, 1963

¹⁰⁶ E. Paccagnini, *op. cit.*, pag. 43

di impegno. La scrittura narrativa si fa riscrittura di documenti, citazione, parafrasi e commento, sorretta da un narratore esterno coincidente con la figura dell'autore.

Con il 1978 si riapre una seconda, fortunatissima stagione per il romanzo storico, che vive un vero e proprio *boom*, rafforzato – e non provocato – secondo Paccagnini, da quello che è stato definito il «fenomeno Eco». Le motivazioni addotte per questo ritorno in auge del genere sono diverse e spaziano dagli stimoli riconducibili alla stagione di rinnovamento degli studi storici ad opera della scuola delle *Annales*, alle reazioni nei confronti della negazione della narratività che aveva contraddistinto il clima culturale degli anni Settanta, senza dimenticare l'influsso della televisione con le sue proposte di racconti appaganti, fondati sull'intreccio. Il ritorno alla storia, che si manifesta anche con la creazione di apposite collane editoriali centrate sulla biografia di personaggi storici, si accompagna ad una più generale strategia dell'industria culturale che punta al recupero dei generi, dal giallo al rosa alla *spy-story*, nel segno di un rinnovato piacere per l'affabulazione.

Rispetto alla stagione neorealista questa nuova produzione di romanzi storici si segnala per alcune differenze: la progressiva sostituzione, nelle preferenze per le epoche rappresentate, del Risorgimento con il Medioevo; la cura nella costruzione di *plot* avvincenti; l'attenzione a ricostruire l'orizzonte della vita materiale nel passato sin nei minimi dettagli; lo spiccato sperimentalismo, sorretto spesso da una notevole consapevolezza nell'uso degli strumenti narrativi e nel riuso delle forme della tradizione; la ricorrenza di tematiche che, come l'eresia, rinviano all'inquietudine contemporanea.

Con la svolta degli anni Ottanta, Paccagnini sostiene che il romanzo storico inizia a specializzarsi fino a formare filoni diversi, che funzionano come veri e propri sottogeneri: una linea d'avventura; una linea del giallo, in cui la storia entra in gioco essenzialmente come costume; una linea che mescola lo storico con il fiabesco, ibridandosi con una produzione contraddistinta da spiccati caratteri *fantasy*; una linea che si fonda sul

recupero e la rivisitazione romanzata di carte private di famiglia; infine, la linea delle biografie romanzate¹⁰⁷. Quella della suddivisione del romanzo storico in filoni narrativi è una suggestione che, come si è già più volte accennato, trova riscontro e viene approfondita nell'analisi condotta in questo studio.

Sul piano ideologico, il ritorno alla storia è letto da Paccagnini non tanto come fuga dalla realtà o rifugio in un esotico altrove collocato nel passato, bensì come «interrogazione *del e sul presente*»¹⁰⁸, oggettivazione di domande che dal privato si estendono alla società e al rapporto con le istituzioni pubbliche, riflessione sul futuro.

Diametralmente opposto, da questo punto di vista, il giudizio di Giorgio Bárberi Squarotti¹⁰⁹, che accomuna i percorsi tentati dal romanzo storico successivamente all'uscita del *Gattopardo* nel segno della funzione di fuga dalla realtà nell'esotico cronologico-geografico. Il capolavoro di Tomasi di Lampedusa, con la sua carica di denuncia dell'inutilità di qualsiasi azione umana nella storia, inaugurerebbe una lunga stagione di romanzi in cui la storia perde il proprio statuto di certezza, per assumere le fisionomie del campo del possibile, dell'opinabile, dell'indefinito, superando per questa via l'irriducibile dicotomia manzoniana di storia ed invenzione. Scrivere di storia nella modernità non significherebbe più ricostruire il passato per comprendere il presente, né tantomeno parlare dell'oggi attraverso la metafora dello ieri, ma riflettere sulla storia in sé, evitando qualunque discorso sul significato del passato e sui valori in esso contenuti. Anche i romanzi-inchiesta di Sciascia assumono in quest'ottica l'aspetto di un esercizio astorico e metastorico, nel momento in cui si rivolgono al passato soltanto per riconoscere in esso, indifferenziatamente, la presenza costante e perpetua dell'insensatezza e dell'irrazionalità come principi causativi della storia.

¹⁰⁷ Per il filone d'avventura Paccagnini fa i nomi di Mario Biondi, Alberto Ongaro, Giuliana Berlinguer e Nino Majellario; per il filone ibridato con il fantasy Raffaele Nigro e Roberto Pazzi; per le biografie romanzate Giancarlo Marmorì, Marisa Volpi, Dacia Maraini.

¹⁰⁸ Ivi, pag. 53

¹⁰⁹ Giorgio Bárberi Squarotti, *Il problema del romanzo storico in Italia*, cit.

Nell'analisi di Stefano Tani¹¹⁰ il romanzo storico degli anni '60 e '70, proprio nella forma del romanzo-inchiesta introdotta da Sciascia, è interpretato invece come alternativa produttiva alla caduta nell'intimismo, tipica della tarda letteratura neorealista e del romanzo medio di quegli anni. Se ne identificano le radici proprio nella spiccata carica di denuncia sociale della poetica neorealista e nell'archetipo manzoniano della *Storia della colonna infame*. A differenza del giallo classico, il romanzo storico, riplasmato nella forma dell'investigazione sul passato, non sfocerebbe in uno scioglimento appagante, teso a ristabilire l'ordine turbato, ma al contrario in una turbata consapevolezza dell'impossibilità di raddrizzare i torti e in una conseguente amplificazione del valore intrinsecamente etico dell'operazione di verità realizzata per mezzo della scrittura: una verità che rimane comunque un dato soggettivo, poiché è l'individuo che mette ordine e attribuisce senso al «caos oscuro ed equivoco dei fatti»¹¹¹. Se nelle sue ricognizioni sul passato Sciascia seleziona segmenti di storia che risultino significativi per restituire il senso di un'intera epoca, rimane tuttavia confermato – ed è questo un punto di contatto reale con le posizioni di Bárberi Squarotti – che l'esito costante di tali ricerche è la consapevolezza dell'assurdità della storia e dell'arroganza del potere. La stessa storiografia, intesa come ricostruzione ufficiale dei fatti, subisce un processo di decostruzione che porta allo smascheramento della sua natura di discorso intrinsecamente parziale, espressione di un gruppo sociale egemonico che detiene il potere. Se da una parte la struttura inquisitoria appare una terapia efficace per evitare la caduta in una narrazione tradizionale, sostituendo quale motore della lettura la capacità critica e la razionalità alla ingenua identificazione emotiva, dall'altra anche tale meccanismo tenderebbe a sclerotizzarsi nel corso del tempo, fino ad assumere forme sempre più prevedibili e gratuite. Secondo Tani, Sciascia rimane comunque per le successive generazioni il modello dello scrittore-studioso, che coniuga alta

¹¹⁰ Stefano Tani, *Il romanzo di ritorno*, cit.

¹¹¹ Ivi, pag. 70

consapevolezza intellettuale e una interpretazione della letteratura come missione morale.

Sulla linea da lui segnata viene posta la produzione narrativa postavanguardistica di Sebastiano Vassalli, la cui caratteristica saliente è individuata nel tentativo di armonizzare l'asciuttezza dello schema d'inchiesta con delle modalità affabulatorie più tradizionali, ma sempre all'interno di un atteggiamento di risentimento e di indignazione nei confronti dell'ingiustizia della storia. La figura del narratore si fa meno rilevata, e al suo giudizio pervasivo si sostituisce un maggior investimento nelle risorse della rappresentazione dei fatti, che tendono a parlare da sé. Anche per Vassalli varrebbe l'osservazione di una progressiva caduta della tensione civile nel corso degli anni Ottanta, con la tendenza a guardare al passato più in un'ottica esistenziale che politica.

All'ambito delle narrazioni storico-documentarie è riportata anche la produzione romanzesca di Vincenzo Consolo, in cui l'impegno civile si manifesta in uno stile contraddistinto da uno spiccato sperimentalismo linguistico, che fa reagire espressioni auliche e forme idiomatiche, e dietro il quale si intravede la lezione di Gadda, Verga e Tomasi di Lampedusa. Il rapporto con la storia rimane conflittuale e venato di un «pessimismo senza salvezza»¹¹². Il filone inaugurato da Sciascia è seguito sino ai romanzi storici di Magris e Cavallari, nei quali l'inquisizione ha ormai perso la sua carica di sdegno e la sua funzione di denuncia per essere reinterpretata in chiave meditativa, sentimentale ed esistenziale.

Il *boom* di romanzi storici a cui si assiste negli anni Ottanta coincide per Tani con l'affermazione di un tipo di scrittore diverso, uno scrittore-critico, un esperto delle lettere che contrappone la propria competenza professionale all'urgenza sentimentale degli autori della generazione precedente, e che risponde ad un pubblico nuovo, più istruito e smaliziato, sempre più lontano dalle ideologie, culturalmente esigente e sofisticato. Ne è considerato esponente di punta Umberto Eco, la cui produzione è additata come esemplare di una tipologia romanzesca nuova, il «romanzo di ritorno»:

¹¹² Ivi, pag. 83

un romanzo che riassume con libera giocosità forme e strutture elaborate nei due decenni precedenti, per la costruzione di un gioco erudito.

Nella sua riflessione sul romanzo storico a cavallo tra Ottocento e Novecento, Vittorio Spinazzola rintraccia una linea di continuità che unisce i *Viceré* di Federico De Roberto, *I vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello e il *Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, opere che egli accomuna sotto l'etichetta di romanzo «antistorico»¹¹³. Con il cambio del secolo, un genere nato come portatore di una ideologia borghese, avrebbe trovato rilancio conducendo una spietata critica nei confronti della borghesia, dei suoi errori storici, dell'incapacità di produrre un cambiamento sostanziale e non puramente di facciata. Pur non vagheggiando un anacronistico ritorno all'aristocrazia di *ancien régime*, questi romanzi secondo Spinazzola si compiacciono nella rappresentazione della crisi senza uscita: una crisi che è tanto delle istituzioni statali (monarchia, parlamentarismo) quanto di quella private. La famiglia borghese finisce per apparire sempre più instabile, in quanto nucleo di spinte aggressive e competitive, essenzialmente egoistiche, un tempo tenute sotto controllo dall'autorità del capofamiglia.

Sul piano delle tecniche narrative, si assisterebbe all'erosione dell'autorevolezza del narratore esterno onnisciente di stampo ottocentesco, al quale si andrebbe sostituendo una dialettica di punti di vista interni, che trovano modo di esprimersi per mezzo del discorso indiretto libero e del monologo interiore. Nel capitolo intitolato «Ottica esterna e ottica interna»¹¹⁴, incentrato sull'analisi dei rapporti fra io narrante e personaggi, lo studioso sottolinea come la cifra del romanzo antistorico consista appunto in una spinta in direzione di una relativizzazione dell'unità prospettica, apparentemente garantita dall'assunzione di una voce affabulante esterna ed onnisciente. Tale spinta sarebbe molto più radicale nel romanzo di De Roberto, in cui il narratore – obbedendo al canone della poetica verista – fa tutto il possibile per occultarsi al lettore, lasciandolo solo nel difficile compito di districarsi entro una sterminata rete di punti di vista differenti: un

¹¹³ Vittorio Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit.

¹¹⁴ Ivi, pag. 16-18

meccanismo, che genera disorientamento per l'incapacità da parte dell'io leggente di identificare la chiave di lettura dell'opera (coincidente, secondo Spinazzola, con l'ottica di un personaggio secondario, qual è il giovane Giovannino Radali). Sotto questo aspetto il romanzo di Pirandello apparirebbe meno eversivo, meno novecentesco, perché in esso sarebbe più facilmente identificabile la prospettiva visuale del narratore, di cui si fanno portatori paritariamente due personaggi: il vecchio don Cosmo e il giovane Lando.

L'itinerario del romanzo storico italiano così delineato esibisce notevoli punti di tangenza con lo studio di Elisabeth Wesseling che si concentra su uno scenario più ampio, quello del romanzo storico europeo, nel saggio *Writing History as a Prophet. Postmodernist innovations of the historical novel*¹¹⁵. Wesseling osserva che mentre nei romanzi di Scott la psicologia dei personaggi appare subordinata alle esigenze del realismo, e quindi modulata a partire dal dato storico, nei romanzi storici europei del primo Novecento è la storia ad essere rappresentata attraverso la vita interiore dei personaggi: la ricostruzione del passato perde di consistenza e solidità per configurarsi come percorso di formazione individuale, che rende possibile la lettura di queste opere anche con gli schemi interpretativi del *Bildungsroman*. Da un lato, dunque, si approfondisce la riflessione sulle modalità con cui la storia plasma la coscienza individuale, dall'altro affiora la questione dell'epistemologia della storia. Entrambi questi temi, secondo la studiosa, danno luogo a concrete trasformazioni nel paradigma di genere, che possono essere così sintetizzate: in primo luogo, la rappresentazione del passato prende forma nell'opera non per accumulazione di dati funzionali alla resa del colore storico o alla definizione di specifici processi storici, ma attivando un implicito paragone con il presente fondato sull'analogia e la persistenza di elementi metastorici e transtorici, che assumono valenze mitiche. In tal modo il criterio di relazione genetica fra presente e passato tende a dissolversi; in secondo luogo, l'introduzione all'interno della narrazione di una cornice di secondo grado, autoriflessiva, nella quale viene

¹¹⁵ Elisabeth Wesseling, *Writing History as a Prophet*, cit.

inscenato nel suo farsi il processo di acquisizione della conoscenza storica e della sua traduzione in narrazione. Al centro della riflessione proposta da tale livello vi sarebbe pone infatti la questione dell'epistemologia della storia, rispetto alla quale, messa in discussione la possibilità di attingere una verità univoca ed oggettiva, si assume una visione relativista, frutto di prospettive diverse. Alla questione epistemologica sarebbe connessa anche un'istanza politica, nel momento in cui il metalivello giunge a riflettere sulla natura ideologica non solo di ogni ricostruzione storiografica, ma anche di ogni documento storico, e sul potere opprimente che le narrazioni del passato esercitano nei confronti dei soggetti, individuali e collettivi, esclusi dalla storia, le cui voci, prigioniere del silenzio, non trovano cittadinanza in nessun atto o testimonianza storica.

Proprio questa strategia narrativa sarebbe l'unica destinata a sopravvivere nel mutato scenario dominato dal postmodernismo. Wesseling rifiuta infatti il criterio di distinzione fra romanzo moderno e romanzo postmoderno proposto da Brian McHale¹¹⁶ (e assunto come presupposto teorico da Elisa Dei nel suo intervento sul romanzo storico italiano del Novecento), che distingue rispettivamente fra opere a dominante epistemologica e opere a dominante ontologica, le une intente a riflettere su problemi di metodo e sui limiti della conoscenza storica, le altre ad abbattere le barriere fra storia e finzione, rappresentando la realtà per mezzo di un testo che non rinvia più ad un referente esterno, ma solo ad altri testi. Tale criterio appare alla studiosa poco fondato criticamente, e smentito dalla constatazione che molte opere attribuite con certezza al postmodernismo continuano ad affrontare principalmente la questione epistemologica. Il romanzo postmoderno porterebbe alle estreme conseguenze l'autoriflessività già insita nel romanzo moderno dando vita ad una struttura complessa che comprenderebbe, oltre al livello della rappresentazione della storia in sé e alla cornice metastoriografica sopra definita, un ulteriore livello di discorso sulle fonti, sulla loro ambiguità, dato che esse vi appaiono condizionate dai desideri individuali, e dunque false e depistanti. Questa struttura sarebbe

¹¹⁶ Brian McHale, *Postmodern Fiction*, London-New York, Routledge, 1987

funzionale a corrodere l'ultimo baluardo di oggettività attribuito alla conoscenza storica, che verrebbe dunque assimilata alla pura logica dell'invenzione narrativa: una conoscenza inattendibile perché fondata su dati frammentari, selezionati arbitrariamente, connessi secondo una logica estranea ai fatti.

2.2 Riflessioni dal nuovo millennio

Nel considerare le manifestazioni novecentesche del romanzo storico, Elisa Dei¹¹⁷ rinuncia preventivamente a qualsiasi ambizione di periodizzazione di un materiale che le appare quanto mai eterogeneo, e fonda la propria ipotesi di classificazione sulla visione della storia, strumento per discriminare «tra due sistemi culturali ed antropologici»¹¹⁸, quello moderno e quello postmoderno, cui ella fa corrispondere due tipologie ben distinte di romanzi storici.

Nella prima categoria Dei include opere come *I vecchi e i giovani* di Luigi Pirandello, *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, la produzione di Sciascia da *Morte dell'Inquisitore* (1964) a *La strega e il capitano* (1986), passando per *Il consiglio d'Egitto* (1963) e *I pugnalatori* (1976), quella di Sebastiano Vassalli da *L'oro del mondo* (1987) a *Marco e Mattio* (1992), *La battaglia soda* (1964) di Bianciardi e il *Sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) di Vincenzo Consolo; nella seconda confluiscono i romanzi storici di Eco, da *Il nome della rosa* (1980) al *Pendolo di Foucault* (1989) all'*Isola del giorno prima* (1994) a *Baudolino* (2000) e il *Fuoco greco* (1990) di Luigi Malerba. *La Storia* di Elsa Morante viene considerata il romanzo di passaggio tra questi due modelli. Ma vediamo meglio le caratteristiche di queste due strutture.

I vecchi e i giovani di Pirandello viene indicato come il primo romanzo ad aver tradotto in strutture narrative originali la crisi delle concezioni storiciste e positiviste, e l'affermarsi di una nuova epistemologia

¹¹⁷ Elisa Dei, *Il romanzo storico nel Novecento tra moderno e postmoderno*, «Moderna», VIII, 1-2, 2006, pag. 205-227

¹¹⁸ Ivi, pag. 206

della storia. Gli aspetti più evidenti di tale metamorfosi narrativa possono essere riassunti schematicamente come segue:

1) impiego del discorso indiretto libero, mutuato dalla poetica verista, non con funzione documentaria e referenziale, bensì come strumento di scavo nell'interiorità dei personaggi;

2) preferenza accordata ad una rappresentazione della storia che si compie attraverso il filtro memoriale di una molteplicità di punti di vista individuali, ciascuno portatore di una propria verità;

3) ulteriore problematizzazione del concetto di storia attraverso la rappresentazione delle alterazioni e delle forzature che l'individuo opera nel processo di appropriazione selettiva del passato;

4) sostituzione della «sequenzialità logico-cronologica monolineare»¹¹⁹, con una struttura che privilegia il continuo scompaginamento dei piani temporali;

5) rappresentazione di un presente qualitativamente distinto dal passato, verso il quale si protende in atteggiamento di analisi e riflessione;

6) concezione del presente come degenerazione delle premesse storiche del passato.

In tal modo, *I vecchi e i giovani* costituirebbero il capovolgimento “umoristico” del modello ottocentesco del romanzo storico, ponendo in crisi i capisaldi teorici su cui era fondato, come la fiducia nell'oggettività della storia, nella sua conoscibilità da parte del soggetto, nel suo andamento unilineare e progressivo. A questo obiettivo è finalizzato il discorso metastoriografico che tende a negare la supposta oggettività dei documenti storici, frutto di una ricostruzione del passato inevitabilmente parziale. In ciò il romanzo storico seguirebbe dunque un percorso parallelo a quello del romanzo modernista *tout court*, nel quale si consuma una medesima frattura con la precedente tradizione, e si impongono testi in cui trovano rappresentazione la crisi della realtà positivisticamente concepita e l'affermarsi di una concezione del reale più complessa e inafferrabile, inclusiva degli spazi labirintici dell'inconscio. L'accertamento del principio

¹¹⁹ Ivi, pag. 211

di relatività impostosi nell'ambito della scienze esatte viene ripreso dal romanzo che sottopone il concetto di verità storica ad una drammatica relativizzazione, che riduce la conoscibilità del passato a quanto di esso può dire un singolo individuo in un preciso momento del tempo.

Secondo Elisa Dei, le opere incluse nella prima delle categorie sopra menzionate condividono le caratteristiche strutturali de *I vecchi e i giovani*, ed in particolare la presenza di un momento metastoriografico nella forma di una cornice di secondo livello entro la quale viene condotta una riflessione sui limiti e sulla parzialità di ogni ricostruzione storica. All'interno di questa categoria viene incluso anche il modello dell'inchiesta storica inaugurato da Sciascia e proseguito da Consolo, che – come si è visto – è da altri considerato invece una tipologia a se stante entro il proliferare di scritture romanzesche dedicate alla storia. In questi romanzieri la storia è narrazione costruita dai vincitori, cui si contrappongono le microstorie degli sconfitti, pazientemente ricostruite indagando nelle pieghe dei documenti del passato alla ricerca di una verità alternativa pervicacemente sottaciuta. Il romanzo storico tende così a trascolorare verso il genere *pamphlet*.

L'operazione condotta da Elsa Morante con *La Storia*, come si è già detto, si colloca in una posizione di passaggio fra due sistemi culturali, quello moderno e quello postmoderno, favorendo il transito del paradigma di genere dalle forme sin qui descritte ad una struttura nuova. Se del passato l'opera eredita una piena fiducia nella funzione sociale e politica della letteratura, del postmoderno anticipa alcuni tratti caratteristici, come il ritorno a moduli premoderni, un insieme di strategie testuali volte a superare la tradizionale bipartizione pubblico colto/pubblico popolare, una modalità di rapportarsi con la storia che viene definito «ontologico»¹²⁰. Riguardo a quest'ultimo punto si precisa che nel romanzo di Morante il passato più che rappresentazione di un preciso momento storico, con le sue dinamiche specifiche, appare espressione di una condizione eterna, legata ad una riflessione antropologica ed esistenziale sulla conflittualità tra uomo e natura: la Storia cioè vi appare come un male in sé, agita da un potere che

¹²⁰ Ivi, pag. 217

semina morte e distruzione tra gli umili. Si tratta di un potere, com'è evidente, non storicamente definito; esso appare oscuro e senza volto, anticipando in ciò alcuni aspetti di un tema tipicamente postmoderno, quello del complotto ordito da indeterminati poteri forti.

Nel romanzo storico postmoderno lo scarto fra storia e invenzione si fa – secondo Dei – sempre più evanescente, in conseguenza dell'indebolimento dello statuto epistemologico della storia scaturito dal coevo dibattito filosofico. Tema della riflessione romanzesca non è più la falsificazione della verità storica operata dalla storiografia o dagli stessi documenti storici, né la molteplicità dei discorsi possibili sul passato, bensì l'impossibilità teorica di giungere a una qualsiasi forma di conoscenza di tale passato a causa della natura stessa della conoscenza umana e degli strumenti con cui questa viene trasmessa, che chiamano in causa la nozione postmoderna di testualità. Nei romanzi di Umberto Eco (così come nel *Fuoco greco* di Malerba), attraverso il ricorso sistematico alle citazioni, viene fatto un uso labirintico e decontestualizzante delle fonti, che finiscono per perdere ogni rapporto di referenzialità con la realtà storica. Il linguaggio crea e sostituisce la realtà, non la maschera e la occulta, come nel caso del romanzo storico moderno. La ricostruzione di ambiente non è funzionale ad investigare processi storicamente determinati, né a riportare alla luce le voci dei dimenticati dalla storia, bensì ad un intrattenimento ironico e disimpegnato. I personaggi, perdendo la loro individualità storica, manifestano caratteri e sentimenti eterni, e se dallo sfondo storico scaturisce una riflessione, essa è sempre focalizzata su temi di carattere esistenziale. Il nesso causa-effetto trascolora fino a diventare evanescente. La stagione del romanzo storico postmoderno appare ad Elisa Dei circoscritta, e comunque non distinguibile temporalmente dalla produzione di altri romanzi attardati su moduli ancora moderni e di alcuni esperimenti (come *La chimera* di Vassalli e *Nottetempo casa per casa* di Consolo) che percorrono vie alternative rispetto a quella battuta da Eco, ma che condividono con questa esperienza la caduta dell'*engagement*, l'abbandono di forme sperimentali a favore di moduli più tradizionali, la perdita della profondità storica nella

consapevolezza dell'inattuabilità della verità sulla storia, della impossibilità di attribuirle un senso e un valore.

In un intervento più recente sul romanzo storico¹²¹, anche Franco Marengo delinea un quadro non sostanzialmente difforme rispetto a quello tracciato da Wesseling insistendo tuttavia sugli elementi di continuità che egli individua fra le prove primonovecentesche e i loro sviluppi più recenti. Il vero momento di frattura è individuato nel passaggio fra il XIX e il XX secolo, quando all'estetica del realismo, fondata sul duplice presupposto di una realtà oggettivamente esistente e di una sua immediata traducibilità in un discorso capace di rispecchiarla, portandone alla luce la logica intrinseca, si sostituisce l'estetica moderna, a livello della quale si consuma la crisi e la dissoluzione di questi pilastri teorici. Gli esiti più recenti della sua evoluzione, lunga un secolo, sarebbero opere accomunate da una rappresentazione della storia in cui i rapporti di causa ed effetto risultano allentati, in cui tende a scomparire l'analisi dei processi storici e il passato è evocato non nella sua specifica individualità, ma come allegoria di temi che trascendono la storia. La diagnosi finale risente delle note tesi espresse da Jean-François Lyotard nel saggio *La condizione postmoderna*¹²²: il trionfo della logica di mercato sarebbe alla base della fine delle grandi narrazioni con ambizioni totalizzanti, che continuerebbe invece ad ispirare una produzione di romanzi marginali, fondati su microstorie, in cui possono anche trovare spazio punti di vista di personaggi emarginati dalla storia (e in ciò sarebbe ravvisabile una residuale istanza di impegno), ma in cui ogni atteggiamento critico, ogni volontà di resistenza al presente appaiono inesorabilmente velleitari ed effimeri.

Anche il collettivo di scrittori noti sotto lo pseudonimo di Wu Ming ha delineato i contorni di una svolta di paradigma rispetto alla stanca riproposizione dei moduli postmoderni, animando dalla metà degli anni Novanta ad oggi un vivace dibattito sulla narrativa italiana¹²³. Ne è scaturita

¹²¹ Franco Marengo, *Che ne ha fatto della storia il romanzo moderno?*, «La modernità letteraria», I, 2008, pp. 15-22

¹²² Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna* (1979), tr. it. di Carlo Formenti, Milano, Feltrinelli, 1981

¹²³ La sintesi di tale dibattito è presentata nel memorandum intitolato *New Italian Epic*, cit.

l'indicazione di una nuova etichetta, «New Italian Epic», all'interno della quale vengono incluse opere accomunate da alcuni aspetti ricorrenti: la tendenza a rappresentare su uno sfondo storico vivido, generalmente coincidente con un momento di crisi, grandi imprese collettive, in cui è in gioco il destino di un popolo o di una civiltà; l'impiego di uno «sguardo obliquo»¹²⁴, ovvero la scelta di narrare da punti di vista insoliti o incongrui; l'«attitudine *popular*»¹²⁵, ovvero il rifiuto di uno sperimentalismo esasperato, che persegue programmaticamente l'obiettivo di frustrare il piacere della lettura, a favore di uno sperimentalismo più discreto; la tendenza a rappresentare storie che assumono un significato allegorico e metastorico, che alludono al presente e che sottendono un impegno politico; l'ampliamento del concetto di letteratura per mezzo della fusione con generi non letterari, come il saggio o il *reportage*. Il genere responsabile di questa presunta svolta letteraria sarebbe proprio il romanzo storico, che risulta in questo modo il genere più avanzato ed innovativo del nostro tempo.

Hanna Serkowska¹²⁶ prende in esame i romanzi storici di quattro autori attivi negli ultimi due decenni del Novecento e nei primi anni Duemila, sostenendo la tesi della continuità del genere, almeno nei suoi ingredienti fondamentali, dall'Ottocento ad oggi e contestando l'accusa – già più volte formulata a proposito della produzione degli anni Ottanta e Novanta – di un utilizzo evasivo della storia, rifugio in un passato idealizzato ed estetizzante. Nei romanzi di Bufalino, Camilleri, Consolo e Vassalli – sostiene Serkowska – la storia appare problematizzata; lungi dal rivelare una verità oggettiva ed univoca, essa presenta una pluralità di verità parziali e relative. La storia viene indagata non tanto per far emergere un vincolo genetico fra presente e passato, bensì per portare alla luce un rapporto di «natura strutturale»¹²⁷, per rappresentare cioè il passato come *analogon* al presente, smascherando delle costanti storiche ed antropologiche in grado di attraversare i secoli. È questo – per Serkowska –

¹²⁴ Ivi, pag. 26

¹²⁵ Ivi, pag. 32

¹²⁶ Hanna Serkowska, *Allegorie del presente*, cit.

¹²⁷ Ivi, pag. 252

un atteggiamento che rivendica alla letteratura, ed in particolare al romanzo storico, una valenza conoscitiva, facendone uno strumento di comprensione di un presente che tende invece a offrirsi all'individuo come caotico ed indecifrabile. Questa istanza attualizzante finirebbe per produrre immagini del passato rispettose del dettaglio, ma non della specifica fisionomia di un'epoca, dei suoi aspetti di unicità e di irripetibilità.

Nel ripercorrere per sommi capi la storia del romanzo storico dai suoi albori ottocenteschi ai giorni nostri, Giovanna Rosa¹²⁸ propone di abbandonare l'analisi delle concezioni storiografiche quale criterio discriminante tra diversi stadi dell'evoluzione del genere, per concentrare l'attenzione critica sui meccanismi testuali: ai suoi occhi, infatti, un romanzo storico «è tale non perché “riscrive la storia” ma perché punta narrativamente all'*effetto di storia*»¹²⁹. L'unico titolo considerato in relazione al Novecento è *La Storia* di Elsa Morante, che assurge a suggestivo modello per il romanzo neostorico. Respinte al mittente le accuse di ipertradizionalismo da più parte rivolte all'opera, la studiosa ribadisce la forte carica di novità dell'impianto, che sarebbe ravvisabile non tanto nel sistema concettuale (al contrario volutamente semplificato per mantenersi intelleggibile da parte di una platea di lettori il più possibile ampia), quanto nel «riuso antitradizionale delle coordinate spazio-temporali»¹³⁰: nello sviluppo dell'intreccio, infatti, al trascorrere lineare del tempo si interseca la rappresentazione di un tempo «puntiforme e assoluto»¹³¹; il flusso cronologico appare soggetto a momenti di dilatazione e concentrazione, che produce una costruzione vertiginosa dominata dallo sfasamento dei piani, che viene paragonata ad una cattedrale modernista come la *Sagrada Familia*. Anche nel trattamento riservato all'istanza elocutiva si anniderebbero consistenti elementi di novità rispetto agli archetipi ottocenteschi: la scelta tradizionale di un ritorno al narratore eterodiegetico, onnisciente ed intrusivo rispetto al mondo rappresentato, andrebbe di pari

¹²⁸ Giovanna Rosa, *Dal romanzo storico alla "Storia. Romanzo"*, cit.

¹²⁹ Ivi, pag. 50

¹³⁰ Ivi, pag. 67

¹³¹ Ivi, pag. 66

passo con l'ambiguità del suo angolo visuale, talora giocato sulla prospettiva dal basso degli umili, talora collocato in un punto di estrema lontananza, quello di una prospettiva antropologica.

Ritornando sul tema del romanzo storico, che costituisce uno dei suoi più consolidati filoni di interesse, Margherita Ganeri¹³² evidenzia come il dibattito critico su di un genere «ibrido» per eccellenza abbia attraversato dai primi anni Ottanta ai nostri giorni un radicale capovolgimento: l'atteggiamento di sospetto e sufficienza da parte della critica nei confronti di un genere divenuto improvvisamente di moda (senza peraltro essersi mai estinto) lascia il posto al riconoscimento della sua centralità nel sistema letterario contemporaneo; la fermezza con cui si negava ogni relazione genealogica fra quella produzione e quella ottocentesca è sostituita da una vulgata critica che riconosce la continuità fra i due momenti; l'etichetta di romanzo neostorico è oggi sostanzialmente accantonata a favore di quella tradizionale di 'romanzo storico'. La studiosa si spinge poi a proporre congetture interpretative sui fenomeni in atto all'interno del genere, giungendo ad ipotizzare che nell'ultimo decennio «alcuni recenti resoconti (auto)biografici siano casi di romanzi storici, intesi nell'accezione dell'*historical narrative*, cioè di narrazioni fondate sul conflitto ermeneutico tra il passato e il presente, se tale conflitto viene letto alla luce del concetto jamesoniano di "Necessità"»¹³³. Pur riconoscendo la differenza statutaria fra romanzo storico ed autobiografia, consistente essenzialmente nella diversità del metodo rappresentativo, ella afferma che molte opere autobiografiche condividono con il romanzo storico «un'urgenza di testimonianza e un bisogno di autocoscienza»¹³⁴, connesse al tema della crisi del ruolo dell'intellettuale nella società e al tentativo di sperimentare nuove forme, magari marginali e frammentarie, di *engagement*. L'autobiografia da questo punto di vista offre una modalità più trasparente e diretta per parlare del presente, rispetto a quella più mediata ed elaborata, metaforica o allegorica, del romanzo storico.

¹³² Margherita Ganeri, *Le narrazioni storiche e lo spettro dell'impegno*, cit.

¹³³ Ivi, pag. 22

¹³⁴ Ibidem

Nel 2012 Giuliana Benvenuti e Hanna Serkowska hanno pubblicato un volume di studi interamente dedicato al romanzo storico del secondo Novecento. Benvenuti¹³⁵ accomuna la produzione più recente sotto il segno della volontà di rimettere in discussione il potere, di criticare l'ideologia e l'autorità del discorso storico con quella compromesso. «A tal fine» scrive la studiosa «occorre fissare lo sguardo sulle maschere del potere, per comprendere cosa esse, celando, rivelino»¹³⁶. In questo senso il romanzo neostorico si mostrerebbe animato da uno slancio utopico all'azione politica e il suo modello potrebbe essere rintracciato nella *Storia della colonna infame*. La narrativa storica degli anni Zero ambirebbe a recuperare fiducia nella capacità della letteratura di formare lo spirito critico e di produrre conoscenza. Benvenuti individua tre modi sostanzialmente diversi di rappresentare la storia: la storia filtrata attraverso le teorie del complotto, modalità nella quale si istituirebbe un particolare patto narrativo tra autore e lettore, in virtù del quale il lettore riconosce all'autore e narratore una posizione informata, affidabile e non compromessa con il potere; la storia raccontata in una «modalità performativa», cioè attraverso il ricorso all'autofinzione «nel quale la produzione di un io che si colloca nell'interregno tra esperienza vissuta dall'autore e sua estensione finzionale, dà luogo all'intreccio di vita e letteratura, esperienza e immaginazione»¹³⁷ al punto che i due piani sarebbero impossibili da separare; infine la storia filtrata attraverso lo sguardo inedito delle scritture postcoloniali e della migrazione.

Hanna Serkowska¹³⁸ considera a sua volta il romanzo storico novecentesco non come un genere, ma come una «variante genologica, una struttura di livello inferiore rispetto al genere letterario propriamente detto»¹³⁹ e vi fa riferimento utilizzando l'espressione «modulo narrativo sul

¹³⁵ Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma, 2012

¹³⁶ Ivi, pag. 24

¹³⁷ Ivi, pag. 70

¹³⁸ Hanna Serkowska, *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, Metauro, Pesaro, 2012

¹³⁹ Ivi, pag. 12

tema del passato»¹⁴⁰. L'indagine parte dalla convinzione che sia più proficuo affrontarne lo studio fondandosi su criteri tematici anziché sull'analisi di precisi meccanismi testuali, vista la sistematica ibridazione delle narrazioni storiche con i generi più diversi, letterari e non letterari. La studiosa propone così quattro percorsi di lettura, che vanno dalla pista femminista a quella sulla memoria non condivisa (dalla Resistenza agli anni di piombo), dal filone incentrato su colonialismo e post-colonialismo a quello sulla produzione «riunita provvisoriamente all'insegna del romanzo storico postmoderno»¹⁴¹. Ne esce una panoramica che rende conto dell'estrema varietà delle tecniche narrative, delle finalità per cui la storia viene chiamata in causa, e delle istanze ideologiche soggiacenti a queste scritture. Si tratta di una rappresentazione che pone l'accento sulla vitalità del romanzo storico nel nostro tempo, senza peraltro contribuire in maniera decisiva a semplificare il quadro e renderlo più leggibile in termini di strutture consolidate e di significato da attribuire a questa produzione.

Questa breve rassegna di interventi testimonia chiaramente l'interesse che il romanzo storico continua a suscitare nel dibattito critico degli ultimi anni e dimostra altresì quanto vivo e sentito sia il problema del confronto/incontro tra passato e presente. Le voci di chi ha provato ad interpretare il fenomeno del romanzo storico rendono ragione di uno scenario ancora in divenire, all'interno del quale sembra esistere ancora spazio per continuare a riflettere sul genere che, ieri come oggi, si fonda manzonianamente sulla mescolanza fra storia e finzione. È quanto, a questo punto, mi propongo di fare con i capitoli seguenti.

¹⁴⁰ Ibidem

¹⁴¹ Ivi, pag. 15

Capitolo III

LA STORIA COME INTRIGO DI POTERE

3.1 La personalizzazione della storia

Nel *corpus* di opere individuato, un cospicuo numero di romanzi tende a configurarsi come un aggregato omogeneo sulla base di una comune modalità di rappresentazione della storia, che risulta dall'impiego pressoché sistematico di un insieme limitato di strategie testuali tese verso un medesimo fine; una modalità molto diversa da quella implicata dal romanzo storico classico¹⁴².

Nella sua forma ottocentesca, e segnatamente nel modello scottiano¹⁴³, il romanzo storico poggiava su una concezione della storia forte e organica, cioè su un'ideologia, lo storicismo romantico, che vedeva attuata nella storia una razionalità ad essa immanente. Per questo motivo, la storia entrava per la prima volta nella letteratura con un ruolo da protagonista: essa veniva rappresentata come un processo dinamico, frutto di una concatenazione di eventi legati da un nesso di causa-effetto; un cammino che procede attraverso la composizione di spinte divergenti, proteso verso il futuro in una progressione, se non sempre lineare, certamente dotata di direzione. Ciò si traduceva nell'adozione di un modulo

¹⁴² Si fa qui riferimento alla terminologia impiegata da G. Lukács nel primo capitolo del saggio *Il romanzo storico* per designare il modello soggiacente ai romanzi storici di grandi scrittori ottocenteschi, quali Manzoni, Cooper, Gogol, Puškin, Tolstoj, tutti in qualche modo considerati dallo studioso come debitori nei confronti della lezione di Walter Scott.

¹⁴³ Su questo tema cfr. György Lukács, *Il romanzo storico*, cit.; AA.VV. *Storie su storie. Indagine sui romanzi storici (1814-1840)*, cit.; indicazioni utili si possono desumere anche da Donald Sassoon, *La cultura europea degli europei dal 1800 a oggi*, Milano, Rizzoli, 2008, in particolare nel capitolo dedicato a *Il "Limpido splendore" di Walter Scott*; sulla ricorrenza del modello scottiano nel romanzo storico ottocentesco in Italia cfr. invece AA.VV. *Romanzo storico e romanticismo. Intermittenze del modello scottiano*, a cura di [F. Ruggeri], Pisa-Ginevra, ETS-Slatkine, 1996

letterario funzionale ad esprimere la concezione del mondo e l'ideologia storicistica.

Esso prevedeva in primo luogo che la storia fosse rappresentata come concatenazione di età di crisi, via via risolte attraverso azioni di mediazione tra le parti in causa. In secondo luogo che i personaggi venissero delineati in modo da costituire dei «tipi storico-sociali»¹⁴⁴, individui cioè rappresentativi di una sensibilità, di una visione del mondo, di interessi di classi storicamente determinate; infine che le grandi personalità storiche fossero introdotte in una posizione dalla quale la loro opera di mediazione scaturiva come un portato necessario delle condizioni materiali determinate dalla storia. Per questo motivo essi non occupavano il centro della scena narrativa, svolgendo una funzione rappresentativa del tutto analoga a quella degli altri personaggi.

Diversamente da questo modello, i romanzi inclusi in questa prima tipologia non rappresentano la storia come un flusso di eventi orientato e intelleggibile; sottopongono invece la storia ad un processo in virtù del quale essa tende a configurarsi come la risultante di scelte individuali compiute da personaggi che operano in concorrenza fra loro, ma senza radicarsi in un preciso contesto storico, senza cioè farsi espressione di interessi di classe ben individuati¹⁴⁵. Se la storia si propone ancora come «campo»¹⁴⁶ in cui si affrontano forze antitetiche, nella loro azione esse appaiono sostanzialmente svincolate da una logica storica così come sopra delineata, e radicate piuttosto in un terreno psicologico. Il senso della profondità della storia va incontro ad un processo di decadimento¹⁴⁷: i

¹⁴⁴ G. Lukács, *op. cit.*, pag. 31

¹⁴⁵ Secondo Lukács la più rilevante novità sul piano della concezione della storia introdotta dalla filosofia del XIX secolo consiste in un diverso modo di guardare al progresso umano: «Questo non viene più considerato come una lotta essenzialmente antistorica della ragione umana contro l'irrazionalità del feudalesimo e dell'assolutismo. Secondo la nuova concezione la razionalità del progresso umano viene sempre più sviluppata dall'intima contraddizione delle forze sociali operanti nella storia; la storia stessa diventa portatrice e realizzatrice di questo progresso» in . G. Lukács, *op. cit.*, pag. 21

¹⁴⁶ Sul concetto di referente storico (fatto, evento, opera) come «campo di forze» cfr. Riccardo Campi, Davide Messina, Marta Tolomelli, *Mimesis, origine, allegoria*, Allinea editrice, Firenze, 2002, pag. 84 e segg.

¹⁴⁷ Dei rischi nell'età postmoderna di una riduzione del senso del passato alla visione stereotipata di una *pop history* aveva parlato Fredric Jameson in *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del Tardo Capitalismo*, Fazi, Roma, 2007

personaggi cessano infatti di essere tipi medi, in grado di rappresentare con la propria psicologia e il proprio destino le posizioni di un gruppo sociale determinato in relazione a precise condizioni storiche¹⁴⁸. Essi, al contrario, tendono a farsi espressione di pulsioni interiori che poco hanno a che fare con la storia. In questo modo la rappresentazione dei fattori economici, sociali, culturali, che concorrono a determinare i processi storici rimane confinata in una posizione marginale, come se ad essi non si riconoscesse più la capacità di illuminare i rapporti di reciproca interdipendenza che legano i fenomeni, rendendo la storia, se non suscettibile di predizione, almeno intelleggibile.

Coerentemente con questa impostazione, le grandi personalità del passato tendono ad occupare il centro della scena narrativa, occultando con l'eccezionalità della loro statura il significato che dovrebbero assumere sul piano della storia: viene meno così il senso della necessità della loro comparsa entro un determinato contesto storico-sociale¹⁴⁹. Al contrario sono tali personalità che imprimono sulla storia il suggello della propria grandezza, determinando con le loro scelte conseguenze che appaiono, in una luce retrospettiva, delle svolte storiche cruciali, soprattutto nel senso negativo di occasioni di progresso e di sviluppo mancate. È frequente, infatti, che essi siano portatori di una visione della storia così nitida da

¹⁴⁸ Sulla tendenza del romanzo storico contemporaneo a spostare il baricentro dell'interesse dal personaggio medio rappresentativo alla grande personalità storica concorda anche Marinella Colummi Camerino, che la considera uno degli elementi più caratteristici della rifioritura del genere in età postmoderna. Cfr. a tal proposito Marinella Colummi Camerino, *Introduzione a La storia nel romanzo (1800-2000)*, cit., pag. 20

¹⁴⁹ Anche Hegel nelle sue *Lezioni sulla filosofia della storia* teorizza la centralità della personalità storica d'eccezione, il *welthistorisches Individuum*, nelle fasi di sviluppo del processo storico. Va tuttavia notato che nella visione di Hegel l'"individuo storico universale" non agisce come un eroe romantico che imprime il suggello della propria personalità d'eccezione sulla storia; egli interviene, invece, solo come strumento dello spirito, traghettandolo verso una tappa successiva nel suo cammino di progressiva acquisizione di consapevolezza e di liberazione. Nel fare questo, egli non fa che agire come interprete di fermenti che sono già insiti nella società, anche quando essa non ne sia ancora consapevole. La funzione della grande personalità storica non consiste dunque, nella filosofia idealistica di Hegel, nel plasmare la storia *ex nihilo*, ma nel portare ad un superiore livello di consapevolezza, nell'esplicitare e nell'attuare una direzione che era già immanente allo stato delle cose, mettendosi al servizio di una razionalità che supera la dimensione individuale. In questo senso egli è profondamente radicato nel suo tempo, di cui costituisce allo stesso tempo il prodotto e il momento di superamento.

apparire profetica: la loro consapevolezza è anacronistica¹⁵⁰, in quanto risente chiaramente della prospettiva con cui autore e lettore osservano il passato *ex post*¹⁵¹. Nella maggior parte dei casi, le ripercussioni causate dalla loro azione risultano fondamentali per la fisionomia assunta dal presente, con ciò dimostrando che il passato continua ad essere inteso come preparazione dell'oggi, anello necessario in una concatenazione di eventi che, attraversando i secoli, giunge sino al tempo della scrittura. Tuttavia, esso non è più spiegabile in termini di conflitto fra le classi, non è più cioè concepito come fenomeno che mobilita le masse e trae origine dalla loro contrapposizione. Ciò si traduce in una perdita di fiducia nell'esistenza di una precisa direzione di sviluppo della storia, che, in quanto processo collettivo, appare svuotata di significato: essa è suscettibile di interpretazione solo in quanto prodotto dell'azione individuale di personalità irripetibili, di norma tratte dal repertorio dei personaggi storici più radicati nell'immaginario collettivo. Essi entrano in scena ammantati del fascino della loro rappresentazione stereotipica.

3.2 Il tema del potere

Alla centralità delle grandi personalità storiche, si accompagna la predominanza del tema del potere, ossessivamente rappresentato come motore privilegiato del divenire storico, oltre che come esercizio di controllo sulla trasmissione della memoria. Si tratta di un punto di convergenza con il dibattito contemporaneo sulla filosofia della storia che non deve stupire. Nel momento in cui, con l'affermarsi della condizione postmoderna¹⁵², si smarrisce la fiducia nella storia come *master fiction*¹⁵³,

¹⁵⁰ Sul tema dell'anacronismo come strategia narrativa consapevolmente impiegata dal romanzo storico nel secondo Novecento cfr. C. Barbanente, *Appunti sugli effetti di anacronismo nel romanzo storico contemporaneo*, cit.

¹⁵¹ Scrive a tal proposito Marinella Colummi Camerino: «[i personaggi] pur se fatti di «mattoni veri» secondo l'espressione della Yourcenar, diventano portatori di discorsi, idee e sentimenti universali o decodificabili soprattutto nella prospettiva del futuro» in M. Colummi Camerino, *Introduzione a La storia nel romanzo (1800-2000)*, cit., pag. 20

¹⁵² Cfr. Jean-François Lyotard, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 1981; Id., *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano, 1987

¹⁵³ L'espressione è stata coniata da Stephen Greenblatt; cfr. C. Gallagher, Stephen Greenblatt, *Practicing New Historicism*, The University of Chicago Press, Chicago-

cioè come discorso totalizzante, capace di attingere, attraverso l'applicazione della sua specifica metodologia, l'oggettività della verità storica, concepita come nucleo unitario, intelleggibile e coerente, ha inizio un processo inverso di indebolimento dello statuto epistemologico della storiografia, di disvelamento delle sue opacità, della sua compromissione con il potere¹⁵⁴, della sua natura, appunto, di «fabbricazione ideologica che si autoalimenta e si autolegittima attraverso dispositivi di soppressione, di esclusione e di controllo del consenso»¹⁵⁵.

Non sarà dunque un caso che all'esercizio del potere, alla brama di detenerlo o alla affannosa ricerca di una sua conservazione rinviino tutti i romanzi inclusi in questa tipologia, che tendono ad individuare nelle grandi svolte della storia il risultato di uno scontro combattuto sul terreno del complotto, dell'intrigo, della congiura, dello spionaggio: i personaggi si trovano coinvolti in una logorante partita a scacchi che mette in palio l'acquisizione di un potere non espressione della concreta dialettica storico-sociale, quanto risultato del concretizzarsi di una pulsione interiore, di un desiderio radicato nelle profondità dell'animo umano, colto nella sua storica immutabilità. In questi romanzi la storia appare l'esito di un conflitto che non coinvolge, polarizzandolo, l'intero corpo sociale, ma solo singoli individui: essi si contrappongono in un subdolo e intricato gioco di alleanze, che si consuma entro il chiuso dei palazzi e senza la partecipazione del popolo, entità informe e passivo oggetto di un controllo eterodiretto, la cui esistenza è poco più che allusa.

Questo scontro finalizzato all'esercizio di un «potere bianco' indifferenziato»¹⁵⁶ è reso letterariamente con l'introduzione di un personaggio di invenzione che agisce sul piano dell'intreccio come testimone-coprotagonista: egli, infatti, nella sua traiettoria personale si allontana dal proprio mondo ed entra per motivi fortuiti nell'orbita di una

London, 2000; cfr. Anche Giovanni Vattimo, *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 1989

¹⁵⁴ Cfr. Michel Foucault, *Microfisica del potere*, a cura di A. Fontana, P. Pasquino, Einaudi, Torino, 1977

¹⁵⁵ Giuliana Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, cit., pag. 8

¹⁵⁶ Cfr. Serena Tusini, *Il romanzo post-storico*, cit., pag. 65

delle personalità storiche coinvolte nel conflitto. Compie così un salto di qualità che gli permette di uscire da una condizione di ignoranza e di passività – quella del popolo –, e di accedere ad una dimensione nella quale l'azione individuale assume una rilevanza storica. Il personaggio di invenzione assiste al conflitto tra le parti in causa mettendosi al servizio di una di esse, e poiché nello sviluppo dell'intreccio entra in contatto con tutte le altre, può fornire un resoconto affidabile e particolareggiato dei fatti e, soprattutto, dei retroscena che contribuiscono a determinarne l'esito.

È infatti attraverso il suo punto di vista che la vicenda viene narrata, quello cioè di un individuo che, pur schierandosi a favore di un contendente, osserva il mondo del potere rimanendone, al fondo, estraneo: dalla sua angolazione esso tende pertanto ad essere rappresentato in una luce torbida, come un campo dominato da ambizioni smodate e passioni degenerate che corrompono. In molti casi la personalità del personaggio d'invenzione è dinamica: in genere, infatti, egli entra in scena mentre vive una crisi di identità, che supera riconoscendosi nella visione e nel progetto della personalità storica alla quale si accompagna. Ciò non sopprime la sua autonomia di giudizio e la sua capacità di esercitare uno sguardo critico sui fatti di cui è testimone, e questo tende implicitamente a convincere il lettore dell'obiettività della ricostruzione fornita, che viene assunta dal lettore come vera. Non siamo infatti in presenza di opere che intendano sostenere la tesi di un radicale relativismo gnoseologico nei confronti della storia.

È su un personaggio siffatto che convergono le istanze di immedesimazione del lettore empirico¹⁵⁷, chiamato ad assistere allo spettacolo perverso delle contese senza esclusione di colpi per la conquista di un potere che, nella finzione, finisce per determinare il destino di interi popoli. L'adozione di un punto di vista così definito è un elemento decisivo per comprendere la fisionomia di questo filone contemporaneo e misurare la distanza che lo separa tanto dalla produzione di romanzi storici di età romantica, quanto dalla fioritura modernista. Nel primo caso, infatti, il modello prevedeva l'impiego di un narratore eterodiegetico ed onnisciente,

¹⁵⁷ Cfr. Umberto Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 1994

che esercitava sulla materia narrativa un controllo pervasivo, non solo incaricandosi di intrecciare i diversi fili narrativi, ma anche interpretando le motivazioni profonde dell'agire dei personaggi facendosi garante presso il pubblico della corretta interpretazione dei fatti e dei comportamenti. Analogamente, al narratore era demandato l'onere di rendere pienamente intelleggibile il fondale storico, sospendendo la naturale progressione della narrazione con movimenti digressivi di carattere didascalico, e quello di guidare il lettore nel processo di comprensione del passato, anche istituendo collegamenti tra il tempo della finzione e il presente della scrittura, fino al punto di investirlo di un valore propriamente allegorico. In tal modo la funzione narratoria adempiva al compito di garantire la corretta decodifica del significato della storia, implicitamente concepito come esistente ed univoco, assumendo nei confronti del lettore un atteggiamento marcatamente didattico e moraleggiante¹⁵⁸.

Nel secondo caso si assisteva alla moltiplicazione dei punti di vista e alla interiorizzazione della ricostruzione storica, la cui oggettività non era più garantita da una voce esterna: essa infatti era espulsa dalla diegesi e condotta di preferenza attraverso il filtro memoriale di un certo numero di personaggi, che osservavano il passato attraverso il vissuto individuale. Per questa via la storia perdeva di consistenza, la sua fisionomia appariva sottoposta a deformazioni più o meno consapevoli, correlate alle dinamiche psicologiche dei personaggi e alla naturale selettività dei processi memoriali. Ciò si traduceva sulla pagina in una divaricazione tra fabula e intreccio, che dava a questi romanzi una struttura peculiare: quella di un continuo andirivieni tra presente e passato, che veicolava un senso di perplessità di fronte alla natura sfuggente di ogni ricostruzione storica¹⁵⁹.

¹⁵⁸ La funzione che il narratore adempie nel romanzo storico classico ha numerosi punti di contatto con le prerogative che lo storico ascrive a se stesso nel momento di produrre un saggio storiografico: la scelta dei "fatti notabili", l'interpretazione delle fonti, i procedimenti digressivi, l'uso della citazione, ecc. Sulle convenzioni retoriche messe in campo dalla storiografia nella sua ricognizione del passato cfr. Emanuela Scarano, *La voce dello storico. A proposito di un genere letterario*, Liguori, Napoli, 2004; Ead., *Forme della storia e forme della finzione*, «Moderna», VIII, 1-2, 2006

¹⁵⁹ Cfr. Elisa Dei, *Il romanzo storico nel Novecento tra moderno e postmoderno*, cit.

Qui, invece, il narratore non è depositario di un livello superiore di consapevolezza riguardo al senso della storia e non può dunque farsene mediatore presso il pubblico, né si assiste ad una moltiplicazione dei punti di vista che implichi l'impossibilità di decidere quale sia quello prevalente. Chi narra adotta una prospettiva dal basso, cioè quella di un individuo che prende parte al conflitto, schierandosi a favore di uno dei contendenti. Il suo punto di vista è militante, in quanto si contrappone consapevolmente a quello degli altri attori sulla scena; le ragioni stesse della narrazione sono riconducibili alla volontà di affermare la superiorità di una prospettiva sulle altre. Si tratta, tuttavia, di una prospettiva perdente: chi se ne fa portatore, infatti, soccombe e con lui soccombe una visione della realtà e della storia, una progettualità che per questo non troverà cittadinanza nella narrazione storiografica vulgata.

3.3 Narrare la storia dei perdenti

Questa impostazione sottende da un lato una concezione etica del romanzo storico, impiegato come strumento di verità, potenzialmente in grado di modificare nei lettori la percezione del passato fino a mutarla radicalmente; dall'altro un'idea della storia come campo aperto al conflitto delle interpretazioni, ciascuna legata alla prospettiva ideologica implicitamente operante in chi si confronta con i dati e i documenti provenienti dal passato. Il romanzo storico, in questo aggregato tipologico, può dunque essere letto in chiave antagonista, come finalizzato alla contestazione di una cultura egemone in una delle sue espressioni più sfuggenti, quella del dominio sulle interpretazioni del passato. In questo senso, il filone romanzesco qui investigato manifesta evidenti punti di tangenza con il *New Historicism* del già citato Stephen Greenblatt, la scuola americana sorta all'inizio degli anni Ottanta attorno alla rivista «Genre», in parte sulle fondamenta teoriche gettate da Hayden White¹⁶⁰, in parte sulla riflessione condotta da Foucault intorno ai rapporti fra storia e potere: li

¹⁶⁰ Cfr. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1973

accomuna un sentimento di sfiducia nella storiografia, e un'istanza ancor più profonda, il bisogno di rimettere in discussione l'immagine ufficiale del passato trasmessa dalla storia, opponendosi alla deriva relativistica implicita nel decostruzionismo. Il *New Historicism* si propone di analizzare la superficie di quell'immagine alla ricerca di crepe, sconessioni, cicatrici che costituiscano tracce di verità storiche alternative rimosse; contesta l'esistenza di un'unica verità storica, alla quale oppone l'idea di una verità aperta, frantumata, potenziale e plurima, priva di centro, coincidente con la giustapposizione delle singole verità desunte dalle tante microstorie, ciascuna fondata su una diversa identità, nelle quali la Storia si può scomporre¹⁶¹. Senza giungere ad un tale livello di complessità, questi romanzi si limitano a rappresentare l'inaffidabilità della storiografia, ad esplicitarne la natura repressiva e violenta; oppongono alla versione del passato celebrativa nei confronti del potere, una ricostruzione alternativa, condotta da una prospettiva diversa, risultata perdente nella storia. Nei romanzi più complessi e sofisticati di questo gruppo si sovrappone al livello della narrazione una cornice di secondo grado in cui viene inscenato il processo di formazione della memoria storica, sempre rappresentato come terreno di contesa, campo di battaglie combattute all'ultimo sangue e, ancor più, gioco spietato di mosse e contromosse. Questa struttura tende a rafforzare la concezione della storia sin qui delineata, e cioè della storia come intrigo di potere, suscitando nel lettore diffidenza nei confronti della pretesa oggettività della storiografia ed attribuendo *ex ante* alle ricostruzioni del passato eccentriche, dissonanti, dietrologiche, proprio in quanto avversate e minoritarie, maggiore autorevolezza e credibilità.

In ogni caso il filo conduttore rimane quello del potere: un potere che maneggia nell'ombra esercitando il proprio controllo dispotico e capriccioso su masse popolari passive ed asservite; un potere detenuto da pochi individui che si fronteggiano in una incessante lotta per la sua

¹⁶¹ Cfr. M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, cit.; Mario Domenichelli, *La storia obliata e la magia delle rappresentazioni. Il romanzo storico, il neostoricismo: infrastoria, «post-historia» e controstoria*, «Moderna», VIII, 1-2, 2006

conservazione o la sua conquista; un potere, che cancella le tracce delle alternative a se stesso, dei progetti che non hanno avuto corso perché schiacciati dalla logica della violenza perpetrata attraverso l'intrigo e il ricatto. Alcuni di questi temi, in particolare quello dell'opacità del potere e dell'inaffidabilità della storia, attingono a piene mani alle teorie del complotto, alimentate nel nostro tempo proprio da quella forma di scetticismo universale che è la cifra dell'atteggiamento postmoderno nei confronti della realtà.

3.4 La controstoria di Wu Ming

*Altai*¹⁶² del collettivo di scrittori noti sotto lo pseudonimo di Wu Ming è un ottimo esempio per illustrare le caratteristiche di questa famiglia testuale. Come prevede lo schema sin qui descritto, all'inizio del romanzo il personaggio di invenzione è costretto ad abbandonare il suo mestiere, il suo ambiente e la sua posizione nella società, compiendo quasi suo malgrado una scalata che lo introduce nei palazzi in cui si amministra il potere e si decide la storia. Per questa via, viene a contatto con note personalità storiche e si lega in particolare ad una di esse, non senza intrattenere relazioni con tutte le altre: ciò gli consente di descrivere le ipocrisie, i

¹⁶² Wu Ming, *Altai*, Einaudi, Torino, 2009. Con questo romanzo il collettivo di scrittori noto con il nome di Wu Ming ritorna all'ambientazione storica già sperimentata nel romanzo di esordio, *Q*, alimentando l'attesa di un vero e proprio *sequel*: il periodo rappresentato è infatti il tardo Cinquecento, con perfetta soluzione di continuità con l'epilogo di *Q*, e il tema conduttore è ancora una volta quello dei conflitti interconfessionali; c'è poi un personaggio dell'opera prima, Ismail, che riemerge anche qui, anche se in un ruolo del tutto secondario. Malgrado le apparenze, tuttavia *Altai* non è il secondo capitolo di una medesima storia: dalle guerre di religione che insanguinano l'Europa continentale di Martin Lutero lo sguardo si amplia all'intero bacino del Mediterraneo, focalizzandosi sui rapporti di forza tra potenze egemoni sul mare, Venezia, l'impero ottomano, la Spagna, l'Inghilterra. Conseguentemente il tema religioso è declinato più come rapporto conflittuale fra confessioni diverse (ebraismo, cristianesimo, islamismo) che come sanguinoso confronto fra ortodossia ed eresia, tutto giocato all'interno di una stessa fede. Il vero nucleo tematico dell'opera ha poi a che fare con quello che si potrebbe definire un movimento protosionistico: il tentativo fallito, ma storicamente accertato, da parte di alcune personalità che entrano a far parte della narrazione di fondare una colonia dove riunire i giudei dispersi e perseguitati in tutta Europa. I grandi eventi storici che trovano spazio di rappresentazione sono capitoli molto noti della storia dei rapporti tra Occidente ed Oriente: in particolare l'assedio e la conquista dell'isola di Cipro, possedimento veneziano da circa un secolo, da parte dell'impero ottomano e la conseguente, famosissima battaglia navale delle Echinadi, altrimenti conosciuta come battaglia di Lepanto. L'arco temporale abbracciato dal romanzo è piuttosto breve e va dal 1569 al 1571.

maneggi, i doppi giochi che caratterizzano i rapporti fra i personaggi che si contendono il potere, i quali catalizzano l'interesse del lettore, occupando il centro della scena narrativa. Nella loro azione essi appaiono inesorabilmente mossi dall'ambizione, o da motivazioni che si radicano nel vissuto personale, senza farsi interpreti di esigenze o bisogni di settori specifici della società. Tutto ciò che accade è frutto di un complesso gioco di relazioni improntate all'ipocrisia, all'ambiguità, dove gli atteggiamenti machiavellici, le ragioni della brama di potere costituiscono i fattori che scatenano gli accadimenti storici. In assenza di una vera e propria analisi dei processi, l'immagine della storia che scaturisce dal romanzo è quella di un campo di forze in cui si scontrano punti di vista e progetti individuali.

La narrazione è condotta dal personaggio d'invenzione, il veneziano Emanuele De Zante, che racconta le vicende occorsegli dal proprio punto di vista. Come prevede il modello descritto, è un uomo dall'identità complessa e conflittuale. La sua crisi di identità è legata alle sue origini familiari: nato da un rapporto impossibile tra un aristocratico veneziano e una giovane ebrea, vive a Ragusa senza una figura paterna e con un opprimente senso di vergogna per il peccato della madre. Durante la fanciullezza matura un profondo disprezzo per le proprie origini ebraiche e il desiderio di rinnegarle, costruendo per sé una identità fittizia. Riesce nel suo intento quando Giambattista De Zante, ricco e potente veneziano, decide di portarlo con sé a Venezia, per farne il suo erede ed introdurlo negli ambienti dove si amministra il potere. Qui Manuel assume l'identità fasulla di Emanuele, si fa battezzare e svolge la mansione di proto, con incarichi di spionaggio per conto del governo. Il precario castello di menzogne su cui si fonda la sua vita crolla nel momento in cui la sua reale identità viene rivelata. Emanuele-Manuel diviene allora il capro espiatorio sacrificabile sull'altare della ragione di stato. Accusato di aver tramato contro la Repubblica, tenta la fuga, attraversa l'Adriatico e ritorna a Ragusa con l'intento di salvarsi, ma anche di trovare il modo per riguadagnare la propria posizione a Venezia. La sua psicologia evolve infatti lentamente, e dappprincipio egli mantiene nei confronti della città che lo ha scacciato un

sentimento contraddittorio, fatto di odio ed attaccamento affettivo, che va di pari passo con il rifiuto categorico di riappacificarsi con la propria identità di ebreo.

L'allontanamento da Venezia lo induce tuttavia a riconsiderare la propria visione del mondo e a formare una nuova immagine di sé e del proprio destino. Tale evoluzione si innesca quando De Zante viene a contatto con la più aperta e tollerante civiltà turca ed in particolare con Yossef Nasi, l'influente consigliere del sultano Selim Pasha. Questo ricco e potente ebreo grazie alle proprie doti carismatiche è infatti al centro di una rete di relazioni diplomatiche internazionali che utilizza per dare asilo agli ebrei perseguitati d'Europa e per tentare la realizzazione di un sogno: quello di riunire il popolo ebraico dopo secoli di diaspora in una nuova terra promessa, che ha individuato nella veneziana isola di Cipro. La frequentazione di palazzo Belvedere, sede di Nasi, e di tutti i potenti che fanno capo all'influente ebreo, dal gran visir Mehmed Sokollu all'ammiraglio Muezzinzade, dal generale Lala Mustafa allo stesso sultano Selim II, spingono De Zante a riconsiderare l'immagine distorta del nemico turco maturata in ambito veneziano, a riappropriarsi senza vergogna delle proprie radici ebraiche, e ad identificarsi con la figura alta e magnanima di Yossef Nasi fino ad abbracciarne il progetto. Egli diventa lo strumento per la realizzazione di quel progetto, rompendo a favore di Nasi il complicato equilibrio di forze contrapposte che si nasconde dietro l'apparente armonia della corte del sultano.

Il noto episodio storico dell'assedio di Cipro e l'ancor più nota battaglia di Lepanto che ne scaturì appaiono dunque al lettore come una conseguenza diretta di circostanze occasionali (la fuga del De Zante) e di personaggi eccezionali (Yossef Nasi). Come in tutte le opere di questo filone, infatti, anche in *Altai* compare un individuo che si fa portatore di una visione anacronistica, in quanto palesemente influenzata da una consapevolezza che solo il presente può nutrire. Si tratta in questo caso proprio di Yossef Nasi: è lui che esercita la sua benefica influenza sul sultanato di Selim II, garantendone l'equilibrio e l'atteggiamento tollerante;

è lui che concepisce e tenta di realizzare un progetto, quello sionistico, che precorre i secoli e che appare perdente sul piano storico.

In altri romanzi è sul personaggio d'invenzione che vengono proiettati una sensibilità decisamente moderna e una capacità di antivedere il futuro che rasenta la profezia. D'altro canto, *Altai* si discosta dalla generalità delle opere di questo filone in quanto è costruito intorno ad una figura storica, quella di Yossef Nasi, poco nota, e che si presta pertanto ad essere trattata in modo piuttosto libero, senza incorrere nel rischio di una palese infrazione della verosimiglianza.

Rappresentando il fallimento di Nasi, il romanzo si interroga implicitamente su come sarebbe il mondo contemporaneo se il suo progetto avesse avuto successo e suggerisce un'interpretazione della storia che sfida i luoghi comuni: la vittoria delle forze cristiane a Lepanto, lungi dal costituire un momento epico e positivo per la storia europea, avrebbe al contrario posto le condizioni di una delle grandi ferite aperte del nostro tempo, il conflitto israelo-palestinese, visto come momento del più vasto conflitto in atto tra Occidente e mondo islamico.

A sua volta l'adozione del punto di vista del De Zante è funzionale da un lato a rendere la condizione contraddittoria tipica del popolo ebraico, la cui identità è stata per secoli in bilico tra una fedeltà alle radici ataviche e un'identificazione sofferta, problematica (e spesso bruscamente infranta) con la cultura del paese di accoglienza, dall'altro a rappresentare il mondo islamico in una prospettiva sorprendente per il lettore di oggi: un impero multietnico, multiculturale e multiconfessionale, aperto, tollerante, pragmaticamente orientato alla coesistenza sinergica delle proprie componenti interne. Una visione che capovolge gli stereotipi contemporanei riguardo ai rapporti fra Occidente e Medio Oriente. Ne è spia il seguente brano, in cui a parlare è il potente Yossef Nasi:

- Dovete sapere che le case di Costantinopoli sono costruite da maestranze miste. Il motivo è presto detto. I carpentieri turchi sono molto bravi a lavorare e segare il legno, ma non sanno tagliare la pietra. E una casa senza fondamenta è una casa instabile. Ecco

perché si ricorre agli scalpellini armeni, greci e arabi. Così gli uni gettano il basamento, gli altri costruiscono i piani superiori e il tetto.[...] Ebbene molti credono che il Signore disperse le lingue degli uomini per punirli, ma è l'esatto contrario. Egli vide che l'uniformità li rendeva superbi, dediti a imprese tanto eccessive quanto inutili. Allora si rese conto che l'umanità aveva bisogno di un correttivo e ci fece dono delle differenze. Così i muratori, di costumi e fedi diverse, devono trovare un *modus vivendi* che consenta di portare a termine l'edificio. E per questo non serve una tolleranza concessa, ostentata, com'è quella che viene dal potente, bensì una tolleranza esperita, vissuta ogni giorno, con la consapevolezza che se essa venisse meno, la casa crollerebbe e si rimarrebbe senza riparo.¹⁶³

Come negli altri romanzi di questa famiglia, il personaggio di invenzione rafforza la propria credibilità di fronte al lettore esibendo la propria autonomia ed indipendenza di giudizio, che deriva dalla sua tormentata vicenda personale e che gli permette di esercitare delle critiche anche nei confronti del popolo in cui si riconosce e al quale tributa ammirazione. Ciò è ben visibile, ad esempio, nell'episodio della presa di Famagosta, in cui emerge con chiarezza lo sdegno del De Zante per il tradimento degli accordi sottoscritti da Lala Mustafa con il governatore veneziano Marcantonio Bragadin.

3.5 L'esercizio del potere nell'antichità di Emma Pomilio

Anche l'architettura de *Il ribelle*¹⁶⁴ di Emma Pomilio è coerente con lo schema individuato: un personaggio di invenzione vive una personale

¹⁶³ Ivi, pag. 122-123

¹⁶⁴ Emma Pomilio, *Il ribelle*, Mondadori, Milano, 2008. Il romanzo costituisce il primo capitolo di una iniziativa editoriale promossa da Mondadori e posta sotto la supervisione letteraria e scientifica dello scrittore e archeologo Valerio Massimo Manfredi, che è stata lanciata con il titolo *Il romanzo di Roma*. Si tratta a tutti gli effetti di nove romanzi indipendenti, affidati a sei scrittori diversi, e ognuno dedicato a un evento o a un'epoca della millenaria storia di Roma. Apre la collana *Il ribelle* di Emma Pomilio, cui seguono in rapida successione *Carthago* di Franco Forte, *Spartaco* di Mauro Marcialis, *Il mago e l'imperatrice* di Claudia Salvatori, *L'aquila di sabbia e di ghiaccio* di Massimo Pietroselli, *Danubio rosso* di Alessandro Defilippi, *Roma in fiamme* di Franco Forte, *Il sangue dei fratelli* di Emma Pomilio.

crisi interiore che lo porta ad allontanarsi dalla propria terra d'origine e dalla propria cultura, rimettendo in discussione il suo stile di vita e le sue certezze; entra in contatto con una cultura diversa, apparentemente più arretrata, dalla quale si sente però potentemente attratto e con la quale finisce per identificarsi, pur mantenendo verso di essa un distanziamento critico che costituisce per il lettore una garanzia di attendibilità; stringe una relazione di fiducia e amicizia con personaggi storici che detengono il potere, occupano il centro della scena narrativa, e determinano con le loro scelte svolte storiche di importanza capitale, le cui ripercussioni giungono fino al presente; è portatore di una visione della realtà e di una sensibilità così moderne da risultare incoerenti con il periodo storico rappresentato; esercita sui personaggi storici la propria influenza, spingendoli ad assumere quei provvedimenti che innescano le svolte sopra menzionate; è testimone della vera natura del potere, che consiste in un precario equilibrio di interessi contrapposti, sempre pronti ad alimentare una trama di congiure eversive.

Nello specifico, protagonista del romanzo è il comandante della cavalleria della città di Tarquinia, un nobile etrusco che uccide la bellissima moglie e nipote del re, dopo averne scoperto l'ennesima infedeltà. Abbandona così gli agi di una condizione privilegiata e le raffinatezze di una civiltà progredita e opulenta per fuggire dalla vendetta del suocero. Il suo gesto estremo cela in realtà un disagio più profondo: il suo temperamento scettico, la sua cultura modernamente incline a rimettere in discussione la gerarchia tradizionale dei valori, la sua abitudine alla freddezza e al calcolo testimoniano di uno strappo violento avvenuto dentro

Come recita il sottotitolo, *Il ribelle* narra «l'avventura della fondazione» della città di Roma e con essa «l'alba di un mondo nuovo»: il romanzo si muove dunque su un terreno per il quale non si dispone di una solida documentazione, un'epoca per così dire sospesa fra storia e leggenda, che lascia, almeno in teoria, ampio margine alla componente immaginativa. In realtà, l'opera appare sin dalle prime pagine protesa nel tentativo di ricostruire uno scenario storico realistico e affidabile, limitando al massimo gli sconfinamenti nel territorio del mito. A conferma di questa impostazione, la *Nota* dell'autrice precisa puntigliosamente le fonti storiche utilizzate, che spaziano dalla storiografia classica alle informazioni desunte dalle campagne di scavo archeologico condotte sul territorio romano, ed argomenta la verosimiglianza della propria ricostruzione storica alla luce delle più recenti acquisizioni scientifiche.

di lui. Nel corso del romanzo emergono le motivazioni profonde che hanno originato la sua crisi esistenziale (la ribellione cui allude il titolo) e che sono ben sintetizzate da questo frammento di dialogo:

«Qui da voi tra gli uomini non ci sono distinzioni molto nette. Noi, invece, siamo ricchi da molti decenni di più. Le distinzioni si sono radicate e un uomo ricco da tempo è considerato superiore agli altri, è diventato nobile.

Quell'uomo si arroga dei privilegi, crede di poter fare quello che vuole con chi è meno ricco. Si circonda di sgherri e, poiché contro la forza la ragione non vale, lui può pretendere che il povero lavori le sue terre senza avere nemmeno la possibilità di andarsene da un'altra parte a trovarsi un altro ricco. Gli può violentare la moglie, tanto il povero non ha difensori.

Io comandavo un drappello di cavalleria della mia città, eppure molte volte non sono stato chiamato a difendere la città, ma a costringere i poveri a fare quello che volevano i ricchi»¹⁶⁵.

Larth (questo è il nome che l'etrusco adotta nella sua nuova vita) vive dunque una propria crisi esistenziale e di identità: portatore di una anacronistica visione egualitaria e democratica, disprezza se stesso per la propria condizione di privilegio e per il suo ruolo di stampella ad un potere oppressivo, che legittima un modello sociale ingiusto. Non a caso la sua fuga, originariamente diretta verso le ricche città della Magna Grecia, si arresta sui colli romani: è qui, infatti, che Larth si imbatte in una comunità di pastori certamente arretrata, ma non ancora segnata dalle profonde contraddizioni del suo mondo e dinamicamente proiettata verso il futuro sulla base di una solidità morale ormai scomparsa dalla società etrusca. Qui entra in contatto con Romolo e Remo, capipopolo riconosciuti dalla comunità alla quale appartengono per le naturali doti carismatiche e di *leadership*, e di cui accompagnerà l'astro nascente in mezzo agli intrighi orditi dai sovrani confinanti e da mestatori in cerca di opportunità di arricchimento personale.

¹⁶⁵ Emma Pomilio, *Il ribelle*, cit., pag. 83

È Larth che guida Romolo verso il compimento del suo destino, anche a prezzo della contrapposizione frontale con Remo e dello spargimento di sangue fraterno. Se infatti l'etrusco ha ammirato fin da subito in lui le doti ideali di un re (la capacità cioè di ragionare con freddezza, di deporre la violenza a favore della diplomazia, di anteporre il bene collettivo a quello personale), Romolo ha a sua volta assorbito da Larth il progetto utopico di una città giovane, aperta, fondata sul consenso, sulla partecipazione dal basso, sull'uguaglianza delle opportunità, sull'assenza di rigide barriere tra le classi sociali: una comunità che rimette al centro l'uomo e che ha tratti di somiglianza con il moderno sogno americano, come ben testimonia il seguente passo:

Nelle campagne e nei pascoli spargevano la voce di una comunità che accoglieva gente senza protezione e desiderosa di cambiare, dove c'era posto per tutti e la possibilità anche per i servi e gli schiavi, che non erano considerati degni delle armi, di combattere come uomini liberi e proprietari delle loro terre. Dunque possibilità per tutti di mettersi in luce e di cambiare la propria vita.¹⁶⁶

L'avventura della fondazione di Roma è rappresentata come la faticosa tessitura di una rete di alleanze per realizzare un progetto comunitario fondato su valori egualitaristici: un progetto assorbito dall'esterno e calato dall'alto, sempre in equilibrio instabile, per il ciclico riproporsi di controffensive reazionarie da parte di isolati gruppi di potere, sulle quali peraltro il romanzo si chiude.

Se più accurata, rispetto ad altre opere di questa famiglia, è la rappresentazione delle condizioni socio-economiche, degli interessi commerciali in gioco, del profilo culturale dei popoli considerati, nondimeno tutti questi aspetti rimangono proiettati sullo sfondo: in primo piano sono collocate le figure dei sovrani e dei capitribù, e la storia appare essenzialmente il frutto di un progetto concepito dall'alto, nelle menti di pochi personaggi dotati di una visione lucida del futuro e delle virtù

¹⁶⁶ Pomilio, *Il ribelle*, cit., pag.. 254

indispensabili per tradurlo in realtà. Anche in questo romanzo si assiste dunque al tramonto di una concezione della storia come processo necessario, intrinsecamente dotato di senso, *logos*; ad essa si sostituisce l'idea di una storia come esito di circostanze occasionali (la fuga di Larth) e di individui eccezionali (Romolo), capaci di concepire progetti profetici puntualmente osteggiati da gruppi di potere tesi alla conservazione dei propri privilegi.

Con *La notte di Roma*¹⁶⁷ Pomilio esplora un periodo diverso della storia romana, l'età aurea del principato augusteo, ma la struttura impiegata rimane la stessa già illustrata a proposito degli altri romanzi di questa famiglia, con una precisazione che riguarda la crisi vissuta dal personaggio di invenzione: se ne *Il ribelle* della stessa Pomilio il percorso del protagonista poteva essere considerato una forma di avvicinamento ad una cultura diversa, ed in effetti *l'incipit* descriveva un personaggio estraneo a quella cultura, che però poco per volta imparava ad apprezzare identificandosi con essa, pur senza perdere una lucidità di giudizio che derivava dalla propria diversità, ne *La notte di Roma* sul momento dell'avvicinamento sembra prevalere quello opposto di allontanamento del personaggio dalla cultura d'origine. Ciò dipende in larga misura dalla scelta prospettica: il giudizio ed il punto di vista di quel personaggio non vanno infatti ad illuminare la nuova civiltà nella quale viene accolto, bensì, con un movimento retrospettivo, esercitano il proprio sguardo critico sulla civiltà d'origine. Essa viene osservata con uno sguardo nuovo, ormai incapace di piena identificazione.

La rappresentazione del principato augusteo, l'età aurea della storia romana, è dunque condotta secondo una prospettiva inconsueta e

¹⁶⁷ Emma Pomilio, *La notte di Roma*, Mondadori, Milano, 2009. Il titolo allude alla sconfitta subita dai Romani nella battaglia di Teutoburgo del 9 d.C., alla quale la storiografia generalmente imputa la mancata espansione romana in territorio germanico al di là del fiume Reno, nell'Europa centro-orientale. Il romanzo si concentra su di un arco temporale molto limitato, di soli due anni, dall'8 al 10 d.C. Come già nel precedente *Il ribelle* non vengono sfruttate a fondo le potenzialità epiche di un evento tanto evocativo, per lasciare maggiore spazio all'indagine di ciò che avviene nelle sfere in cui il potere è detenuto e concretamente esercitato.

minoritaria. Ciò avrebbe potuto essere conseguito anche adottando il punto di vista di un personaggio appartenente ad una civiltà decisamente avversa a quella romana, e tuttavia va riconosciuto che questa scelta avrebbe comportato una perdita di complessità e di problematicità. All'opposto, la prospettiva adottata consente di rappresentare la realtà storica in modo ambiguo, attraverso un groviglio di sentimenti e di emozioni (appartenenza ed estraneità, amore e odio, nostalgia e disprezzo) difficilmente razionalizzabili e spesso contraddittori.

Il protagonista è Lucio Cornelio, un esponente di una delle famiglie aristocratiche più in vista della città, che conduce una vita oziosa e dissoluta, dedita alle corse di cavallo e alle avventure extraconiugali. Sospettato per i suoi rapporti con Giulia, nipote di Augusto, di essere coinvolto in una congiura contro il principe, decide di allontanarsi da Roma e si trasferisce presso le truppe romane di stanza in Germania. Qui entra in contatto con il primo personaggio storico di una certa notorietà, il barbaro romanizzato Arminio, che sta organizzando una sommossa. Unico tra gli ufficiali, oscuramente intuisce la sua volontà di tradire gli alleati romani, unendo le popolazioni germaniche per scongiurare il rischio di una futura conquista. Ridotto in schiavitù insieme ai pochi superstiti, è rinvio in patria su mandato di Arminio per recuperare un gioiello che riappare continuamente nei sogni della giovane profetessa Hilda, ispiratrice della rivolta.

A questo punto la crisi culturale e di identità di Lucio si delinea compiutamente: fedele al concetto di impero, egli comprende le ragioni che muovono le popolazioni germaniche contro Roma; depositario di una mentalità secolarizzata, ammira il fervore religioso dei barbari; abituato al lusso e alle mollezze, riconosce nella frugalità dei nemici la radice della loro virtù. Si tratta ancora una volta di un personaggio portatore di una mentalità e di una sensibilità sbilanciata sul versante della contemporaneità: egli intuisce le contraddizioni su cui si fonda il mondo romano e l'inevitabile catastrofe verso il quale è avviato. A lacerare ulteriormente la sua personalità interviene l'atteggiamento del *princeps* Ottaviano che, per

ragioni di natura politica, decreta la morte di tutti i sopravvissuti alla battaglia: ciò fa maturare in lui una profonda sfiducia nei confronti dell'assetto istituzionale assunto da Roma dopo la caduta della repubblica. Lucio appare così un personaggio sospeso tra due mondi e due civiltà, incapace di voltare le spalle alle propria cultura così come di abbracciare fino in fondo quella germanica. Significativamente il romanzo si conclude con l'unione di Lucio ed Hilda e il loro trasferimento in una regione lontana sia da Roma sia dal territorio germanico.

La moderna consapevolezza maturata da Lucio si misura con le alte sfere del potere romano: di rientro nella capitale, incontra segretamente Giulia e soprattutto Livia, moglie di Ottaviano, con la quale intrattiene un lungo colloquio. La nuova sensibilità di Lucio ha modo di manifestarsi e viene recepita dalla donna più potente di Roma come una rivelazione:

«Eppure non possiamo scacciare i barbari, siamo circondati su tutti i confini»¹⁶⁸.

Si tratta di una affermazione nella quale si coglie un repentino cambio di prospettiva: all'entusiasmo del movimento espansivo si contrappone la consapevolezza della propria fragilità, all'ideologia della conquista e della romanizzazione si sostituisce il moderno progetto di una società aperta, libera da barriere fisiche ed ideologiche, multiculturale, davvero rispettosa delle diversità.

Come in molti romanzi di questa famiglia il personaggio di invenzione si fa dunque portatore di una visione della storia profetica. Visto attraverso la prospettiva di Lucio, il principato di Ottaviano assume così le sembianze di un potere autoritario, esercitato per mezzo di informatori, clientele, reti di alleanze cementate dalla corruzione, provvedimenti ipocriti: un potere miope, proteso a conservare lo *status quo* e a rinviare l'inevitabile declino. La caduta di Roma sotto la pressione dei barbari appare già *in nuce* nella cecità politica di Ottaviano, che soffoca un progetto di riassetto sociale e culturale dell'impero. La direzione della

¹⁶⁸ Ivi, pag. 224-225

storia rimane saldamente nelle mani dei potenti, siano essi barbari o Romani, appare modellata dalle loro decisioni e non scaturisce mai dalla composizione delle istanze espresse da classi sociali diverse. Qui la rappresentazione del corpo sociale, delle condizioni economiche del popolo, del costume e della cultura rimane del tutto marginale, perché il romanzo si focalizza sulla vita politica, sull'esercizio del potere e sui suoi rappresentanti *pro tempore*.

La storia che interessa a Pomilio è quella che si sviluppa ai piani superiori della gerarchia sociale, quella che coinvolge i potenti, che indaga il loro mondo e le modalità con cui prendono decisioni destinate ad incidere sulla collettività. L'immagine che si trae dalle sue opere è quella di una storia manovrata dall'alto, nel chiuso dei palazzi, attraverso spie, torbide manovre, ricatti, congiure, tradimenti, alleanze basate su reciproche convenienze sempre suscettibili di ridefinirsi secondo nuovi equilibri. Ciò che accomuna le opere di Pomilio agli altri romanzi di questa famiglia è l'impiego del genere storico per raccontare i retroscena della storia, per smascherare le ipocrisie, le iniquità, le inquietudini connesse con l'esercizio del potere, mentre la storia degli umili o semplicemente del corpo sociale considerato nel suo insieme rimane sostanzialmente ignorata.

3.6 La storia falsificata di Renzo Rosso

Lo schema delineato per questa famiglia di romanzi storici opera anche ne *Il trono della bestia*¹⁶⁹ di Renzo Rosso, dove appare però inglobato all'interno di un organismo più complesso e sofisticato. Rimangono saldi gli elementi strutturali di fondo: esiste un personaggio di invenzione, dotato di caratteristiche che lo rendono in qualche modo portatore di istanze della modernità, che vive una personale lacerazione interiore, in questo caso di natura spirituale; si assiste poi all'allontanamento dalla sua dimora abituale e al suo ingresso all'interno delle stanze del potere, a stretto contatto con personaggi storici molto noti; nel corso del romanzo avviene il suo apprendistato, che lo porta al

¹⁶⁹ Renzo Rosso, *Il trono della bestia*, Piemme, Casale Monferrato, 2002

superamento della crisi e alla maturazione di una visione della realtà sostanzialmente anacronistica, in quanto lascia trasparire evidenti tratti di una sensibilità moderna; la storia è osservata attraverso il suo angolo visuale: è dunque la storia del potere, che viene esercitato attraverso relazioni di natura personale: alleanze familiari, trame, congiure, corruzione. Il giudizio che tale personaggio esprime sugli eventi storici di cui è diretto testimone è strettamente correlato alla sua condizione di crisi interiore, nella quale le ragioni del distacco e quelle dell'immedesimazione convivono in un impasto contraddittorio e sofferto: egli può restituire così del passato un quadro in chiaroscuro, che gode agli occhi del lettore di una propria autorevolezza e credibilità. La prospettiva della quale si fa portatore appare funzionale all'autenticazione della ricostruzione del passato.

Nel *Trono della bestia*¹⁷⁰ questa struttura fondamentale si integra in un meccanismo più articolato, che restituisce una maggiore complessità alla rappresentazione del passato: lo scrittore triestino si preoccupa infatti di inscenare all'interno della finzione il processo di costruzione della memoria storica, avviando così una riflessione di natura metastoriografica. Ciò non comporta tuttavia il ricorso ad una architettura organizzata su più livelli, con una cornice nettamente separata dal corpo della narrazione. Al contrario, la narrazione è condotta dall'inizio alla fine da un narratore eterodiegetico che tende ad assumere sistematicamente il punto di vista del protagonista.

Nella diegesi viene introdotto il motivo della redazione di una cronaca fondata sul racconto testimoniale di fatti storicamente rilevanti: essa è collocata al centro della rappresentazione romanzesca e si compone nella forma di epistole inviate a scadenza regolare ad un destinatario

¹⁷⁰ Renzo Rosso, *Il trono della bestia*, Piemme, Casale Monferrato, 2004. Il romanzo è ambientato all'inizio dell'anno Mille. Vilderico da Sutri vive nel monastero di Farfa, in Umbria. È uno studioso, e la sua abilità nella scrittura l'ha portato a diventare un amanuense di valore. Ma la serenità della sua esistenza viene sconvolta il giorno in cui l'abate decide di inviarlo a Roma con l'incarico di compilare la cronaca delle vicende dei papi. All'improvviso, l'ingenuo Vilderico viene sbalzato in un mondo dove potere, corruzione, denaro regnano sovrani. Benedetto IX, il crudele e depravato papa ragazzino, è assunto al soglio pontificio all'età di soli quattordici anni. Vilderico osserva e registra sgomento le lotte per la supremazia fra le diverse casate romane, le lotte fra papato e impero.

interno alla finzione. Questo espediente lascia emergere in modo naturale l'evoluzione del punto di vista di un personaggio dinamico, che nel corso degli anni matura una propria sofferta visione della realtà. La rappresentazione della storia tende, inoltre, a sdoppiarsi: accanto alla cronaca epistolare del personaggio-testimone si colloca infatti la narrazione condotta direttamente dal narratore eterodiegetico. Si assiste così all'accadere di un fatto storico e alla sua immediata traduzione in scrittura memoriale.

Vi è infine un altro piano che complica il gioco di rifrazione, testimoniando della maggiore complessità dell'operazione tentata da Rosso: accanto alla cronaca privata in forma epistolare, il protagonista è costretto a redigere una seconda cronaca destinata agli archivi storiografici ufficiali. A questo livello il personaggio di invenzione è costretto dal potere ad operare una sistematica falsificazione della verità, che viene ulteriormente sottoposta ad una censura precauzionale.

Il lettore assiste così ad una triplice rappresentazione del passato ed è indotto a dubitare delle ricostruzioni dei fatti offerte dagli organismi ufficiali a favore di versioni minoritarie e clandestine, trasmesse attraverso un circuito privato sul quale il potere tenta comunque di esercitare la propria censura. Ciò non coincide con l'assunzione di un atteggiamento rinunciatorio nei confronti dell'attingibilità della verità, che pare invece esistere concretamente sebbene minacciata per questioni relative all'autoconservazione del potere stesso.

Il modulo impiegato ne *Il trono della bestia* appare dunque funzionale a dare espressione ad una sensibilità tipica del nostro tempo, in cui l'invadenza della comunicazione tende a coincidere, nella mente di chi ne è destinatario, con una sistematica falsificazione della verità e a rovesciarsi in un vuoto comunicativo da colmare attraverso l'accesso ad una controinformazione incontrollata e non mediata dagli strumenti di comunicazione tradizionali.

La familiarità ideologica, tonale e strutturale di quest'opera con gli altri romanzi qui raggruppati appare evidente: protagonista è Vilderico da

Sutri, giovane monaco amanuense dell'abbazia di Farfa nell'anno 1032. Su di lui l'autore proietta una sensibilità tanto moderna da apparire anacronistica: a differenza degli altri monaci, Vilderico è un curioso osservatore della natura e degli uomini, un avido lettore di libri antichi, sui quali si interroga alla ricerca della verità; è animato da una fede pura che lo spinge a praticare i più umili con uno spirito di carità autentica; si interroga problematicamente sul significato della sua vita monastica, di cui vive l'isolamento dal mondo con perplessità: da un lato esso costituisce un fattore di protezione e di tranquillità interiore, dall'altro gli appare come un tradimento di una vocazione pienamente vissuta. Nelle prime battute del romanzo prevale in lui un atteggiamento di chiusura rinunciataria, legato ad una misteriosa tragedia familiare che viene recuperata in annessi attraverso frammenti di ricordi ed incubi. Ben presto, tuttavia, egli è costretto ad affrontare le proprie paure e a mettere alla prova la propria fede sofferta: è infatti inviato dall'abate del convento, Ugo da Celano, a Roma, con l'incarico di redigere la cronaca delle vicende dei papi, il *Liber* dei Pontefici, che da quasi quarant'anni nessuno più compilava. Accanto a questa mansione ufficiale, che lo costringe alla menzogna sistematica, Vilderico intrattiene con l'abate una fitta corrispondenza in cui rende conto in modo veridico di quanto accade, confida le malefatte delle alte gerarchie ecclesiastiche, comunica i propri turbamenti, i propri dubbi spirituali, la propria angoscia nei confronti della storia e del ruolo che la fede può giocare in essa.

L'allontanamento da un mondo chiuso e protetto innesca in lui un processo di formazione: progressivamente rifiuta una concezione della vita meramente contemplativa a favore di un impegno testimoniale sofferto, ma sempre ben radicato nel mondo, proprio là dove – nell'esercizio del potere – il bene e il male si avvicinano fino a confondersi.

Anche dal punto di vista storiografico le sue ricostruzioni variano sensibilmente nel corso del romanzo: al resoconto scandalizzato dei vizi di corte, si sostituisce una comprensione sempre più profonda delle dinamiche politiche, dei perversi giochi di potere che dominano il palazzo.

Al centro della scena narrativa è collocato il giovanissimo Teofilatto dei conti di Tuscolo, il prepotente e prevaricatore papa Benedetto IX: quando Vilderico gli viene affiancato in qualità di precettore, la sua vicinanza agisce sul pontefice radicalizzandone i comportamenti scandalosi, come se fra i due si inneschasse una sfida alla reciproca conversione.

La maturazione di Vilderico subisce un'accelerazione a contatto di un altro personaggio storico: Ildebrando di Soana, il futuro papa Gregorio VII. Egli è portatore di un progetto di rinnovamento della Chiesa, che viene avversato dalle potenti famiglie romane, impegnate a contendersi la successione al soglio pontificio. Nell'interpretazione di Rosso si tratta di un progetto destinato a rimanere minoritario e ad essere sconfitto sul piano della storia, e non è dunque un caso che il pontificato di Gregorio VII rimanga escluso dal romanzo. La storia della Chiesa appare la somma di secoli di falsificazioni, ammassate a ricoprire la feroce ambizione del potere, di cui Benedetto IX rappresenta l'immagine emblematica.

Nei resoconti epistolari di Vilderico, egli è rappresentato come un individuo soggiacente alle pulsioni più basse e sfrenate, esponente di un paganesimo perverso che esercita un potere assoluto attraverso una rete di protezioni e clientele con l'unica finalità del soddisfacimento dei propri appetiti più animaleschi. Roma a sua volta appare una sorta di Babilonia, una città paganeggiante, immorale e blasfema, dove grandezza e rovina, palazzi sontuosi e cloache convivono annullandosi le une nelle altre. A contatto con questa realtà Vilderico, che è e rimane un uomo di fede, passa attraverso diverse fasi: il rifiuto, la crisi spirituale, la perplessa interrogazione sui disegni divini, la testimonianza di una fede autenticamente vissuta e libera dalla sudditanza nei confronti dell'istituzione ecclesiastica.

Il romanzo vede nella Chiesa l'espressione esasperata ed estrema della struttura del potere in sé: un potere opaco, distaccato da Dio e dagli uomini, che corrompe e falsifica, che si autoalimenta e si autoregola in base a leggi separate dal corpo sociale. Ad esso contrappone l'idea di una

religiosità svincolata da qualsiasi struttura istituzionale, vissuta come momento personale ed interiore: una concezione privata della fede, che risente fortemente di una moderna sensibilità.

3.7 Le cronache ritrovate di Marco Salvador

Nella sua cospicua produzione di romanzi storici Marco Salvador fa ricorso in maniera pressoché sistematica al modello che abbiamo sin qui descritto, incorporandolo all'interno di una struttura a cornice consegnata ad una voce eterodiegetica estranea alla narrazione, condotta invece da un narratore omodiegetico¹⁷¹.

L'impiego di questa struttura istituisce con il lettore un patto narrativo in base al quale il romanzo deve essere letto come una vera e propria fonte storica. Esso è infatti redatto nella forma di una memoria autentica compilata da un testimone-protagonista. Questi, a distanza di anni, ricostruisce eventi storici di primaria importanza con l'intento di tramandarne la memoria ai posteri in chiave esplicitamente polemica nei confronti della storiografia ufficiale. Nella finzione questo documento giunge fortunatamente al lettore superando le censure del potere e saltando la mediazione della storiografia, finendo perciò per testimoniare una verità alternativa a quella vincente sul piano storico. La cornice così confezionata tende ad illuminare la narrazione per così dire dall'esterno, senza interferire con la diegesi.

Questo modulo, impiegato da Salvador in modo pressoché sistematico, ha precisi risvolti di natura ideologica: se infatti il romanzo coincide con il recupero di una fonte storica non solo perduta ma consapevolmente rimossa dal potere in quanto depositaria di una prospettiva giudicata pericolosa per la sua autoconservazione, ne consegue che la storiografia è necessariamente concepita come discorso parziale, interessato, dietro il quale si nascondono le ragioni del più forte. Ad essa il romanzo oppone una diversa verità, più vera in quanto sperimentata in

¹⁷¹ L'espedito della cornice è impiegato nei seguenti romanzi: *Il longobardo*, *La vendetta del longobardo* e *La palude degli eroi*.

prima persona, corretta attraverso il filtro di un giudizio equilibrato, trasmessa per via diretta, autenticata dalle persecuzioni del potere: una formula che sottende una visione complottistica della realtà, in base alla quale va sempre accolta con sospetto qualsiasi versione ufficiale dei fatti.

Ne *Il longobardo*¹⁷² il personaggio di invenzione è Stiliano, un giovane concordiese di origine siriana, colto e in preda al dubbio religioso. Poiché è dedito ad una vita dissoluta, Stiliano viene condannato all'allontanamento da Cividale (dove ricopre il ruolo di notaio ducale) e a scontare la propria pena facendo da precettore al giovane Rotari, figlio del duca di Brescia, destinato a diventare re dei Longobardi. Nell'esercizio della sua funzione finisce per ammirare la cultura e i valori longobardi, il coraggio, la lealtà, il culto della prestantza fisica, la salda moralità, il senso del decoro e della pudicizia, che vede concretamente vissuti e incarnati nei membri che compongono la *fara*, la cellula fondamentale della società longobarda. Diviene così egli stesso "il longobardo", rimanendo accanto a Rotari nella sua ascesa al trono di Pavia e durante gli anni del suo regno.

Nella finzione il romanzo è la cronaca stesa da Stiliano dei fatti della propria vita, fatti rilevanti proprio in quanto intrecciati con quelli delle vite di personaggi storici illustri e potenti. L'espedito è svelato al termine del romanzo, quando la cronaca si interrompe bruscamente lasciando la parola ad un certo Liutprando, prete concordiese, che narra le circostanze e il modo in cui è venuto in possesso del manoscritto, svelando così anche l'epilogo della vicenda principale, la morte di Stiliano per assassinio. A questa voce se ne sovrappone un'altra, percepibile solo in un paragrafo tra parentesi nella penultima pagina del libro, che descrive lo stato del manoscritto e precisa il punto in cui cessa la narrazione di Stiliano e cominciano le brevi note del prete Liutprando. Si deve supporre che si tratti

¹⁷² Marco Salvador, *Il longobardo*, Piemme, Casale Monferrato, 2004. Il romanzo è ambientato nel VII secolo d. C., in un'Italia spartita tra Longobardi e Bizantini. Rotari è il figlio del duca di Brescia: è fisicamente prestante, ribelle, sicuro di sé. È destinato a diventare re dei Longobardi. Nella sua ascesa al trono può contare sull'amicizia di Stiliano, originario di Cividale, suo ex maestro e compagno inseparabile. Insieme, i due affrontano agguati, viaggi avventurosi, vendette, intrighi e tradimenti che si susseguono alla corte della regina Teodolinda.

della figura del curatore-editore, anche se nulla si sa riguardo alla sua identità, né al motivo per cui è entrato in possesso della pergamena e ha deciso di pubblicarla, né ai criteri in base ai quali ha trasposto la cronaca dal latino medievale (in cui si immagina fosse stata scritta) in italiano moderno.

Anche in assenza di queste informazioni, la voce di Liutprando crea una sia pure evanescente cornice di secondo livello, che può essere letta come riflessione metastoriografica e, per questa via, fornire una chiave di lettura inaspettata all'intero romanzo. Scrive il personaggio senza volto nelle battute conclusive dell'opera:

Ho letto alcune parti di questa cronaca e, trovandola blasfema, bugiarda e contraria alla Santa Chiesa Cattolica, ho deciso di farla sotterrare assieme al vecchio. [...] Ho scritto in uno spazio vuoto del libro nell'anno 660 dalla natività di Nostro Signore Gesù Cristo, nel settimo anno di regno del cattolico, pio, saggio e buono re Ariberto, la vigilia delle idi di agosto.¹⁷³

Il tentativo di occultare la cronaca di Stiliano altro non è se non una forma di battaglia sulla memoria. Liutprando, prete cattolico, dichiara di aver letto la pergamena e di averla trovata bugiarda. Il suo punto di vista, maturato in un tempo posteriore alla vicenda umana di Stiliano, coincide con il trionfo di una linea politica diversa, incarnata da re Ariberto, che non a caso è definito «pio, saggio e buono» con l'aggiunta non secondaria di «cattolico». Se Rotari, su consiglio di Stiliano, aveva orientato il proprio regno nel senso di una maggiore apertura all'integrazione etnica, alla conciliazione confessionale e alla tolleranza religiosa, Ariberto ha scelto l'opzione opposta dell'ortodossia cattolica, della purezza longobarda e della intransigenza religiosa. In quanto espressione del nuovo corso storico, che ha prodotto la sconfitta della linea Rotari-Stiliano, Liutprando non può accettare che sopravviva un documento storico nel quale i fatti narrati costituiscono una prova convincente della bontà e lungimiranza di quella

¹⁷³ Ivi, pag. 411

politica rispetto all'attuale. La voce dissonante va negata e soppressa, e acquista valore agli occhi del lettore contemporaneo in quanto sinistramente profetica. Scrive infatti Stiliano nelle ultime pagine della sua cronaca:

È un infausto re, Ariberto: non si accorge neppure che di là dal mare gli arabi si fanno sempre più forti e che in Neustria e Austrasia il papa sta forgiando il suo futuro di re. Quando fra due o tre generazioni a Roma si suonerà il corno i franchi lo udranno oltre le Alpi, scenderanno in Italia a garantirgli un regno e sarà grande rovina per i longobardi che avranno i maomettani a sbarrare loro il meridione, i bizantini l'oriente e i franchi il settentrione. Non sono Adriano, ma posso profetizzare queste cose perché vedo già i segni attorno a me.

Come d'abitudine, Stiliano gode di una preveggenza che non è accettabile sul piano della ricostruzione storica, e che tradisce il punto di vista e il giudizio di Marco Salvador. D'altro canto, la scelta di mettere in scena un personaggio che si avvicina al mondo longobardo e che, in qualche modo, con un atto di adesione deliberata rifonda su valori longobardi la propria identità di uomo, è un'allegoria del rapporto autore-materia narrativa. Delineando il suo personaggio, Salvador si proietta in una figura ambigualmente interna ed esterna a quel mondo: come Stiliano, anch'egli ha imparato ad amare e ad ammirare il popolo longobardo nel corso delle proprie ricerche scientifiche, ma ciò non gli ha impedito di conservare un atteggiamento critico nei confronti dei suoi limiti culturali e delle scelte che – a suo giudizio – hanno favorito il suo declino e la sua uscita dallo scenario politico peninsulare.

In virtù della cornice la ricostruzione del passato non appare dunque oggettiva e neutrale, ma esibisce la propria natura di battaglia ideologica, condotta non solo a suon di argomentazioni e di versioni contrastanti, ma anche attraverso l'eliminazione fisica delle voci dissonanti, portatrici di una prospettiva politica diversa. L'operazione condotta da Salvador appare come l'accreditamento di una precisa versione del passato da un lato grazie

alla persuasività della rappresentazione storica, dall'altra attraverso la messa in scena, nella cornice di secondo livello, delle forze tese al suo occultamento. Ciò non significa che il passato sia realmente problematizzato: al contrario, al termine del romanzo è la ricostruzione di Stiliano ad apparire vera. La cronaca che costituisce il romanzo si propone, nella finzione, come la testimonianza, riemersa a distanza di secoli, dell'opportunità sciupata dai Longobardi di affermare il proprio dominio incontrastato sulla nostra penisola: una sorta di unificazione nazionale *ante litteram*, con un anticipo più che millenario sugli eventi della storia reale, che sarebbe stata possibile se il progetto politico di Rotari si fosse imposto a dispetto delle forze tese al suo annientamento.

Naturalmente, è Salvador a parlare attraverso le parole di Stiliano. La sua appare dunque essere una riflessione sull'identità nazionale italiana, sulla sua fragilità, causata appunto da una tardiva unificazione politica. Se i re longobardi avessero seguito la strada dell'integrazione indicata da Rotari – sembra affermare l'autore –, se avessero saputo accettare gli apporti positivi di culture a loro estranee, la storia avrebbe avuto un corso diverso e ciò avrebbe costituito un vantaggio per gli italiani. Si tratta di un messaggio di natura incontestabilmente politica, che ribadisce la necessità storica di una Italia unita, e che per converso rappresenta come una sciagura l'assenza nel nostro paese di un'identità e di un senso di appartenenza più saldi e radicati. Far sognare ai Longobardi un'Italia unita non è dunque un'operazione gratuita dal punto di vista ideologico. Ne costituiscono una controprova le dichiarazioni rilasciate da Marco Salvador sia in una recente intervista ad un blog, sia a margine della prima edizione della manifestazione "luglio longobardo", tenutasi a Nocera Umbra il 16 luglio 2011. Dichiarò Salvador: «Infine, per non farla troppo lunga, quando ho visto spendere miliardi per ricercare un'origine celtica dei friulani, mi sono detto che se proprio dovevo avere un antenato preferivo fosse longobardo». L'allusione è alle delibere dell'assemblea regionale friulana, a guida leghista, responsabili di aver finanziato ricerche storiche tese a comprovare la rilevanza dell'eredità culturale celtica nei territori friulani. La risposta di

Salvador è chiara ed ha ancora a che fare con la battaglia politica sulla memoria. Ad un'identità fondata sulla storia celtica, che ha come naturale conseguenza quella di avallare la tesi di una diversità settentrionale rispetto al resto del paese, egli contrappone con *Il longobardo* la prova di un destino unitario mancato. Responsabile di questo vicolo cieco della storia appare la logica dei giochi di potere, quelli che contrappongono i pretendenti al trono di Pavia, ma anche quelli attuati dalla Chiesa, interessata a rafforzare il proprio dominio territoriale con una politica ondivaga e pronta al voltafaccia. Dichiara ancora Salvador, in un'altra intervista: «[...] se non ci fossero stati il papa e i suoi ricatti a Pipino e Carlo Magno, [i Longobardi n.d.r.] avrebbero unito la penisola in un solo regno di tipo federale (suddiviso in ducati) mille e passa anni prima dei Savoia, evitando molti dolori e miserie ai nostri antenati. Infine, come si direbbe oggi, l'inimicizia dei papi ha prodotto per secoli una 'pessima stampa' nei loro confronti». Oltre all'ideale politico di un'Italia unita e federale, si manifesta in queste parole una idea di storiografia come spazio della battaglia ideologica, presente nel romanzo nelle già citate parole del prete Liutprando, autore materiale della *damnatio memoriae* dell'attività politica di Rotari-Stiliano.

Ha buon gioco, dunque, Salvador a protestare pubblicamente contro la scelta della casa editrice di riportare sulla quarta di copertina della seconda edizione dell'opera (ottobre 2008), il seguente giudizio tratto dal quotidiano *La Padania*: «Un potente affresco storico». Pur nella sua lapidarietà e nella sua indubbia neutralità, esso tende infatti ad alimentare un equivoco: che *Il longobardo* sia un romanzo leghista, ovvero che si faccia portatore di un'ideologia che usa la storia per contestare l'esistenza di un'identità nazionale italiana, una lettura che – come abbiamo visto – è l'esatto contrario di quella voluta e ricercata dall'autore. Il romanzo non è leghista neppure sul versante dei valori: la vicenda di Stiliano e Rotari può essere letta anche come una grande allegoria sulla necessità dell'integrazione tra i popoli, un'integrazione che sia però rispettosa delle diversità culturali e religiose, sentite come un fattore di rafforzamento e

non di indebolimento di una nazione. D'altro canto sono le reazioni registrate sul versante della ricezione a testimoniare l'avvenuto fraintendimento: sono centinaia (801 nel momento in cui si scrive questa ricerca) le adesioni degli utenti di Facebook alla campagna che chiede al Ministero della Pubblica Istruzione, al Consolato e alla direzione scolastica di escludere *Il longobardo* dalla lista delle letture consigliate per l'impiego negli istituti scolastici secondari di primo grado all'estero come approccio di base alla conoscenza della storia longobarda. Si tratta di una campagna dall'esplicito significato antileghista e che pare aver avuto successo (l'opera non compare più nella sopra citata lista). Tali reazioni sono d'altronde giustificabili con ragioni di natura extratestuale, alla luce di alcuni articoli apparsi sull'organo di stampa ufficiale della Lega Nord, il giornale *La Padania*, tesi ad interpretare nella prospettiva leghista la lunga storia del dominio longobardo in Italia¹⁷⁴. Che l'autore ne fosse a conoscenza oppure no, appare comunque improbabile la versione ufficiale secondo cui quel giudizio sarebbe stato pubblicato per errore o leggerezza: sembra più logico pensare ad una scelta ponderata da parte dell'editore, interessato a captare un bacino di lettori potenziali ideologicamente orientati.

Ne *La vendetta del longobardo*¹⁷⁵ l'attenzione di Salvador si sposta dalla fase ascendente del potere longobardo, a quella discendente, narrando

¹⁷⁴ Sono ad esempio del 1998 articoli dai titoli piuttosto eloquenti, come *Così i Longobardi crearono la Padania*, *Così Alboino conquistò la Padania*, e *Noi padani di sangue longobardo*. Si trovano citati in Giuliano Procacci, *Carte d'identità: revisionismi, nazionalismi e fondamentalismi nei manuali di storia*, Carocci, Roma, 2005, pag. 190

¹⁷⁵ L'opera narra la vita di Evaldo, nobile giovane dal sangue misto, per metà franco, per metà longobardo, le cui imprese si intrecciano con le fasi più rilevanti della storia di entrambi i popoli. Reginaldo, padre di Evaldo, è un cavaliere franco addetto alla guardia personale di re Childerico, al quale ha tributato tutta la propria devozione e fedeltà. Nell'adempimento del proprio dovere di protezione cade vittima di un crudele agguato compiuto dagli sgherri di Pipino il Breve, il maggiordomo di palazzo di tutti i regni franchi, che ne usurpa il potere facendosi nominare re con l'appoggio di papa Zaccaria. Ad Evaldo e alla madre Rodelinda, una nobile longobarda originaria di Cividale, non rimane che darsi ad una fuga precipitosa, abbandonando la propria casa dell'île-de-la-cité di Parigi per tentare di trovare riparo presso il popolo longobardo. Nel corso del viaggio, anche Rodelinda muore ed Evaldo trova ospitalità e conforto, nella casa dello zio Rotgald. Cividale è testimone della sua difficile convivenza con il popolo longobardo, che egli sente sostanzialmente estraneo per lingua e costumi, e dal quale è a sua volta guardato con sospetto in quanto franco: ciò lo porta fino all'estremo di commettere alcuni delitti, sebbene non intenzionalmente. Le tragedie della sua infanzia hanno infatti acuito in lui le spigolosità del carattere, alimentando una insaziabile sete di vendetta. Attraverso varie

gli eventi che in breve tempo condussero la *langobardia maior* dall'apogeo al collasso: un fatto gravido di conseguenze importanti e durature, come la costituzione di uno Stato pontificio forte e territorialmente esteso, destinato a durare più di mille anni; la partizione della penisola italica in tre macroaree politico-culturali, ancora oggi ben individuabili; il costituirsi di una salda alleanza tra potere temporale e spirituale, fondamento di una conflittualità secolare tra l'Impero e la Chiesa. Come già nel libro d'esordio, anche in questo secondo romanzo Salvador rappresenta dunque una crisi, uno di quei periodi che dalla prospettiva visuale del nostro tempo tende ad apparire come una vera e propria svolta storica.

Motivo dominante nel romanzo è, ancora una volta, quello delle trame, delle congiure, dello spionaggio: la storia non appare il risultato di processi sociali, economici, culturali che agiscono a livello collettivo e possono essere interpretati razionalmente, riportando alla luce concatenazioni logiche, rapporti di causa-effetto, relazioni di consequenzialità tra i fatti. La storia è, al contrario, il risultato di intrighi che si consumano nel chiuso dei palazzi del potere. Assume valore emblematico, di vera e propria chiave di lettura del testo il seguente passo dall'andamento sentenzioso:

Non sono la gioia, le feste e gli onori a fare la storia, ma i morti e gli intrighi¹⁷⁶.

Nel romanzo il conflitto che vede schierati gli uni contro gli altri Longobardi, Franchi e papato, secondo alleanze sempre precarie e variabili,

vicissitudini, Evaldo è costretto a lasciare Cividale per recarsi a Lucca, dove passa sotto la tutela del duca Desiderio, futuro re dei Longobardi. Qui si guadagna la fiducia della famiglia reale e acquisisce una vera identità longobarda, scegliendo di consumare la propria vendetta non entro una prospettiva esclusivamente privata e personale, ma mettendo le proprie energie al servizio della causa longobarda. Finisce così per partecipare a tutte le fasi salienti dello scontro contro il papato e i Franchi, e ad essere testimone dei torbidi complotti, dei patti disattesi, delle alleanze tradite che conducono al trionfo di Carlo Magno e alla definitiva sconfitta del regno longobardo.

L'arco temporale abbracciato è di circa sessant'anni, dal 751 all'814, cioè dalla conquista longobarda dell'esarcato di Ravenna (massima espansione del regno longobardo) alla morte di Carlo Magno, data significativa perché segna l'inizio della disgregazione del Sacro Romano Impero già trionfatore sui Longobardi. Quasi al centro del periodo considerato si colloca la caduta della *langobardia maior*, nel 774, che occupa tuttavia solo la seconda parte del romanzo.

¹⁷⁶ Ivi, pag. 245

è innanzitutto condotto sul piano dello spionaggio, degli avvelenamenti, delle pugnalate a sangue freddo.

Il modulo adottato ricalca quello già impiegato ne *Il longobardo*, con alcune varianti che vanno nel senso di una maggiore sofisticazione strutturale. Se si ripete l'espedito del manoscritto (a narrare le vicende storiche è ancora una volta il loro stesso protagonista-testimone, in questo caso Evaldo), assume tuttavia maggior rilievo e diventa più significativa la cornice di secondo livello, i cui contorni appaiono ben definiti: un giovane monaco amanuense, Stefano originario di Ravenna, viene strappato alle sue fatiche di copista per essere inviato dall'abate al servizio di un certo Evaldo, a lui ignoto, un vecchio cieco e barbaramente mutilato, dal quale deve raccogliere e registrare puntigliosamente una cronaca. Come già ne *Il longobardo*, anche qui le prime pagine del romanzo si aprono con l'epilogo della vicenda: apprendiamo infatti nella cornice che Evaldo è stato ridotto in quelle condizioni dall'imperatore Carlo Magno e che la cronaca viene dettata solo ad un mese di distanza dalla morte del potente sovrano (la relazione tra i due fatti sarà chiara solo alla fine del romanzo). Trattandosi di una mera trascrizione, la figura del monaco Stefano tende a scomparire nel corso della lettura, appiattendosi su quella di Evaldo. Anche se di tanto in tanto la sua presenza si rivela come destinatario di sporadiche battute a lui indirizzate dall'anziano narratore, la voce del monaco non funge veramente mai da strumento di problematizzazione della rappresentazione del passato, non complica mai il rapporto tra il passato e la sua ricezione da parte del lettore, per il quale la storia è inequivocabilmente narrata dalla prospettiva visuale di Evaldo. Manca anche una vera e propria dinamica dei punti di vista: non vengono alla luce discrepanze di valutazione tra l'Evaldo ragazzino d'inizio cronaca e quello vecchio e straziato che detta le proprie memorie. Ogni fatto è ricordato con chiarezza, rivissuto senza perplessità e con piena sintonia emotiva tra passato e presente. Simmetricamente, al corsivo di Stefano è consegnata la conclusione dell'opera, che narra l'addio tra Evaldo e il monaco, e getta una luce retrospettiva sul significato politico della cronaca.

Come già ne *Il longobardo*, anche in questa circostanza infatti la cornice allude ad una concezione della storia come battaglia intorno alla memoria culturale. Si apprende così che la cronaca di Evaldo costituisce una sottile vendetta postuma nei confronti di Carlo Magno, responsabile di aver epurato l'*Historia Langobardorum* di Paolo Diacono di tutti i contenuti che avrebbero potuto danneggiarlo, macchiandone l'immagine. Con il suo racconto Evaldo ha inteso colmare quelle lacune con la propria personale testimonianza, che rappresenta anche una probabile sentenza di morte nei suoi confronti. Ma ogni sua cura non è più rivolta alla conservazione della vita, bensì alla trasmissione di una memoria autenticamente longobarda, che la prepotenza di Carlo Magno aveva tentato di sopprimere.

Siamo ancora una volta in presenza di una riflessione di natura metastoriografica, il cui esito non è tuttavia quello relativistico e nichilistico proposto dalla filosofia della storia in età postmoderna; più semplicemente, il romanzo si fa testimonianza di una verità diversa e più vera di quella attestata ufficialmente dalla storiografia, una controstoria minoritaria e negata, che appare perfettamente coerente con l'impianto complottistico di questo filone di romanzi.

Ciò che qui è rilevante ed interessa sottolineare, tuttavia, è la rappresentazione della storiografia come campo di forze, prolungamento ideale del campo di battaglia, terreno su cui si combatte una seconda sfida tra vincitori e vinti, e il cui premio è il controllo della memoria, cioè della chiave interpretativa del passato. È la memoria che fissa le coordinate su cui si misurano i giudizi, si stabiliscono i criteri di giustizia, si fondano i valori su cui costruire il presente e il futuro: il suo controllo è dunque fondamentale per tutti coloro che intendono giocare un ruolo da protagonisti nella storia, giacché vincere la partita sulla memoria equivale a detenere una forma di potere.

Coerentemente con la lettura approntata nel primo capitolo della saga, *La vendetta del longobardo* riprende e approfondisce l'interpretazione

della storia longobarda come cronaca di un'opportunità mancata per l'Italia: quella di costituirsi in una compagine unitaria con molti secoli di anticipo sugli eventi della storia reale.

Neppure *L'ultimo longobardo*¹⁷⁷, il terzo capitolo della trilogia, presenta dal punto di vista strutturale sostanziali innovazioni rispetto allo schema già sperimentato nel romanzo d'esordio, *Il longobardo*. Anche in questo caso la vicenda pretende implicitamente di essere la fedele trascrizione di una cronaca altomedievale, che narra in prima persona vicende biografiche che si intrecciano con vicissitudini rilevanti per la storia del tempo. Come già ne *Il longobardo*, la voce narrante è quella di un giovane in preda ad una crisi religiosa e di identità, costretto ad abbandonare il proprio ambiente e ad intraprendere un cammino di formazione accanto a personaggi storici che occupano il centro della scena narrativa e che determinano con le proprie scelte una svolta storica. In

¹⁷⁷ Marco Salvador, *L'ultimo longobardo*, Piemme, Casale Monferrato, 2006. All'inizio del romanzo il futuro del giovane Arechi, di nobile famiglia longobarda, appare segnato: lo zio Aione, è riuscito nell'obiettivo di deporre suo padre Radelchi dalla carica ereditaria di principe di Benevento, esiliandolo dal suo legittimo dominio, l'ultimo dei regni longobardi superstiti nella penisola italiana, con la falsa accusa di pazzia (in realtà egli è solo prostrato per la prematura morte della moglie). Per Arechi si spalancano le porte del monastero di Monte Sant'Angelo, dove viene formato, e avviato precocemente alla carriera ecclesiastica. La sua esistenza, tuttavia, non è destinata a consumarsi tra le quattro mura di un eremo, in una vita contemplativa per la quale si sentirebbe peraltro portato. A diciassette anni viene invitato a Roma dalla potente zia paterna Ageltrude, che richiede la sua presenza nella città culla della cristianità per mettere a segno un piano ambizioso: far incoronare il figlio Lamberto da Spoleto – un nobile discendente longobardo – imperatore del Sacro Romano Impero in opposizione al candidato della fazione filotedesca, Arnolfo di Carinzia. Arechi – che ottiene in cambio la riabilitazione del padre Radelchi e il suo ripristino sul trono di Benevento – inizia così il suo apprendistato politico e mondano, in una Roma in cui nulla è ciò che sembra, ed anche il gesto più insignificante è pienamente comprensibile solo alla luce di intricati e subdoli giochi di potere. Inizia una parabola che lo porterà dalla virtù e dall'innocenza alla depravazione e all'esercizio cinico e vendicativo del potere: consigliato dalla zia e dal potente Canzio, custode della "catacomba delle reliquie", giocherà un ruolo di primo piano nell'unzione imperiale del cugino Lamberto e del suo successore Arnolfo, prenderà parte alla celebrazione del famoso "concilio del cadavere" (il macabro processo al cadavere riesumato di papa Formoso), all'origine di una violenta sommossa popolare nella quale troverà la morte papa Stefano VI; diverrà gastaldo di Cividale e, infine, ormai carico di amarezza e di esperienze, sarà nominato successore di Canzio. Da quella posizione di potere sarà lui stesso promotore di intrighi e al centro di una pericolosa rete di alleanze: il suo appoggio a donne ciniche e dissolute come Teodora e sua figlia Marozia darà al periodo storico noto come "pornocrazia" o "governo delle prostitute", durante il quale una ristretta cerchia di cortigiane deteneva di fatto il potere di nomina sia papale che imperiale. Colmo di disgusto per sé e per la propria vita, si ritirerà infine nel convento della propria infanzia alla ricerca di pace e della purezza perduta.

questo percorso egli passa da una condizione di candore ed ignoranza alla scoperta dei misteriosi rituali che danno accesso al potere; si lascia affascinare da quel mondo fino a diventarne parte integrante, non senza perdere del tutto la capacità di giudicarlo e di giudicare, insieme ad esso, se stesso e il proprio operato. Come ha affermato lo stesso Salvador, la vicenda di Arechi – così si chiama il personaggio di invenzione – si configura ancora una volta come una riflessione sul potere considerato in sé: «Il potere, qualsiasi potere, quando non è servizio è abuso. Il potere corrompe, demolisce eroi e crea dei. E come si sa, se gli eroi divengono tali morendo per un ideale, le deità invece tendono a riprodurre se stesse per non morire. Sono contro l'ordine naturale, creano divisioni e decadenza». L'atmosfera opprimente è infatti introdotta sin dall'epigrafe posta in apertura al romanzo, tratta da un passo dello storico Ferdinand Gregorovius:

«Una sinistra oscurità sommerge Roma. La rischiarano appena vaghi bagliori che dalle antiche cronache cadono qua e là su questo periodo. È un dramma tenebroso, in cui agiscono baroni violenti che si danno il nome di consoli e di senatori, papi empì e brutali nominati fra quegli stessi baroni, donne belle, selvagge e sempre circondate da amanti. Infine larve di imperatori, che sopravvengono, combattono e di nuovo spariscono. Tutte queste apparizioni passano correndo sotto i nostri occhi, in un turbine tumultuoso».¹⁷⁸

Come già nel *Trono della Bestia* di Renzo Rosso, anche in questo romanzo la Chiesa è rappresentata come istituzione corrotta, strumento di oppressione e oggetto di mire predatorie da parte di uomini privi di scrupoli e di moralità. Chi giunge al vertice della Chiesa amministra un potere fondato sull'inganno e sulla falsificazione. Ne costituisce un'ulteriore conferma l'emergere di un tema tipicamente complottistico: quello dell'esistenza in seno alla Chiesa di segreti inconfessabili, di cui impedire ad ogni costo la diffusione, pena il crollo dell'influenza ecclesiastica sulle

¹⁷⁸ Ivi, pag. 5

masse. Anche in questo caso ci troviamo dunque in presenza di un romanzo che filtra la storia attraverso paure e inquietudini del nostro tempo.

Nel 2009 Salvador ritorna al romanzo storico, rinunciando però a focalizzare la propria attenzione sulla storia longobarda per concentrarsi su un periodo posteriore, quello dell'età dei Comuni. Nasce così *La palude degli eroi*¹⁷⁹, un'opera dedicata ad una figura assai nota del basso Medioevo, al centro di una vera e propria leggenda nera fiorita intorno alla sua presunta iperbolica inclinazione ad azioni crudeli e sanguinarie: il tiranno Ezzelino da Romano.

Il romanzo è strutturato come d'abitudine nella forma di una cronaca scritta da un personaggio d'invenzione, l'anziano Guido da Treviso, che ripercorre i fatti salienti della propria vita in quanto strettamente intrecciati alle gesta di grandi personaggi storici come Ezzelino ed Alberico da Romano.

Anche in questo caso la scelta del personaggio d'invenzione è operata secondo un criterio collaudato: Guido è un individuo che perviene all'interno delle stanze del potere in modo fortuito: è infatti un orfano adottato dalla famiglia da Romano per diretto intervento di Ezzelino. La sua è un'identità tormentata, che matura nel corso del romanzo. La sua crescita e maturazione avviene con un sentimento misto di commossa immedesimazione e distacco critico nei confronti dei genitori adottivi, finché le vicissitudini della vita non lo portano ad identificarsi pienamente nel *clan* dei da Romano verso il quale Guido riesce tuttavia a mantenere un'autonomia e obiettività di giudizio. Si tratta dunque per Salvador di introdurre nella vicenda un punto di vista ambiguamente interno ed esterno, che sia garanzia per il lettore di affidabilità ed equilibrio della ricostruzione storica. Nella sua veste di testimone-coprotagonista, Guido incontra diverse

¹⁷⁹ Marco Salvador, *La palude degli eroi*, Piemme, Casale Monferrato, 2009. Attraverso il racconto di Guido, figlio adottivo di Alberico da Romano, il lettore è condotto a seguire le vicende tragiche della famiglia da Romano, ed in particolare di Ezzelino, ghibellino, implacabile avversario del papa e fervente alleato di Federico II. Ne nasce un affresco del mondo della marca trevigiana, del Patriarcato di Aquileia, del Friuli nella seconda metà del '200: feudatari, vicinie che si difendono e prosperano, scontri tra clan rivali, le consuetudini e gli obblighi vassallatici. L'autore nomina i capitoli per quadri e affreschi.

personalità storiche e sperimenta in prima persona la complessità e la natura subdola dei rapporti che intercorrono tra i potenti.

Attorno alla narrazione principale viene costruita la consueta cornice di secondo grado, funzionale a delineare le circostanze e le motivazioni della stesura della cronaca. Come già ne *La vendetta del longobardo* si tratta di una cornice ben rilevata, in cui vengono precisate le coordinate dell'atto narrativo e le motivazioni ad esso sottese. Si ripete l'espedito del manoscritto ritrovato: in questo caso si tratta delle memorie redatte da Guido da Romano, conservate dalla moglie dopo la sua morte, e lasciate infine ai figli come lascito ereditario. Come già ne *Il longobardo*, è proprio il personaggio che entra in possesso della cronaca a fornire le informazioni che chiudono la vicenda: in questo caso si tratta di Aio detto il Rosso, uno dei due figli di Guido, che narra le circostanze della morte del padre e della madre, aggiungendo una postilla al manoscritto avuto in eredità. Assente, invece, la figura del curatore-editore: nella finzione il manoscritto è destinato a passare di mano in mano, di generazione in generazione. Il patto narrativo prevede dunque che il lettore si senta messo a parte di segreti di famiglia, ed abbia per questa via accesso ad una versione della storia avversata e minoritaria.

A proposito delle ragioni che lo avrebbero indotto ad interessarsi di questo discusso protagonista della storia medievale, Salvador in una intervista afferma: «[Ezzelino non fu] né migliore né peggiore di ogni altro potente del suo tempo. La leggenda nera su di lui è frutto dei cronisti e storici guelfi. Insomma, ancora una volta, c'è di mezzo la volontà papale di distruggere chiunque osasse opporsi al suo piano di farsi imperatore degli imperatori. Io, che da piccolo tenevo per gli indiani, che alle medie, studiando l'*Iliade*, tifavo per i troiani, non potevo fare a meno di rendere giustizia al grande Ezzelino. Chi oggi considererebbe quel massacratore del generale Custer un eroe o il "partigiano" Geronimo un crudelissimo

selvaggio? Eppure, solo una trentina di anni fa, nei cinema tutti ad applaudire il 7° cavalleggeri»¹⁸⁰.

Ancora una volta l'operazione tentata con il romanzo si configura dunque come una forma di opposizione ad una *vulgata* storica ampiamente circolante grazie alla divulgazione di una nuova interpretazione giudicata implicitamente più corretta e meno soggetta a forzature. Salvador mette chiaramente in evidenza la natura ideologica di qualsiasi ricostruzione del passato, la sua compromissione con il potere, la sua natura di espressione della cultura dominante in un dato momento storico.

Le ragioni profonde della cronaca sono rappresentate dall'esigenza di contrastare l'interpretazione storiografica: una sfida originata dal bisogno prima di tutto etico di smascherare la parzialità della memoria manipolata dai vincitori (nella fattispecie la Chiesa) e di testimoniare una differente versione, raccontata dal punto di vista dei perdenti (quello della famiglia da Romano). Ciò che, invece, risulta innovativo rispetto alle precedenti esperienze di scrittura è una maggiore profondità di riflessione riguardo all'importanza della memoria e alla complessità del suo funzionamento, di cui vengono messi in evidenza i meccanismi di distorsione e di rimozione nell'atto di organizzare i dati del vissuto in un racconto coerente sul passato. Si leggano, ad esempio, i seguenti brani:

La memoria, lo vedi raccontando soprattutto di morti, è più duratura della carne; il tuo stesso sangue potrebbe seccarsi nel volgere di poche generazioni. La memoria è la tua unica possibilità di sopravvivenza, un'esile speranza di eternità. Per questo cerchi di distribuirla a piene mani e al maggior numero possibile di persone.¹⁸¹

Purtroppo, anche per chi vuole raccontare onestamente i fatti, è difficile rispettare la verità. Soprattutto quando c'è di mezzo la propria vita. Se ci si guarda indietro senza pretendere di separare il bene dal male, il giusto dall'iniquo, tutto sembra chiaro, ben delineato e con le giuste proporzioni. Ma appena si traccia il solco per separare i buoni dai

¹⁸⁰ *Intervista - Marco Salvador, «Romanzi storici», 14 giugno 2009, <http://romanzistorici.it/2009/06/14/intervista-marco-salvador/>*

¹⁸¹ M. Salvador, *La palude degli eroi*, cit., pag. 9

cattivi, i sentimenti s'incuneano fulminei e prepotenti fra sé e il passato, e ci si ritrova a osservarlo come da dietro la vetrata di una chiesa. [...] Come uscire dunque dall'inganno delle passioni? Ci ho pensato a lungo, trovando una risposta. Ammetterlo fin d'ora, assicurando che nel mio caso l'eventuale falsità nasce dagli insopprimibili impulsi dell'animo e non dalla malafede.¹⁸²

Ogni evento è rilevante per chi l'ha vissuto, pure le sciocchezze. Anzi, alle volte alcune di queste emergono dai ricordi più vigorose di certi fatti importanti. Sono come sottili fili d'oro, bandoli che permettono di dipanare l'intricata e ruvida matassa dell'esistenza. Non è davvero facile scegliere un evento da porre al primo posto, ricacciando indietro tutti gli altri e perciò in qualche modo sminuendoli.¹⁸³

Si tratta di riflessioni interessanti perché tese ad esplicitare la consapevolezza della necessaria soggettività di qualsiasi operazione relativa al passato. Esse manifestano una piena interiorizzazione degli esiti relativistici attinti dal dibattito postmoderno sul problema della storia. Ciò non significa, tuttavia, che il romanzo intenda trasmettere un messaggio di sfiducia riguardo alla conoscibilità del passato: al contrario, vi prevale il fervore della testimonianza, l'ansia di sanare quella che è vissuta come una ingiustizia storica levando una voce che si propone come portatrice di verità, benché entro i limiti enunciati nella cornice.

Il romanzo si configura come uno strumento di divulgazione teso a riabilitare una figura storica al centro di un vero e proprio mito maledetto: Salvador propone di quel personaggio una rappresentazione diversa, centrata sulla sua modernità precorritrice dei tempi, e riserva all'istituzione ecclesiastica un ruolo oscurantistico additando in essa la fonte di una storiografia parziale e consapevolmente falsificatoria.

¹⁸² Ivi, pag. 10-11

¹⁸³ Ivi, pag. 34-35

Con *L'erede degli dei*¹⁸⁴ Salvador scrive il secondo capitolo del ciclo ezzeliniano. Il protagonista non è tuttavia il leggendario tiranno, uscito di scena sin dalle prime pagine de *La palude degli eroi*, bensì un suo immaginario pronipote: il personaggio d'invenzione Corrado. Con il suo ausilio, il romanzo attraversa l'autunno del Medioevo, i particolarismi municipalistici e le perduranti lacerazioni provocate dall'eterno conflitto fra guelfi e ghibellini, dando una rappresentazione vivace ed accurata della complicata stagione che vede evolvere i Comuni dell'Italia centro-settentrionali da liberi ordinamenti amministrati dal basso in signorie controllate da famiglie ricche e potenti.

Viene puntualmente riproposto il modulo che prevede la narrazione in forma di cronaca, l'assunzione di un punto di vista interno e coincidente con il personaggio d'invenzione, il ricorso all'espedito del manoscritto (in questo caso un diario riportato in forma frammentaria), la cornice di secondo grado che riflette sulla memoria nel momento stesso in cui si condensa in scrittura. Come sempre, anche in questo caso il personaggio d'invenzione vive una maturazione personale che è garanzia di attendibilità del suo giudizio.

A differenza che nei precedenti romanzi trovano maggiore spazio grandi affreschi incentrati sulle condizioni socio-economiche della plebe, il dramma della carestia e della miseria dilagante, la tragedia della grande peste del 1348, già rappresentata dal Boccaccio nel *Decameron*. *L'erede degli dei*, oltre ad un romanzo storico, è a suo modo – come già i precedenti – anche un romanzo di formazione: si narrano infatti gli anni dell'infanzia di Corrado, il momento in cui, adolescente, lascia la sua casa per diventare scudiero del signore di Gorizia, intraprendendo così un percorso iniziatico

¹⁸⁴ Marco Salvador, *L'erede degli dei*, Piemme, Casale Monferrato, 2010. Il romanzo narra la vita di Corrado da Romano, dalla fanciullezza alla vecchiaia, un'esistenza trascorsa all'ombra del potere, coinvolta nelle trame ordite da una dinastia contro l'altra in un sofisticato e crudele gioco di alleanze e tradimenti. Si snodano uno dopo l'altro attentati, rivolte, congiure che coinvolgono di volta in volta le signorie della Lombardia e del nord-est: il colpo di stato dei Gonzaga a Mantova sotto la diretta supervisione di Cangrande della Scala, le lotte intestine nel Ducato di Milano che culminano nella sanguinosa battaglia di Parabiago, le mire degli Scaligeri sulle altre città venete, le complesse strategie che regolano i rapporti tra la Marca trevigiana e il patriarcato di Aquileia.

che culmina con la sua investitura a cavaliere. La sua vita può essere letta come un processo di maturazione, che avviene attraversando momenti di successo personale, gloria e ricchezza, e momenti punteggiati da crudeli avversità – la guerra, la morte dei compagni, le sconfitte, la caduta in disgrazia –, un itinerario che si compie nel finale con il recupero di una condizione di equilibrio e pace interiore, con la riscoperta di valori eterni come l'onore, la carità, la giustizia e il rifiuto dei beni effimeri e caduchi come la ricchezza e il potere. Al centro della rappresentazione romanzesca continua dunque ad esserci una riflessione sull'immutabilità dell'animo umano, che costituisce per Salvador una chiave di lettura possibile di un romanzo storico. Scrive infatti l'autore:

Cerco di spostare il problema dalle problematiche tecniche del romanzo storico alla sua funzione, con una domanda: il romanzo "storico" può o no servire a interpretare il presente? l'essere umano non è sempre lo stesso, stessa la corruzione dell'animo insita nel potere, anche il più piccolo?

Uno spunto: il mio maestro, il più grande studioso di diritto intermedio della seconda metà del novecento, ai miei dubbi d'interpretazione di certi comportamenti e vicende medievali mi suggeriva: chiudi gli occhi, sposta personaggi e situazioni ad oggi e giudica con parametri moderni. troverai la soluzione, perché la principale motivazione dell'uomo, non importa l'epoca, è sempre la stessa: la sopravvivenza a se stesso.

Si ribadisce anche in questo capitolo della saga la lezione di laicità e di rifiuto dei fanatismi già impartita nel precedente *La palude degli eroi*: Corrado si fa infatti portatore di una visione della vita e della storia molto simile a quella di Ezzelino e nel romanzo ricopre quasi suo malgrado il difficile ruolo di simbolo del potere imperiale, proprio a causa della pesante eredità avuta in dono dal suo illustre antenato. Ma il romanzo si legge essenzialmente in chiave esistenziale, come una riflessione sul valore della serenità e della pace di fronte ai disvalori dell'ambizione, della sete di ricchezza, della brama di potere.

3.8 Il lettore scettico

La tipologia di romanzo storico che si è cercato di descrivere in questo capitolo sembra dare espressione ad un sentimento di scollamento tra individuo e istituzioni, di sfiducia nel rapporto tra governanti e governati, che appare particolarmente diffuso nella società italiana di oggi, ma che si radica in misura differente in tutto l'Occidente. I temi della crisi della rappresentanza, di una insufficiente mobilità sociale fondata sul merito, dello stabilizzarsi al potere di nuove oligarchie politico-economiche potrebbero aver concorso a modulare un'immagine del passato in cui le svolte storiche più significative non appaiono più il frutto di un processo evolutivo, ma la risultante di lotte di potere dal carattere personalistico, condotte senza la partecipazione popolare e talora contro gli stessi interessi della collettività. A tutto ciò questo filone romanzesco sembra rispondere rimettendo in discussione l'immagine consolidata del passato, individuando in essa l'espressione di un potere che falsifica sistematicamente la verità storica per finalità di autoconservazione. Il recupero per mezzo della finzione di versioni alternative dei grandi eventi del passato, certificate da testimoni oculari d'invenzione ed avversate dai vincitori sul piano della storiografia, rende ragione di un diffuso sentimento di scetticismo nei confronti delle spiegazioni fornite dagli organi ufficiali sulle grandi questioni della contemporaneità, e della convinzione generalizzata che le ragioni profonde degli accadimenti storici vadano ricercate nell'ambito degli interessi privati e degli scontri di potere tra *lobbies*.

Capitolo IV

LA LINEA FEMMINILE

4.1 Femminismo tra archeologia e militanza

All'interno del *corpus* selezionato è riconoscibile una tipologia di romanzi storici che fa ricorso ai materiali provenienti dal passato per sviluppare una riflessione sul tema della condizione femminile nella storia, con evidenti intenzioni attualizzanti e una prospettiva ideologica ben definita¹⁸⁵. I testi inclusi in questo aggregato possono essere accomunati ai romanzi che rappresentano la storia come intrigo di potere per il medesimo atteggiamento nei confronti del passato: esso non viene cioè indagato come un susseguirsi di età dalle fisionomie specifiche, legate da un preciso rapporto di antecedenza-conseguenza, non viene analizzato dando rappresentazione letteraria ai problemi particolari che si determinano nei rapporti tra classi sociali, o tra individui e istituzioni in un dato momento della storia, bensì costituisce per così dire un serbatoio inesauribile di esempi di una condizione che travalica i confini di singole epoche per porsi come una costante storica¹⁸⁶.

Se la tipologia sopra delineata individuava nelle grandi svolte del passato il prodotto di scelte imposte attraverso la logica dell'intrigo e

¹⁸⁵ Sull'esistenza di un filone al femminile quale variante del romanzo storico *tout court* hanno scritto persuasivamente in molti. Cfr. in particolare E. Paccagnini, *La fortuna del romanzo storico del secondo dopoguerra*, cit.; H. Serkowska, *Dopo il romanzo storico*, cit., in particolare il cap. intitolato *Dall'archeologia femminista al romanzo anti-risorgimentale: il caso di Anna Banti*; Margherita Ganeri, *Per un canone del romanzo storico italiano del Novecento*, in *Un secol de Italienistică la București*, vol. III, *Actele Colocviului Internațional "Fortuna labilis studia perennia"*, a cura di Doina Condrea Derer, Hanibal Stănciulescu, Editura Universității București, 2011.

¹⁸⁶ Scrive Marinella Colummi Camerino: «Nel romanzo neo-storico l'uso non episodico di procedimenti di sincronia o di accelerazione temporale e le frequenti acronie rendono il passato simmetrico al presente, il divenire circolare, con un effetto di schiacciamento della profondità o di perdita di senso – nell'accezione spaziale e ideologica del termine adottata da qualche critico – della storia» in Ead., *Introduzione a Il romanzo della storia (1800-2000)*, cit., pag. 20.

assunte all'interno di una classe di individui separata dal corpo sociale, in questo filone romanzesco si guarda al passato per riportare alla luce la condizione di minorità, di sottomissione, di marginalità cui le donne, in quanto genere, sono state condannate per secoli da parte di una cultura che postulava la loro inferiorità antropologica. La chiave di lettura del filone va ricercata appunto in questo: nella propensione di questi romanzi a costruire ponti attraverso la storia, ad attivare un dialogo a distanza tra presente e passato, un colloquio fondato sull'empatia connaturata al genere femminile, sulla spontanea solidarietà di una sorellanza universale che supera le barriere del tempo e dello spazio¹⁸⁷. Si può dunque concludere, che a caratterizzare questo filone romanzesco è l'instaurarsi di un patto narrativo ben diverso da quello che comunemente interessa autore e pubblico in un romanzo storico *tout court*: un patto che presuppone programmaticamente una piena identificazione emotiva del lettore con il mondo della finzione, un'alleanza fra lettore modello e protagonista¹⁸⁸.

A proposito di *Artemisia*¹⁸⁹ di Anna Banti, Margherita Ganeri scrive delle parole che ben potrebbero essere impiegate per illustrare e commentare la linea di romanzi storici al femminile: Artemisia mette in gioco, infatti, a suo parere «un'identificazione soggettiva, di stampo femminista, tra il soggetto moderno e quello antico, avviando una tradizione di narrazione della storia giocata sotto il profilo psicologico, secondo una modalità che sostituisce alla centralità del documento l'assetto mnemonico e (pseudo)autobiografico a garanzia della veridicità del racconto»¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Particolarmente lucida, su questo punto, l'analisi di Ermanno Paccagnini, il quale scrive a proposito della struttura narrativa di *Artemisia* di Anna Banti: «Il discorso narrativo della Banti poggia innanzitutto sul postulato che il romanzo storico sia un genere attuale; e lo sia anche per quel procedere narrativo che tende a stabilire due piani intercomunicanti tra il soggetto storico, cui presta tutta la sua sagacia di studiosa, e il piano autobiografico che si apre a volte a un processo di sotterranea identificazione, e attraverso il quale filtra il problema ideologico che gradualmente la Banti costituisce come centrale: ossia la condizione della donna, ieri come oggi» in Id., *op. cit.*, pag. 33

¹⁸⁸ Sulla natura del patto narrativo sotteso al romanzo storico ha dedicato interessanti riflessioni Margherita Ganeri. Cfr. Ead., *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, cit.

¹⁸⁹ Anna Banti, *Artemisia*, Sansoni, Firenze, 1947

¹⁹⁰ M. Ganeri, *Per un canone del romanzo italiano del Novecento*, cit., pag. 55

Sulla base di queste osservazioni sembra plausibile concludere che il lettore di questa variante tipologica del romanzo storico contemporaneo vi si accosti prendendo le mosse da una condivisione di fondo della prospettiva ideologica dalla quale il passato viene indagato, che si tratti cioè di un lettore in qualche misura consapevole dei termini in cui la questione femminile è stata formulata dai movimenti di emancipazione della donna del XX secolo¹⁹¹, e del perdurare nella società contemporanea di una condizione di squilibrio tra i generi a dispetto di una giuridica parificazione di ruoli, diritti, doveri ed opportunità.

Questo patto narrativo dà vita ad un'operazione sulla storia che sottende una duplice finalità: da un lato indurre il lettore ad attivare un paragone tra la condizione femminile attuale e quella consegnata agli archivi storici, implicitamente invitandolo a misurare i progressi che il nostro tempo ha conseguito sul piano dell'emancipazione della donna e della parificazione dei generi; dall'altro individuare in alcuni atteggiamenti e giudizi radicati nel presente delle forme attuali e socialmente accettate di pregiudizi sostanzialmente non dissimili da quelli che hanno per secoli agito nei confronti del genere femminile¹⁹².

Accanto alla duplice finalità sopra menzionata, in alcuni casi tale tipologia di romanzi storici si propone esplicitamente di portare a termine un'operazione di «archeologia femminista»¹⁹³: quella, cioè, di contribuire ad una riscoperta di figure femminili d'eccezione attive nei campi più disparati, dalla cultura alla politica, dall'arte alla scienza, mettendo in evidenza i limiti della storiografia tradizionale, che, in quanto frutto di una cultura viziata da pregiudizi di genere, mostra di aver attuato sul piano della memoria lo stesso tipo di oppressione e rimozione che la donna ha subito

¹⁹¹ Su questo tema cfr. Judith Butler, *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma, 2006

¹⁹² L'indagine del passato non come momento preparatorio al presente, ma come allegoria del presente, o come *analogon* al presente è – secondo Serena Tusini – una delle possibili chiavi di lettura differenziali del romanzo storico postmoderno rispetto alla sua matrice ottocentesca. Secondo la studiosa la relazione che si instaura tra presente e passato nella produzione più recente «non è lineare, storica, causale come accadeva nel romanzo storico classico, ma decisamente allegorica: i romanzi “neostorici” postmoderni parlano allegoricamente del nostro presente» in S. Tusini, *op. cit.*, pag. 58

¹⁹³ L'espressione si trova impiegata in H. Serkowska, *Dopo il romanzo storico*, cit., pag. 53

nella società, relegandola nell'ombra o registrandone l'azione in posizione di relativa marginalità. Anche sotto questo aspetto – la contestazione della Storia, ed in particolare della sua presunta oggettività nella selezione di fatti e personalità notabili – tale filone manifesta una consonanza di sensibilità con quello delineato nel capitolo precedente. Si danno così romanzi che fanno ricorso alla ricerca d'archivio per portare alla conoscenza del lettore la portata del contributo femminile al progresso della cultura e della scienza, all'evoluzione delle arti, o al prodursi di importanti accadimenti storici, implicitamente perseguendo l'obiettivo di riscrivere la storia tradizionalmente accettata e condivisa, opponendovi una contro-storia. Si potrebbe ipotizzare che, in questa particolare forma e con questa specifica funzione ideologica, all'origine di tale tipologia ci sia proprio l'archetipo di *Artemisia* di Anna Banti¹⁹⁴.

Nel romanzo *Ildegarda. Badessa, visionaria, esorcista*¹⁹⁵ di Claudia Salvatori al centro della rappresentazione letteraria è collocata la figura poco nota della monaca benedettina *Hildegard*, vissuta nel XII secolo, che appare dotata di un potere carismatico del tutto fuori del comune: da lei promana un'energia vitale che affascina, soggioga e incatena tutti coloro che entrano nella sua orbita attratti dalla percezione della sua eccezionalità. Vengono raccontati con dovizia di particolari gli episodi salienti di una vita irripetibile, che vede una donna psicologicamente fragile, assediata dai dubbi e di salute cagionevole, progettare, fondare e dirigere autorevolmente due conventi, diventare un punto di riferimento per immense folle di fedeli ed ammalati, assurgere agli onori della storia trattando da pari a pari con papi, imperatori, dotti, membri influenti delle corti europee; una monaca

¹⁹⁴ Così la pensa Hanna Serkowska, la quale argomenta tra l'altro sulla singolarità del destino di Anna Banti, scrittrice che avrebbe finito sul piano personale per fare la stessa fine della sua eroina, Artemisia, per la quale si era battuta: ovvero, essere rimossa dalla storia. Cfr. H. Serkoska, *Dopo il romanzo storico*, cit., pag. 53 e segg.

¹⁹⁵ Claudia Salvatori, *Ildegarda. Badessa, visionaria, esorcista*, Mondadori, Milano, 2004. Si tratta della biografia romanzata di Hildegard di Bingen, religiosa tedesca del XII secolo, entrata nell'ordine benedettino e oggi venerata come santa dalla Chiesa cattolica. Nella sua vita fu, inoltre, scrittrice, drammaturga, poetessa, musicista e compositrice; si interessò di filosofia, di linguistica, di cosmologia. Dotata di poteri di guaritrice, divenne consigliera politica. Il romanzo ne segue la precoce vocazione, le visioni, la formazione, la nomina a badessa, la fondazione di un monastero e di una regola propri, le battaglie politiche e religiose, fino all'acclamazione popolare della sua santità.

capace di imporsi con la sola forza dell'esempio, di riscuotere un vasto plauso popolare e di tenere testa alle potenti gerarchie ecclesiastiche con umiltà e fermezza, sostenuta dal solo conforto della fede e dalla forza delle sue visioni mistiche. Se già in vita le comunità cristiane con cui entra in contatto acclamano in lei una santa, per le sue opere, per i miracoli che compie, per le sue enigmatiche parole accese di misticismo attraverso le quali sembra manifestarsi la voce stessa di Dio, il romanzo mette in luce come il suo destino fosse quello di restare nell'ombra: una santa popolare mai canonizzata dalla Chiesa, un esempio fulgido di religiosità colpevolmente dimenticato. Le ragioni di questo lungo oblio, che il romanzo si propone di spezzare, consistono nel suo essere un personaggio scomodo, una donna che ebbe la forza di sfidare in diverse circostanze il potere maschile e di uscirne per lo più vincente, e ciò muovendosi in un ambiente conservatore, particolarmente restio a concedere visibilità e potere alle donne. Il romanzo sottende l'idea che la *damnatio memoriae* di Hildegard sia la naturale vendetta che la storiografia maschilista comunemente opera nei confronti di tutte le donne che sono riuscite nella storia ad incarnare con la propria vita un diverso modello di organizzazione della società nel quale fosse restituita alla donna centralità e dignità.

Anche nel romanzo *Le uova del drago*¹⁹⁶ del catanese Pietrangelo Buttafuoco, ambientato negli anni della seconda guerra mondiale, la protagonista è una figura storica sostanzialmente sconosciuta al lettore comune, e tuttavia risulta essere una delle collaboratrici più strette e fedeli di Hitler, posta da lui stesso a capo di un segmento del sistema spionistico di regime: insomma, un personaggio-chiave per comprendere una parte importante dei successi militari del Terzo Reich fino al 1943. Donna bella

¹⁹⁶ Pietrangelo Buttafuoco, *Le uova del drago*, Mondadori, Milano, 2005. Il romanzo è ambientato in Sicilia tra il 1943 e il 1947. Ne è protagonista Eughenia Lanbach, spia bavarese, cresciuta tra i Wandervogel. Eugenia lavora negli Stati Uniti, sotto lo pseudonimo di Alice Rendell. Ha venticinque anni. A lei Hitler in persona ha affidato "Le uova del drago": una missione che ha la finalità di preparare la rinascita del nazismo e del Reich nel caso di conclusione della guerra con la disfatta della Germania. Per adempiere a questo compito Eughenia lascia gli Stati Uniti per il Nordafrica prima e per le Madonie poi, scampando alle manovre dell'FBI. Tra i soldati tedeschi, diviene una figura leggendaria, come quella di Rommel. Nessuno sospetta che sia una donna. Sbarcata in Italia, organizza, assieme a dieci islamici e col sostegno della Chiesa, i futuri focolai di rivolta. Sullo sfondo lo sbarco alleato in Sicilia.

ed enigmatica, Eughenia Lenbach, incaricata altresì dal Furer di coordinare le operazioni di ripristino del regime nazista nel caso di una sconfitta della Germania nel conflitto mondiale, è dunque un'altra delle tante donne dimenticate della storiografia, che il romanzo storico si incarica di salvare dall'oblio assegnandole il rilievo che merita sul piano della storia, con una operazione che risponde al bisogno di ripristinare giustizia e verità, ovvero ciò che dalla propria prospettiva si ritiene tale.

Ne *La lunga attesa dell'angelo*¹⁹⁷ di Melania Mazzucco la protagonista indiscussa del romanzo è la figura storica, per lo più ignota al grande pubblico, di Marietta, figlia primogenita del celebre pittore Giacomo Robusti detto il Tintoretto. L'opera si propone come un commosso omaggio reso dall'autrice ad una donna energica ed anticonformista, ma più ancora ad un'artista di prima grandezza, ingiustamente disconosciuta a causa del pregiudizio sessista che precludeva al genere femminile l'accesso al mondo dell'arte. Il romanzo mette in primo piano il percorso a ostacoli che Marietta deve intraprendere per sfuggire all'angusto destino riservato alle donne comuni, quello cioè di essere avviate ad un conveniente matrimonio o di essere consacrate alla vita monastica, e per poter realizzare il suo sogno: vivere un'esistenza libera ed indipendente diventando una pittrice famosa e apprezzata come il padre, del quale sente di aver ereditato il talento ed assorbito la tecnica d'officina. Si tratta di un cammino che le impone la falsificazione sistematica della sua identità di genere e il sacrificio totale della sua femminilità: dovrà vestirsi, acconciarsi, comportarsi, esprimersi come un uomo, reprimere la propria sensibilità e soffocare la propria dimensione emotiva; dovrà sublimare il proprio legittimo bisogno di sentirsi desiderata e amata in quanto donna. Nonostante i sacrifici, l'eccellenza che Marietta attinge in ambito artistico

¹⁹⁷ Melania Mazzucco, *La lunga attesa dell'angelo*, Mondadori, Milano, 2008. Febbricitante, in uno stato sospeso fra la coscienza e l'incoscienza, Giacomo Robusti detto il Tintoretto rimugina nei giorni della sua agonia la storia del suo legame affettivo più profondo e autentico, quello con Marietta, figlia di una relazione irregolare del maestro con una prostituta tedesca. Il romanzo ripercorre l'iniziazione della fanciulla al mondo della pittura e dell'arte, rievoca la peste veneziana, indugia sul rapporto possessivo e velatamente incestuoso che si instaura fra i due, narra successi ed insuccessi artistici di padre e figlia, fino alla perdita finale.

non è tuttavia di per sé sufficiente a garantirle un posto nella storia della pittura veneziana e italiana: Marietta è infatti costretta a lavorare all'ombra del padre, a vedere riconosciuta la validità della sua opera solo a prezzo della definitiva rinuncia all'affermazione del proprio nome. La società nella quale vive non è infatti pronta ad accettare l'irregolarità della sua educazione ed individua nelle sue ambizioni artistiche una inaccettabile provocazione, nella sua condotta un vero e proprio scandalo. *La lunga attesa dell'angelo* è dunque un romanzo pensato e costruito per conseguire un obiettivo che è innanzitutto di natura divulgativa, quello di far riscoprire ai lettori il volto di una donna che ha precorso i tempi, di un'artista sorprendente che vale la pena di riscoprire; ma è un obiettivo non privo di risvolti etici, nella misura in cui tale riscoperta costituisce di per sé una sorta di risarcimento postumo alle iniquità subite da Marietta per la grettezza dell'epoca in cui visse, e un monito esplicito rivolto alla comunità dei lettori al dovere di ricordare il nome di chi, fra tante avversità, ha dato il proprio contributo per cambiare la visione del mondo invalsa, immaginando una società più libera, più equa, più rispettosa degli individui, com'è quella – pur imperfetta – offerta dal libro. In questo senso il romanzo può essere letto anche come un invito – sulla scorta del modello rappresentato da Marietta – all'anticonformismo, alla sfida permanente nei confronti delle convenzioni, dei vincoli e degli assetti sociali che limitano i diritti e la libera espressione degli individui, ma che, in quanto tradizionali, sono percepiti come normali ed immutabili dai membri di una società¹⁹⁸.

Anche se in questi romanzi la storia non viene indagata con la finalità di ricostruire il nesso che collega necessariamente il presente al passato, per sottolineare, cioè, la reciproca interdipendenza di fasi storiche differenti, tuttavia recuperare nel passato esempi di donne che hanno sfidato il destino e rivendicato il diritto alla piena autodeterminazione, da

¹⁹⁸ Sulla tendenza spontanea ed inconsapevole del lettore a trasporre la logica della finzione narrativa al piano extra-estetico della realtà in cui vive, Umberto Eco si è espresso in modo lucido ed estremamente persuasivo: egli descrive «la nostra tendenza a capire quel che ci accade nei termini di quello che Barthes chiamava un *texte lisible*. Poiché la finzione narrativa sembra più confortevole della realtà, cerchiamo di interpretare quest'ultima come se fosse finzione narrativa» in U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pag. 114

un lato restituisce il senso della distanza storica che ci separa da quel passato, dall'altro tende a veicolare modelli di comportamento positivi. Ciò implica necessariamente una visione critica del presente ed allo stesso tempo un'idea del presente come laboratorio del futuro, momento cioè in cui si pongono le fondamenta per la società a venire, e tempo della responsabilità: non solo i comportamenti collettivi ma anche quelli individuali messi in campo nel presente finiscono così per apparire rilevanti, perché in maniera pressoché imprevedibile possono contribuire alla fisionomia del futuro¹⁹⁹.

Si tratta dunque di un filone romanzesco animato da una tensione ideologica piuttosto evidente: implicitamente alla letteratura viene affidato il compito, prima di tutto etico, di rappresentare l'ingiustizia che si è consumata a livello della storia e del discorso sulla storia, e quello di ristabilire la verità non solo come forma di risarcimento dovuta ad una parte di umanità offesa, ma anche come momento preliminare ad un ripensamento più complessivo del ruolo della donna nella società.

4.2 Fenomenologia di una eroina della storia

La scelta di rappresentare il passato in funzione di una prospettiva tutta sbilanciata dalla parte della contemporaneità produce conseguenze molto evidenti sul piano della struttura di questi romanzi, che assumono una fisionomia ben individuata. Tale morfologia adempie a pieno a quella funzione di concreta mediazione sul versante della produzione e della ricezione, che viene riconosciuta al genere sia in ambito ermeneutico che semiotico²⁰⁰.

La prima e la più macroscopica di tali conseguenze è la centralità che nella rappresentazione romanzesca viene assunta da personaggio femminile, che si definisce con i tratti di una vera e propria eroina. Ciò non significa che la sua identità sia predeterminata: le protagoniste di questi

¹⁹⁹ Sulla capacità della letteratura di produrre fatti storici, cfr. Omar Calabrese, *Garibaldi. Tra Ivanohe e Sandokan*, Electa, Milano, 1982

²⁰⁰ Cfr. P. De Meijer, *La questione dei generi*, cit., pag. 255-257

romanzi possono differire per molti aspetti, non ultimo per il rapporto che intrattengono con la Storia. Così, accanto a personalità storiche molto note, che si impongono all'attenzione del pubblico per la loro visibilità o per l'eccellenza della loro vicenda umana, si annoverano personaggi la cui esistenza è sì storicamente accertata, ma poco conosciuta al di fuori di un ambito di studi circoscritto e specialistico; inoltre, accanto a figure di donne comuni, portate alla conoscenza del pubblico per mezzo di un lavoro di ricerca condotto su fonti d'archivio, si attestano caratteri frutto della pura invenzione.

La scelta della tipologia di personaggio su cui si fonda la narrazione costituisce un elemento utile per una valutazione preliminare della natura dell'operazione letteraria condotta. Nel primo caso l'intento della narrazione tende infatti a rimanere circoscritto alla rappresentazione delle circostanze storiche e, ancor più, delle qualità materiali e psicologiche che hanno consentito a quel personaggio di ritagliarsi uno spazio di autonomia nel suo tempo e di affermarsi nella società e nella storia.

È questo ad esempio il caso de *La sposa normanna*²⁰¹ di Carla Maria Russo, che si incentra sulle vicissitudini storiche in seguito alle quali la notissima principessa normanna Costanza d'Altavilla si trova inaspettatamente ad abbandonare la vita monastica alla quale era destinata, per assumere il ruolo di sposa dell'imperatore svevo Enrico VI e divenire madre di uno dei personaggi più noti e oggi più frequentati dal romanzo

²⁰¹ Carla Maria Russo, *La sposa normanna*, Piemme, Casale Monferrato, 2005. La protagonista del romanzo è Costanza d'Altavilla, principessa normanna che ha abbandonato la ricchezza e gli agi della corte per ritirarsi a soli sedici anni in monastero; ne esce per la prima volta a trent'anni passati. Una sorella nel convento le annuncia che il re vuole vederla, probabilmente perché sta per morire e desidera salutarla. Costanza parte a malincuore, senza sapere che non le sarà permesso ritornare in quella che era stata la sua casa fino a quel momento e si presenta al cospetto di suo nipote, il re. Fino ad allora Costanza non aveva pensato ai problemi della successione dinastica, aveva solo pregato il signore che li aiutasse a risolverli. Il re non aveva figli e oltre a lei l'unico altro membro della famiglia reale era un figlio illegittimo nato da un nobile e da una prostituta, Tancredi. Il re le annuncia che deve lasciare il monastero per il bene del suo paese e sposare Enrico, l'erede dell'imperatore tedesco, un ragazzino di diciannove anni rozze e crudele. Non rivedrà più le sue sorelle in monastero. Costanza è costretta a sopportare le angherie del marito, che sfoga su di lei tutte le sue frustrazioni, e dei suoi avversari politici, che intendono screditarla davanti al popolo per mandare a compimento le proprie cospirazioni. La sua forza si fonda sull'appoggio ricevuto dai palermitani, che guardano a lei con rispetto e devozione.

storico contemporaneo, Federico II di Svevia. L'opera si propone da un lato di ricostruire le motivazioni storiche che spinsero il re Guglielmo d'Altavilla a stringere un'alleanza matrimoniale che avrebbe di fatto messo il regno nelle mani della casa tedesca degli Hohenstaufen, dall'altro di delineare il ritratto umano di Costanza, tra dato d'archivio ed invenzione, come nella migliore tradizione del romanzo storico. Al centro della rappresentazione romanzesca sta infatti la singolare personalità di una donna dalla tempra eccezionale, capace di adattarsi alle mutate circostanze storiche, di conservare lucidità di sguardo ed energia di azione anche nei momenti più difficili della propria travagliata esistenza, e soprattutto di proteggere il piccolo Federico dalle insidie di corte, incidendo in profondità sul carattere e la sua visione del mondo. Costanza è per Carla Maria Russo la grande donna che si cela dietro alla figura gigantesca dell'imperatore Federico II.

Chi si accosta a romanzi storici come questo, ovvero costruiti intorno a personalità femminili molto note del passato, mira appunto a trarre dal testo letterario informazioni aggiuntive su personaggi a lui già noti, che per qualche ragione hanno destato il suo interesse: utilizza cioè la narrativa storica come un surrogato del saggio storico di carattere scientifico, o delle diverse forme di divulgazione storica, riconoscendo ad essa una maggior efficacia ed immediatezza nella rappresentazione del passato, congiunta ad un alto grado di accessibilità²⁰².

Nel secondo caso fra quelli sopra menzionati, cioè quello in cui il personaggio femminile è pressoché ignoto al grande pubblico, ma è ben conosciuto in ambito specialistico, all'intenzione di ricostruire un segmento di storia e un ritratto umano si sovrappone l'atteggiamento militante di chi intende smascherare le omissioni della storia e, per questa via, la natura ambigua della narrazione storiografica attraverso un'operazione di verità, che si propone di ristabilire meriti e valori, contribuendo alla

²⁰² Sulla capacità della letteratura di farsi – per così dire – ‘più storia’ della storiografia cfr. Hans Magnus Enzensberger, *Letteratura come storiografia*, «Menabò», 9, 1966

riformulazione integrale di un discorso sul passato nel quale sia riconosciuto il ruolo decisivo del contributo femminile²⁰³.

Così, *La lunga attesa dell'angelo*, *La sorella di Mozart*²⁰⁴, *Ildegarda* narrano rispettivamente la vita di Marietta Robusti, di Nannerl Mozart, di Hildegard, cioè di tre donne realmente esistite, che hanno condotto un'esistenza non comune attingendo, ciascuna nel proprio ambito, livelli di eccellenza che hanno consentito loro di imporsi nel proprio tempo come modello insuperato e di raggiungere così una certa notorietà: si tratta di figure certamente conosciute in ambito specialistico, ancorché sostanzialmente ignote al grande pubblico.

Per il lettore accostarsi a testi incentrati su simili personalità significa intraprendere un viaggio di conoscenza a ritroso nella storia, che presuppone un atteggiamento preliminare di sfiducia nei confronti dell'obiettività delle ricostruzioni storiografiche comunemente accettate, e che sottende la necessità di una revisione profonda della nostra immagine del passato²⁰⁵.

Nel terzo caso, quello costituito da romanzi incentrati su donne comuni della cui esistenza si è tratta notizia grazie a ricerche d'archivio, il momento etico della denuncia dell'ingiustizia e della disparità di trattamento riservato per secoli ad una parte di umanità prevale

²⁰³ Sulla scrittura storiografica come esercizio di contro-storia, cfr. Georges Duby, *Scrivere storia*, in AA.VV., *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*, a cura di A. Asor Rosa, Firenze, La Nuova Italia, 1995, pp. 43-53

²⁰⁴ Rita Charbonnier, *La sorella di Mozart*, Corbaccio, Milano, 2006. Il romanzo narra la biografia di Nannerl Mozart, sorella maggiore del più noto Wolfgang Amadeus, uno dei nomi più universalmente associati all'arte della musica. Rita Charbonnier ripercorre le vicissitudini di una fanciulla dotata di grande talento musicale, di una vera e propria *enfant prodige*, il cui genio è stato messo in ombra dalla ingombrante figura del fratello e dell'illustre padre-padrone Leopold. La sua vocazione musicale viene infatti soffocata precocemente in funzione esclusiva della maggior gloria di Wolfgang. Nannerl smette così di suonare, e si arrende alle convenzioni imposte dalla società. Conosce l'amore, ma insieme ad esso anche la delusione che finisce per procurare una vita vissuta all'insegna della rinuncia di se stessi. Ritrova nel finale la forza di riaffermare la sua vera natura, riscoprendo nella musica, il suo amore più autentico, una rinnovata ragione di vita.

²⁰⁵ Scrive Andrea Fioravanti: «la funzione essenziale del romanzo moderno non è quella di «illustrare» con un racconto un periodo storico, quanto piuttosto (...) portare alla luce il non detto della storia ufficiale, le zone dell'esperienza umana trascurate dagli storici; destabilizzare le certezze, le ortodossie, le visioni precostituite del mondo; esplorare l'altra faccia, il negativo dell'immagine che le nostre società danno di se stesse» in Andrea Fioravanti, *La «storia» senza storia. Racconti del passato, tra letteratura, cinema e televisione*, Morlacchi, Perugia, 2006, pag. 74

sull'atteggiamento militante. Il fatto che per dare concreta rappresentazione alla condizione della donna nel passato si faccia ricorso ad una vicenda umana che il lettore possa riconoscere come vera, ancorché a lui non nota, tende infatti a conseguire l'effetto di una maggiore identificazione con il personaggio, che finisce per sollecitare una risposta emotiva alle contraddizioni rappresentate sulla pagina²⁰⁶.

Nel romanzo *Maria della laguna* di Alda Monico²⁰⁷, ad esempio, la protagonista è una Maria Boscola da Marina realmente vissuta nella Repubblica di Venezia del XVIII secolo, ma del tutto sconosciuta tanto ad un pubblico vasto e indifferenziato che specialistico. Di lei restano poche e frammentarie informazioni testimoniate in alcune cronache cittadine, una manciata di versi d'occasione in cui compare citato il suo nome, un modesto dipinto di un ignoto pittore veneziano, esposto al Museo Correr in posizione poco visibile. Il suo nome di donna comune ha lasciato traccia di sé salvandosi dall'oblio della storia, solo perché Maria partecipò vittoriosamente a quattro competizioni sportive, le regate solenni, aperte nel Settecento anche al genere femminile. A partire da questi dati incompleti, occasionali e di per sé poco significativi, Monico fornisce con il suo romanzo la biografia immaginaria di una vera e propria eroina, antesignana del moderno femminismo, che sfida i pregiudizi della sua epoca, rifiuta di adeguarsi al ruolo che la società del suo tempo impone alla donna, e persegue con tutte le proprie forze, a dispetto degli innumerevoli ostacoli che si frappongono al suo raggiungimento, l'obiettivo di una propria

²⁰⁶ Rispetto al processo di identificazione lettore-protagonista nell'ambito specifico del romanzo storico, Andrea Fioravanti si esprime così: «Qual è l'importanza della verità storica nella riproduzione letteraria della realtà? Come abbiamo visto il romanzo storico è importante per due motivi nei confronti della storia, due motivi, anche distanti tra loro: il primo perché bada al senso della storia, il secondo perché ci fa rivivere il passato non attraverso la ricostruzione degli eventi come nella narrazione storica, ma attraverso il vissuto dei protagonisti» in Andrea Fioravanti, *La «storia» senza storia*, cit., pag. 75

²⁰⁷ Alda Monico, *Maria della laguna*, Corbaccio, Milano, 2007. Il romanzo narra la biografia immaginaria di un personaggio la cui esistenza storica è stata accertata per mezzo della ricerca di archivio: si tratta di una Maria Boscolo vissuta a Chioggia nel XVIII secolo, di umile origine, divenuta regina delle regate al femminile. Il romanzo ripercorre la sua formazione, la sua passione per la voga, il suo spirito ribelle ed anticonformista, il primo successo in gara seguito da una improvvisa battuta di arresto, causata da una maternità imprevista, accompagnata dal tradizionale matrimonio riparatore. Si ricostruisce infine il suo personale percorso di rivincita che la porta nuovamente in gara in età matura fino al conseguimento di altri tre successi.

indipendenza economica, di una piena realizzazione personale, di una conciliazione soddisfacente tra sfera degli affetti e impegno professionale. Il modello familiare che costruisce, sfidando i luoghi comuni e le convenzioni sociali, appare fondato sull'intuizione profetica di un principio moderno, ancora oggi di là dal realizzarsi pienamente: quello della pari dignità dei coniugi, dell'intercambiabilità dei ruoli all'interno della famiglia, della piena condivisione delle scelte e delle responsabilità. La sua natura indipendente e anticonvenzionale al limite della spregiudicatezza si proietta su uno sfondo fatto di donne che subiscono la violenza dei tempi non solo passivamente, ma quasi aderendovi in modo inconsapevole ed involontario. La cultura arretrata della quale sono imbevute induce loro a ritenere devianti i comportamenti di Maria, che appaiono invece al lettore di oggi la rivendicazione di diritti elementari e scontati. Il fatto che la biografia di Maria Boscolo, ancorché in larga misura frutto d'invenzione, sia fondata su alcuni dati incontestabili e storicamente accertati costituisce per il lettore uno stimolo all'identificazione nel mondo narrativo, al coinvolgimento emotivo, che facilita la sua partecipazione alla battaglia drammaticamente rappresentata sulla pagina, nella quale una ristretta minoranza si batte per la trasformazione in senso moderno della società. La consapevolezza dell'esistenza storica della protagonista soddisfa inoltre un'esigenza tipica del pubblico di romanzi storici: quella di una lettura istruttiva e più in generale finalizzata all'incremento della consapevolezza e della conoscenza.

Nell'ultimo caso, infine, quello rappresentato da romanzi storici imperniati su protagoniste frutto di pura invenzione, il *focus* della narrazione appare centrato maggiormente sulla rappresentazione del contrasto fra donna e società nel suo complesso, o tra individui in quanto appartenenti a generi diversi. La mobilitazione emotiva del lettore è ancora sollecitata, ma in forma attenuata; il tema delle omissioni della storia slitta sullo sfondo e può essere evocato solo in forma generica e marginale, mentre il centro della scena è occupato da una figura costruita più per illustrare le limitazioni imposte alla donna nelle società passate, che per

celebrare l'eccezionalità di un singolo carattere, capace di affermarsi a dispetto della crudeltà e della grettezza dei tempi.

Ne è un esempio rappresentativo il secondo romanzo della giornalista e scrittrice israeliana naturalizzata italiana Jula Rebreál, *La sposa di Assuan*²⁰⁸, che narra le vicissitudini di Salua, una giovane donna copta che nei primi decenni del xx secolo sfugge con la famiglia alle persecuzioni operate dalla componente musulmana egiziana contro la minoranza religiosa cristiana, ingiustamente accusata di collaborazionismo con il protettorato inglese. Il suo trasferimento prima a Gerusalemme e poi ad Haifa, alla ricerca di una terra promessa di pace, si intreccia con tutti i principali accadimenti storici della prima metà del Novecento, e culmina con la narrazione della seconda guerra mondiale e della guerra arabo-israeliana del 1948. Ma il romanzo illustra anche un processo di emancipazione femminile, quello che spinge la protagonista ad acquisire consapevolezza di sé e della propria forza e a rifiutare le convenzioni sociali che relegano la donna in un ruolo passivo e marginale.

Se dunque in tale tipologia di romanzo storico trovano accoglienza regine e imperatrici, pittrici e poetesse, streghe ed ereditiere, cortigiane e religiose, l'elemento comune a tutte queste eroine è rintracciabile in alcuni tratti del loro profilo psicologico e comportamentale. Si tratta infatti di personaggi che, nel corso della narrazione, esibiscono evidenti marche di superiorità rispetto all'umanità da cui sono circondati: possono essere donne dotate di un carattere energico e determinato, oppure di una bellezza e di un fascino fuori del comune e perturbanti; in loro profonda sensibilità e

²⁰⁸ Rula Jebreal, *La sposa di Assuan*, Rizzoli, Milano, 2005. La storia è ambientata nei primi anni del Novecento. Ai tempi del protettorato inglese, una famiglia di cristiani copti in Egitto viene accusata di collaborazionismo. Si tratta di un pretesto per scacciare questa minoranza etnica, ma il capofamiglia Mazen decide di cedere ed emigrare in Palestina con la moglie Iman e la figlia Saula. La speranza di un futuro migliore è grande: la Palestina a quei tempi è considerata una terra tollerante, dove la diversità religiosa non costituisce motivo di scontro tra musulmani, cristiani ed ebrei. Gli avvenimenti riservano cocenti delusioni: Mazen viene ucciso nei primi giorni del trasferimento per aver consegnato una lettera ad un ufficiale inglese, e Saula viene rifiutata dal promesso sposo. Madre e figlia si trasferiscono ad Haifa, dove la giovane si rifà una vita con un giovanotto musulmano del luogo e la madre stringe amicizia con una donna ebrea, Irina. Seguono anni sereni, ma nel 1948 inizia la guerra con Israele. Saula, rimasta vedova, è costretta ad abbandonare la casa con le due figlie e una terza in arrivo, vivendo di stenti; la madre e l'unico figlio maschio rimangono bloccati a Damasco e la famiglia si divide.

lucidità di pensiero si coniugano armoniosamente; sono certamente portatrici di una visione che mette in crisi i principi su cui si fonda la società in cui vivono; con il loro comportamento sfidano la gerarchia condivisa dei valori, contrapponendo ad essa un'etica nuova, vissuta dagli altri personaggi come sovversiva, e dal lettore come più moderna e attuale; la loro coerenza le spinge in rotta di collisione con il conformismo della società, condannandole all'emarginazione e alla maldicenza, una condizione che accettano e sopportano in virtù di una costanza e di una forza d'animo non comuni²⁰⁹. Indipendenza, autonomia di giudizio, spregiudicatezza, doti di *leadership* sono altre qualità che appartengono al loro carattere. Si tratta dunque di personaggi in qualche misura eroici, dotati di una sensibilità moderna e collocati, per così dire, fuori dal proprio tempo; essi vivono il ruolo loro assegnato dalla storia con insofferenza e dispetto, e si dimostrano indisponibili ad accettare lo *status quo* per rivendicare il diritto all'affermazione della propria libera iniziativa, anche là dove ciò si traduca nel sacrificio di aspirazioni e desideri che tendono ad essere rappresentati, talvolta con una qualche incoerenza, come profondamente connaturati alla loro identità di genere²¹⁰.

Tutto questo si riflette su un altro dato comune a questo filone romanzesco, e cioè l'ampio spazio concesso all'indagine della psicologia della protagonista, che tende a sottrarre interesse alla sfera degli accadimenti della vita materiale: in questo modo la riflessione sulle istanze di emancipazione promosse dalla donna nella storia finisce per essere riassorbita all'interno di una visione tutta intimistica e sentimentale.

²⁰⁹ Cfr. H. Serkowska, *Dopo la storia*, cit., pag. 70: «Le eroine della Banti sono tutte contro, e questo le rende profondamente infelici, perché, come leggiamo in *Artemisia*: «Nessuna donna è felice se non è sciocca»».

²¹⁰ Elena Gianini Belotti, analizzando le eroine di Anna Banti, da *Artemisia* a *Lavinia fuggita*, mette in evidenza gli elementi di un comune profilo psicologico, che ha non pochi punti di tangenza con quello qui proposto. Questo tende ad accreditare la tesi di una filiazione genetica di questo aggregato tipologico dall'opera di Banti.

Sottolinea in particolare la studiosa come nei suoi romanzi, Banti rappresenti «la rivolta delle donne contro un destino già preconstituito e segnato fin dalla nascita per l'unica ragione dell'appartenenza di sesso, esistenze chiuse, limitate di secondo ordine, oppure la tragedia del talento femminile negato o la differenza del sentire e del vivere femminile», in Id., *Anna Banti e il femminismo in L'opera di Anna Banti. Atti del convegno di studi*, Firenze, 8-9 maggio 1992, a cura di Enza Biagini, Olshki, Firenze, 1997

Nel romanzo *Ildegarda*²¹¹ di Claudia Salvatori l'omonima protagonista mostra fin dalla primissima infanzia una sensibilità del tutto fuori dal comune che si manifesta in una drammatica tensione interiore tra il richiamo rappresentato dai piaceri terreni, dall'attrazione per il peccato, e il desiderio mistico di annullare la propria corporeità, di depurarsi da ogni residuo attaccamento alla materialità dell'esistenza per ricongiungersi spiritualmente con la volontà divina. Proprio a questo conflitto irrisolto si devono le frequenti malattie che minano la sua salute di bambina, facendo temere per la sua stessa sopravvivenza, infermità che si ripresentano ciclicamente nel corso della sua vita, in particolare nelle fasi in cui Hildegard si interroga sulla conformità del cammino intrapreso al progetto che Dio ha preparato per lei. Nel corso dell'adolescenza matura la consapevolezza di essere dotata del dono di superare la superficie sensibile delle cose per coglierne l'essenza profonda, al punto da essere in grado di percepire l'intrinseca bontà o malvagità di ogni creatura vivente solo posando lo sguardo su di essa. Nei rapporti che istituisce con gli altri personaggi, in particolare con le monache che affidano alla sua guida la propria salvezza, dimostra doti di penetrazione psicologica estremamente raffinate, che si coniugano con una umanità, un'indulgenza, una disposizione alla comprensione e al perdono assolutamente straordinarie, soprattutto se confrontate con le sue controparti maschili. Kuno, il suo diretto superiore nella gerarchia ecclesiastica, è ad esempio descritto come un individuo colmo di ogni qualità e animato da una sincera fede, e tuttavia incapace di comprendere le reali motivazioni che inducono Hildegard a fondare il monastero di San Rupert; egli non è in grado di superare i pregiudizi che lo portano a guardare a lei con incredulità e sospetto. Federico Barbarossa, a sua volta, figura nel romanzo come un personaggio dotato di un'energia fuori del comune e un immenso potere carismatico, ma dimostra di essere rapace e sostanzialmente incapace di proiettarsi nell'altro: è privo di umanità, tutto compreso nella realizzazione del suo ambizioso progetto imperiale.

²¹¹ C. Salvatori, *op. cit.*

La superiorità di Hildegard non è solo emotiva e sentimentale, ma anche, e soprattutto, intellettuale e culturale: ciò che contraddistingue il periodo della sua formazione in convento è una fame di sapere insaziabile. I testi sacri vengono presto divorati, l'esigenza di avere accesso alla ricca biblioteca monastica di opere in latino la spinge ad un titanico corpo a corpo con una lingua ostica che nessuno può insegnarle, e si conclude in un apprendimento da autodidatta che ha del miracoloso. Lo studio assiduo e la meditazione la spingono a porsi domande che mettono in crisi le certezze delle sue stesse guide spirituali, rovesciando il naturale rapporto docente-discente. La sua interpretazione delle scritture appare innovativa e anticonformista; viene salutata con entusiasmo da chi sperimenta la sua predicazione, e supera ogni forma di resistenza conservatrice grazie alla forza e alla freschezza del ragionamento. La sua cultura spazia dalla letteratura alla filosofia, dall'alchimia alla medicina, discipline nelle quali eccelle senza eccezione; la sua perizia musicale è pari solo alla sua sensibilità.

La grandezza di Hildegard ha modo di manifestarsi pienamente nel corso degli innumerevoli conflitti che la oppongono alle gerarchie ecclesiastiche, tutte monopolizzate dalla presenza maschile: è in quelle circostanze che emergono altre caratteristiche del suo temperamento, che la pongono, al di là di ogni dubbio, sul piano dell'eccezionalità. Quando si oppone all'arcivescovo di Magonza che ordina la riesumazione di un cavaliere seppellito all'interno del convento in obbedienza a vincoli di natura formale, Hildegard appare allo stesso tempo docile e determinata, paziente ed irremovibile, coerente e sicura di sé. Pur credendo nella Chiesa e pur avendo agito sempre in seno ad essa, si mostra pronta a pagare il prezzo altissimo della scomunica e del rischio della dannazione, e ciò quando è ormai giunta al crepuscolo della vita e ha consolidato in seno alla comunità un'immagine di sé prossima alla santità. Quando una visione le impone di fondare il monastero di Rupertsberg, e trovano nei superiori un atteggiamento ostile e ostruzionista, si costringe per settimane immobile in un letto, attuando una forma di protesta passiva estremamente moderna,

dalla quale si deduce la forza della sua determinazione e l'entità della sua capacità di sacrificio. Al contempo Hildegard è capace di sdegni profetici di singolare energia: il giorno stesso in cui apprende che il suo confidente Volmar, monaco in odore di santità, è richiamato dall'arcivescovo di Magonza presso la sua comunità di origine, e dovrà dunque abbandonare il monastero da lei diretto, si precipita con energia degna di un cavaliere a San Disibod, piomba nella sala del capitolo e travolge i presenti con una invettiva di grande eloquenza che lascia tutti esterrefatti e incapaci di muovere obiezioni. Sensibilità ed energia, autocontrollo e coraggio, rispetto delle gerarchie ed impetuosità rivoluzionaria coesistono in lei, facendone un personaggio qualitativamente diverso e superiore rispetto agli altri con cui si trova ad interagire.

Nel romanzo *L'amante del doge*²¹² di Carla Maria Russo la protagonista è una Caterina Dolfin ignota al grande pubblico, ma realmente esistita, una donna colta e fascinosa, capace di dialogare con i più noti intellettuali del suo tempo e di ammaliare l'uomo più in vista di Venezia, Andrea Tron, per giunta esibendo uno stile di vita improntato alla più assoluta indipendenza e libertà. Come già Hildegard, anche Caterina si segnala sin dall'infanzia per la vivacità dell'intelligenza e per una curiosità del tutto fuori del comune. Avida di storie, divora con impazienza i classici della letteratura antica e moderna, dimostrando con le sue reazioni l'intensità della sua immedesimazione nelle vicissitudini dei personaggi e la

²¹² Carla Maria Russo, *L'amante del doge*, Piemme, Casale Monferrato, 2008. Il romanzo si apre durante il carnevale veneziano del 1755. Caterina Dolfin è una giovane destinata entro pochi giorni ad andare in sposa di lì a poco ad un uomo benestante molto più anziano di lei. Nonostante il divieto materno, come gesto di sfida, Caterina decide allora di partecipare di nascosto a una festa in casa del console inglese Smith, per stordirsi e dimenticare per qualche ora i dispiaceri che l'assillano. Suo padre, morto di recente, l'aveva d'altro canto educata all'amore per l'arte, allo studio della filosofia, e all'anticonformismo. Nella biblioteca del palazzo incontra Andrea Tron, ambasciatore della Serenissima, erede di una delle più facoltose famiglie veneziane, cui tutti predicano un futuro da doge. Stregato dalla bellezza di Caterina e abituato a soddisfare ogni capriccio, Tron osa proporle un cinico patto: abbandonare il marito e divenire la sua amante fino a quando a lui piacerà, in cambio della sicurezza economica e della promessa di non intromettersi nella sua vita privata. Da quel momento Caterina si trasforma in un'adultera, ma anche in una donna padrona di sé e delle proprie scelte, spesso contro corrente e pericolose, incurante del disprezzo della società, che non le perdona la sfida alle sue regole. Ma Tron, contro ogni aspettativa e contro la sua stessa volontà, è costretto ad ammettere che il legame con la Dolfina si è trasformato in un sentimento che non può ignorare e che esige una improrogabile e difficile scelta.

sua superiore sensibilità. Dotata di una capacità di penetrazione psicologica eccezionale per una bambina, comprende facilmente come dietro i comportamenti irrequieti e trasgressivi del padre si celi l'insofferenza nei confronti di una società – quella veneziana – ingessata e incapace di rinnovarsi, di recepire i fermenti di modernità che si agitano fuori dai confini della Repubblica, ed in particolare nella Parigi illuminista dei *philosophes*. È in grado di leggere anche nell'animo della madre Donata Salamon, portando alla luce un groviglio di sentimenti invisibili a quest'ultima: la delusione, la frustrazione, l'inconfessabile intuizione della propria meschinità, sentimenti accuratamente celati dietro il paravento autoimposto dell'obbedienza, del decoro e della pubblica rispettabilità. La superiorità di Caterina si misura anche in base all'effetto che produce sulle persone che si trovano ad entrare nella sua orbita d'azione. La sua bellezza di giovinetta e, ancor più, il suo fascino di donna matura hanno un effetto magnetico su chiunque li sperimenti: note personalità della cultura, da Goldoni a Gozzi a Cesarotti, le tributano omaggi che tradiscono un'ammirazione sconfinata; lo stesso Andrea Tron, personaggio chiave del riformismo veneziano, rimane soggiogato dalla sua avvenenza al punto da farne in età matura la sua legittima sposa, innalzandola al rango di moglie del procuratore di San Marco.

Accanto alla bellezza anche l'intelligenza, l'energia, la determinazione, la capacità di autocontrollo costituiscono altrettante ragioni della sua superiorità. Istantanea e priva di ripensamenti è la sua accettazione della proposta di Tron di diventare sua concubina e mantenuta, lasciandosi alle spalle un matrimonio economicamente vantaggioso e socialmente accettabile, ancorché estorto con la forza e non fondato sugli affetti. Spregiudicata è la sua scelta di scappare di casa durante l'ultimo carnevale da nubile per gettarsi fra le braccia del primo giovane disposto a prenderla, in spregio al nobile partito al quale era stata promessa. Ferreo è l'autocontrollo che Caterina esercita su di sé per impedire di abbandonarsi nei confronti di Tron ad un sentimento romantico ed esclusivo, al quale invece il potente veneziano finisce per arrendersi. Quando l'amante la

trascura per molti mesi inviandole lettere colme di gelo e formalità, Caterina vieta a se stessa di indagare su di lui e di pressarlo con una qualche richiesta di attenzioni. Il giorno in cui la polizia veneziana, che la spia, fa irruzione nella casa messale a disposizione, trovandovi conservati libri proibiti dalla censura di stato, Caterina mantiene l'atteggiamento imperturbabile e dignitoso che abitualmente la contraddistingue, anche quando si trova ad essere il bersaglio dello scherno e della maldicenza della gente. Si tratta dunque di un personaggio ancora una volta dotato di qualità del tutto fuori dell'ordinario. Il suo comportamento e la posizione ambigua che occupa in società – quello di una donna sposata che vive libera, di una mantenuta che rimane incontrollabile e inafferrabile – costituiscono una provocazione continua, una sfida ai valori comunemente accettati, una rivolta contro le regole, che viene caricata a posteriori di una moderna consapevolezza: «il suo personale contributo» scrive Russo «al cambiamento della società»²¹³.

Non dissimile è la natura di Marietta Robusti, protagonista del già citato romanzo *La lunga attesa dell'angelo*²¹⁴. Sin dall'infanzia la Tintoretta manifesta la propria diversità, dando prova di un ingegno vivace e irrequieto, di un temperamento ribelle, determinato, energico. È una bambina atipica per il suo scarso interesse verso i giochi riservati alle fanciulle della sua età, per la caparbia con cui si dedica all'apprendimento di un'arte che comporta fatiche e disagi, la necessità di affrontare situazioni spiacevoli o imbarazzanti, la frustrazione di ogni velleità estetica e del naturale bisogno di esprimere la propria femminilità. La sua forza di volontà, e perfino fisica, è implicitamente paragonata a quella di un maschio²¹⁵, eppure la delicatezza del suo animo è tipicamente femminile: mostra una sensibilità non comune, ad esempio, nell'episodio in cui la si vede cogliere e conservare essiccati i fiori nati dal terreno dove sono sepolti i corpi di coloro che sono morti poveri e soli, abbandonati nella malattia;

²¹³ Ivi, pag. 43

²¹⁴ M. Mazzucco, *La lunga attesa dell'angelo*, cit.

²¹⁵ Cfr. M. Mazzucco, *op. cit.*, pagg. 74-75: «Nubi di mosche volteggiavano sulle pozzanghere, maculandole di nero. Se vomiti sei una femmina, la avvertivo quando varcavamo la soglia. Lei si premeva la mano sulla bocca».

oppure nelle domande ingenuie che pone in continuazione al padre e che dimostrano – secondo il giudizio del narratore – la spiritualità del suo animo, la sua «capacità di librarsi al di sopra dell'opacità delle cose»²¹⁶. Anche dal punto di vista del talento, Marietta ostenta la sua oggettiva superiorità rispetto al piano in cui si dibatte l'umanità comune: è una superiorità basata su un merito che solo la parzialità di un pregiudizio sessista può giungere a negare²¹⁷. Ancora: Marietta è una donna sicura di sé, capace di affrontare le avversità della vita, di sopportare i rovesci della fortuna, di sfidare le maldicenze della gente confidando solo nella propria forza interiore, nella serenità data dalla coerenza e nella consapevolezza dei propri mezzi. Marietta è curiosa, proiettata verso il mondo, aperta alle nuove esperienze con un dinamismo ed una disponibilità che tradiscono l'adesione ad una gerarchia di valori modernissima. Marietta è ambiziosa e desiderosa di realizzarsi, coltiva sogni non comuni, segnatamente per una donna del suo tempo: dipingere un'opera che consegni il suo nome alla memoria dei posteri, ottenere gloria, fama, onori²¹⁸. Quando va in sposa al gioielliere tedesco Marco Augusta, i rapporti di forza all'interno della famiglia vedono immediatamente prevalere la sua energica personalità: Marietta conduce un'esistenza autonoma e indipendente, impone al marito il proprio stile di vita frenetico, costellato di impegni, incontri, negozi, costringendolo ad una rincorsa infinita e gettandolo nella perpetua apprensione di vedersi estromesso dal suo cuore, di perdere la sua stima e il suo rispetto. La determinazione della giovane pittrice si manifesta anche nei confronti del burbero e autorevole padre, al quale, unica, sa tenere testa coniugando dolcezza e fermezza, lusinga e insolenza: come nell'episodio in cui impone ad un Tintoretto riluttante l'utilizzo di una donna, la prostituta Andriana, quale modello per il ritratto di santa Caterina, costringendolo a trasgredire ad una regola autoimposta (evitare l'impiego di modelli

²¹⁶ Ivi, pag. 81

²¹⁷ Cfr. Ivi, pag. 86: «Disegnava con facilità, copiava rapidamente, sapeva combinare i colori. E da me, il merito ha contato più del sesso. Non m'importa se gli altri giudicano diversamente. Io non sono come gli altri, e nemmeno lei lo era».

²¹⁸ Cfr. Ivi, pag. 169: «Sono troppo giovane. Devo fare ancora tante cose. Non ho dipinto un'opera che mi darà la gloria».

femminili per realizzare i suoi dipinti) che fino a quel momento aveva sempre rispettato; oppure quando, come un moderno *detective*, lo fa spiare e pedinare, ed infine lo mette alle strette sottoponendolo ad un terzo grado degno di un romanzo giallo, nel quale finisce per smascherarlo quale l'autore dell'assassinio della stessa Andriana, prima ricattata e poi sbrigativamente liquidata, in quanto divenuta una presenza scomoda e pericolosa.

Anche in Maria Boscolo, protagonista del romanzo *Maria della laguna*²¹⁹, è possibile individuare un'eroina moderna che lotta titanicamente contro tempi gretti e meschini, contro una cultura che relega la donna in una condizione di marginalità e sanziona coloro che non l'accettano con un discredito che giunge fino all'accusa di empietà e stregoneria. Si tratta di una donna di umili origini, ma capace di concepire progetti qualitativamente differenti rispetto a quelli delle sue contemporanee. Indifferente al matrimonio e alle lusinghe di una vita tranquilla, sotto la protezione di un marito in grado di garantire il suo benessere materiale, sin da adolescente sogna di vincere una regata per vivere l'esperienza della notorietà, per assaporare il piacere del trionfo, per soddisfare il desiderio di un'esistenza fuori dell'ordinario e in una certa misura irripetibile. La regata rappresenta ai suoi occhi l'unica possibilità concessa ad una giovane della sua estrazione sociale di modificare il destino a lei riservato in quanto donna: quello di moglie e madre obbediente e sottomessa. Sostenuta da un carattere tenace ed indipendente, si oppone con tutta se stessa agli insistenti inviti a desistere dall'impresa, che si moltiplicano dentro e fuori le mura domestiche, agli atteggiamenti di scherno, al sarcasmo, alle attestazioni di incredulità e di sfiducia, dando prova di una sicurezza in se stessa e di un'energia psicologica, oltre che fisica, del tutto fuori del comune. Al paragone anche Emma, la prima compagna che condivide con lei questa avventura, appare un personaggio molto meno moderno e spregiudicato: giunge all'appuntamento con la notorietà più perché trascinata da Maria che per convinzione nelle proprie

²¹⁹ A. Monico, *op. cit.*

possibilità; inoltre, dopo il successo, che continuerà sempre a ritenere fortuito e non ripetibile, si mostra incline ad approfittare dell'insperata posizione di relativa celebrità in seno alla comunità chioggiotta per celebrare un matrimonio conveniente, e si accasa felicemente e con piena soddisfazione, rientrando nel ruolo assegnato alla donna nella società del tempo senza ripensamenti e senza alcuna velleità di rivivere il brivido della vittoria²²⁰. Diversamente dall'amica, Maria – che pure si sposa e vive, come lei, l'esperienza di un cambiamento radicale dello stile di vita, diventando madre e punto di riferimento per una famiglia – non riesce a riconciliarsi pienamente con il nuovo ruolo che la vita le impone, e continua a sognare un orizzonte di realizzazione esclusivo e personale, al di fuori della dimensione degli affetti. La sua partecipazione ad una seconda regata ventiquattro anni dopo il suo primo trionfo risponde appunto all'esigenza di riallacciare le fila di un discorso interrotto involontariamente, al bisogno di ritrovare se stessa nella vertigine della competizione e nell'affermazione della propria personalità. Quando, oramai nella fase declinante della sua vita, si ammala gravemente, la sua lotta contro la malattia è condotta con una determinazione e una forza di volontà incrollabili e assolutamente fuori dell'ordinario. Nell'episodio in cui si cura presso Margarita, una donna ingiustamente accusata di stregoneria, si rende pienamente visibile il grado di consapevolezza di sé che la appassionata ma insicura Maria ha raggiunto attraverso un percorso di maturazione lungo, sofferto e non privo di contraddizioni, ma capace di trasformarla in profondità. Gli estenuanti allenamenti, le reiterate rinunce personali, la continua competizione con i propri limiti fisici e contro gli stereotipi della società hanno fatto di lei una donna sicura di sé, pienamente libera, affrancata dai pregiudizi e capace di tenere testa a chiunque, come dimostra il suo atteggiamento sprezzante e per nulla intimorito nei confronti della

²²⁰ Ivi, pag. 88: «Ma Emma ormai non era più la Garbina, col suo nome di vento, era calata nel suo ruolo di madre di famiglia in modo così completo che non avrebbe mai preso in considerazione l'idea di gareggiare di nuovo in regata. “Sono cose da uomini” replicava a Maria, “siamo state delle matte fortunate”».

superstiziosa spedizione punitiva giunta da Margarita con l'intento di fare giustizia dei suoi presunti malefici.

4.3 Tra populismo e analisi critica: il motivo della formazione.

Un personaggio costruito sulla base di questo profilo sembra concepito per fornire una risposta sostanzialmente populista alle istanze di un pubblico che si accosta alla pagina letteraria trovandovi un risarcimento fittizio alla condizione di discriminazione e marginalità che sperimenta concretamente nella vita²²¹. Osservato sotto questa angolazione, questo filone romanzesco rivela dunque il tratto di un'ambiguità ideologica che tende a smascherare la superficialità di un impegno non solo programmaticamente dichiarato, ma perfino ostentato ed esibito. Eppure l'analisi di altri aspetti strutturali può portare a conclusioni divergenti.

In questo filone romanzesco la vicenda è condotta da un narratore che, indipendentemente dalla sua posizione eterodiegetica o omodiegetica, tende ad assumere una focalizzazione interna, in genere coincidente con il punto di vista della protagonista, ma si danno anche casi in cui la prospettiva adottata è quella di un personaggio maschile a lei vicino. Nel primo caso è frequente che sia riservata una certa attenzione alla ricostruzione del percorso di formazione che ha forgiato il peculiare carattere della protagonista: in esso viene rappresentato il passaggio da una condizione di passività e ignoranza ad una di consapevolezza e anticonformismo, per il quale gioca un ruolo di primo piano la possibilità per la donna di accedere ad una cultura tradizionalmente riservata agli uomini. Nella maggior parte dei casi l'accesso al sapere costituisce anzi la principale giustificazione del superiore livello di consapevolezza e determinazione che sorregge la sua azione, inducendola a sfidare i pregiudizi collettivi, che appaiono tali proprio in quanto filtrati attraverso la sua angolazione visuale e la sua superiore sensibilità.

²²¹ Sul concetto di populismo applicato alla letteratura cfr. Umberto Eco, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 1978; Vittorio Brunori, *La grande impostura. Indagine sul romanzo popolare*, Venezia, Marsilio, 1978; Massimo Romano, *Mitologia romantica e letteratura popolare. Struttura e sociologia del romanzo d'appendice*, Ravenna, Longo, 1977

Nel caso già menzionato di Hildegard, protagonista dell'omonimo romanzo di Salvatori²²², questa struttura si presenta puntualmente. L'intera vicenda è narrata attraverso la voce della monaca, che rievoca la propria vita su sollecitazione del chierico Wibert, suo biografo ufficiale nonché suo devoto discepolo. Ben due dei dieci capitoli in cui il romanzo si articola sono interamente dedicati a delineare la formazione culturale e umana della futura badessa, per la quale le letture e l'apprendimento della musica giocano un ruolo di primo piano. È Dio stesso che sembra indirizzarla e guidarla in questo percorso di crescita e maturazione, che le consente di imporsi all'attenzione della comunità per il fervore della sua predicazione e l'intensità del suo pensiero, espresso compiutamente nell'opera intitolata *Scivias*. La profondità della sua cultura è certificata agli occhi del lettore dall'apprezzamento che i suoi scritti ricevono da parte di un dottore della Chiesa come Bernardo di Chiaravalle, con il quale Hildegard può parlare da pari a pari. È dunque il dominio di strumenti concettuali sofisticati che la colloca su un piano di superiorità rispetto alle altre donne e di parità rispetto al genere maschile. Quando il suo prestigio e la sua posizione vengono minacciati dai suoi superiori è ancora una volta grazie alla cultura che ella riesce a non soccombere di fronte all'ingiustizia. La conoscenza appare perciò come una forma di potere, di cui è necessario disporre per riuscire a capovolgere una situazione di squilibrio e penalizzazione. Non a caso quando assume la funzione di badessa del convento assegnatole, Hildegard impone alle sue monache una formazione più completa, con ciò dimostrando di ritenere l'ignoranza la principale causa della marginalità nella quale la donna è relegata dentro e fuori l'istituzione ecclesiastica.

Nel romanzo di Russo²²³ il narratore è eterodiegetico ed onnisciente, mentre la focalizzazione è interna e variabile, con una netta prevalenza del punto di vista di Caterina. Il narratore tende ad accogliere la sua visione del mondo, a dividerne i giudizi e a porsi nei suoi confronti sullo stesso piano degli altri personaggi. Ne subisce cioè il fascino e le

²²² C. Salvatori, *op. cit.*

²²³ C.M. Russo, *op. cit.*

tributa un'ammirazione sconfinata sottolineandone i tratti di modernità. Come già si è osservato riguardo ad *Ildegarda*²²⁴, anche in questo romanzo la formazione della protagonista costituisce uno snodo fondamentale per comprendere l'eccezionalità della sua figura e il ruolo singolare da lei giocato sul piano della società e della storia. La spregiudicatezza, l'indipendenza, l'autonomia di giudizio, la sicurezza in sé e nei propri mezzi sono in lei certamente doti individuali e congenite, ma rafforzate e valorizzate da un'educazione irregolare, impartita al di fuori da ogni istituzione direttamente dal padre, quasi in spregio alle consuetudini invalse. La sua è una cultura aperta, moderna, nutrita di letture aggiornate e spesso oggetto di censura, stimolata dalla frequentazione degli uomini più in vista del suo tempo. Gran parte del denaro che Caterina ottiene dalla protezione di Tron viene speso per procurarsi copie introvabili di testi provenienti d'oltralpe, segnatamente dell'illuminismo francese. La maturazione culturale di Caterina si traduce in azione che incide sulla storia quando l'affascinante intellettuale decide di impiegare la propria influenza sul potente amante per garantire salvacondotti a filosofi perseguitati, per allentare la stretta della censura veneziana, per instillare in lui la convinzione della necessità di una vigorosa azione riformistica per rivitalizzare la Repubblica, salvandola da una fine prossima e ingloriosa. La lucidità del suo pensiero, capace di antivedere il futuro, appare così il frutto di un percorso formativo non convenzionale, al quale Caterina ha avuto accesso solo in virtù della mentalità libera e spregiudicata del padre, e dunque per ragioni casuali e in circostanze fortuite.

Irregolare è anche la formazione culturale di cui può fruire Marietta, vera protagonista de *La lunga attesa dell'angelo*²²⁵. Sono, in questo caso, la sua determinazione e la sua caparbità a salvarla da un destino comune. Il suo temperamento e il suo attaccamento al padre la spingono ad insistere presso di lui affinché la accetti come garzone di bottega. Pagando il prezzo altissimo della negazione della sua femminilità, dell'ostilità degli altri

²²⁴ C. Salvatori, *op. cit.*

²²⁵ M. Mazzucco, *La lunga attesa dell'angelo*, cit.

familiari, delle maldicenze della società, Marietta si guadagna il diritto di accedere ad un sapere tradizionalmente precluso alle donne, che le apre la mente, alimenta il suo spirito indipendente, rafforza la sua sicurezza in se stessa e la sua autonomia di giudizio. La frequentazione della bottega del padre le consente di condurre una vita più libera, più varia, più ricca di esperienze e di incontri rispetto alle sue coetanee, alla quale non rinuncerà neanche dopo il matrimonio; si tratta di un apprendistato che la fortifica e la preserva dalla monotonia e dalle frivolezze alle quali erano relegate le donne del suo tempo. Se è la sua eccezionalità a salvarla da un'esistenza sbiadita, non va tuttavia dimenticato che il suo futuro di uomo mancato è però favorito dal comportamento della madre Cornelia, giovane prostituta tedesca, amante di Tintoretto prima del suo matrimonio: è lei che inaugura l'abitudine di vestire Marietta da fanciullo, quasi a preservarla dal destino umiliante al quale l'aveva condannata una vita punteggiata di tragedie e di fallimenti, e una società ferocemente misogina. Marietta appare così il successo postumo, il capolavoro di una donna altrimenti umiliata e tradita dalla vita, un riscatto ottenuto per interposta persona.

Anche la protagonista di *Maria della laguna*²²⁶ compie a suo modo un apprendistato irregolare, premessa indispensabile ai suoi successi futuri. Cresce infatti in una famiglia matriarcale, in cui gli uomini hanno per varie ragioni abdicato al proprio ruolo tradizionale, lasciando libere posizioni che le donne hanno prontamente occupato, assumendo il controllo del processo decisionale. L'inabilità al lavoro di entrambi gli uomini (il padre e il nonno di Maria) fa ricadere sulle figure femminili l'onere della gestione economica familiare, spingendole ad uscire dall'ambiente domestico e ad intraprendere attività tradizionalmente precluse all'universo femminile. È per questa ragione, infatti, che Maria impara a vogare con la stessa perizia di un uomo; ed è per migliorare le condizioni economiche della famiglia che le donne di casa decidono, dimostrando iniziativa imprenditoriale e attitudine al rischio, di vendere i prodotti agricoli frutto del loro lavoro nel più vivace e ricco mercato veneziano, incaricando Maria del quotidiano

²²⁶ A. Monico, *op. cit.*

trasporto della merce, fatto che costituisce per lei una prima sfida dal fondamentale valore formativo. L'apprendistato di Maria, a differenza di quello delle altre eroine menzionate, non è condotto sul piano teorico, attraverso un processo di appropriazione di una cultura libresca, ma avviene comunque infrangendo un tabù e consiste nell'accesso ad un insieme di conoscenze pragmatiche tradizionalmente precluso alle donne.

La diversità della protagonista, la sua estraneità agli usi e ai costumi del tempo in cui vive, è dunque solo in parte correlata ad alcune sue qualità innate: nel suo caso è l'educazione a costituire un potente fattore di emancipazione, mentre l'esclusione dalla cultura – che costituisce la norma – si rivela strumento di segregazione e di marginalizzazione della donna. Anche per quanto riguarda questo particolare aspetto, tale filone interno al romanzo storico mostra dunque di essere più interessato a riflettere sugli elementi di continuità della storia che sulla specifica fisionomia assunta da ciascuna epoca del passato in relazione al tema specifico della condizione della donna. Sta di fatto, che questa riflessione sul tema della formazione culturale della donna tende a limitare il populismo ideologico di cui questo aggregato tipologico appare venato, riportando le eroine della storia alla 'dimensione umana' di individui che, per una serie di circostanze positive, hanno avuto accesso ad un sapere che ha spalancato loro opportunità storicamente negate al genere femminile.

4.4 Il cambiamento possibile: il punto di vista maschile.

Nel caso in cui la narrazione sia condotta attraverso il punto di vista di un personaggio maschile, la scelta appare funzionale alla messa a fuoco dei cortocircuiti e delle contraddizioni che si generano all'interno della società nel momento in cui avviene lo slittamento da una cultura fondata su gerarchie e valori tradizionali, verso una cultura modernamente intesa. Alla contrapposizione titanica tra visioni concorrenti, si sostituisce l'indagine perplessa e sofferta della crisi; alla confutazione perentoria dei principi su cui si fonda una visione del mondo subentra un sentimento di struggente

nostalgia che si fonde con la confusa percezione di una trasformazione inesorabilmente in atto.

Per la sua peculiare posizione di appartenenza al genere maschile e di vicinanza alla figura femminile (per via di un legame familiare, per rapporti di carattere sentimentale, per una vicinanza di sensibilità o per una consonanza di temperamento), questo particolare tipo di personaggio da un lato garantisce la rappresentazione della resistenza che la cultura tradizionale esercita nei confronti dell'avanzata del nuovo, dall'altro rende ragione della possibilità di accettare tale cambiamento e di costruire un modello di convivenza fra i sessi fondato su equilibri inediti. La minaccia portata dalla protagonista alla centralità e al potere rappresentati dalla figura maschile è in parte temperata dalla dimensione affettiva, in parte controbilanciata dall'eccezionalità del carattere femminile, che desta nella controparte sentimenti di sincera ammirazione, rispetto, stima: due soluzioni che in egual misura tendono ancora una volta ad eludere il problema di un confronto serrato con i nodi irrisolti generati dall'emergere della questione femminile, e dunque a rafforzare la componente populista di questo genere di narrazioni.

Ne *L'amante del doge*²²⁷ l'adozione della focalizzazione interna variabile consente a Russo di rendere conto delle reazioni, delle contraddizioni, delle perplessità suscitate all'interno del mondo maschile dal comportamento di una donna che ha interiorizzato i principi moderni della parità dei sessi e della libera gestione del corpo, senza per questo turbare l'adesione del lettore alla visione del mondo della protagonista, che rimane prevalente. È il nobile veneziano Andrea Tron a farsi portavoce di queste istanze. Egli parte da posizioni tradizionali, ma dimostra di saper evolvere e rimettere in discussione le proprie convinzioni. All'inizio del romanzo sottovaluta lo spessore di Caterina: pur rimanendo colpito dalla sua determinazione e spregiudicatezza, la considera una fanciulla come tante, un trofeo di cui presto finirà per stancarsi e che abbandonerà al suo destino. Nel corso della relazione, tuttavia, si accorge gradualmente di

²²⁷ C. M. Russo, *op. cit.*

quanto sia dipendente dall'amante e del potere che la sua personalità esercita su di lui. Ciò provoca in Tron una crisi interiore, che si aggrava per le maldicenze di cui Caterina è fatta oggetto da parte dei benpensanti. Questa situazione sfocia in una rottura temporanea della relazione, il cui interesse risiede nell'efficacia con cui sono resi i sentimenti contraddittori che si accavallano nell'animo di Tron, specchio di una società che fa i conti con l'avanzata del nuovo. Paura, disprezzo, ansia si mescolano a sentimenti di ammirazione, rispetto, alta considerazione delle doti intellettuali di Caterina e della libertà del suo pensiero: accettazione e rifiuto, appoggio e ripulsa costituiscono dunque due reazioni contrapposte di fronte alla proposta di una nuova immagine di donna, che genera inquietudine e turbamento. Nell'interiorità di Tron si combatte una battaglia, nella quale si rispecchiano le moderne resistenze alla piena attuazione di tale modello; nel romanzo, l'esito di tale conflitto è la piena accettazione del nuovo, la cui carica eversiva viene tuttavia depotenziata e riassorbita in una visione tradizionale, nel momento stesso in cui sembra trionfare. La condotta scandalosa di Caterina – figlia disobbediente, coniuge fedifraga, mantenuta, donna di liberi costumi – è accettabile solo in quanto destinata a lasciare il posto nel finale del romanzo ad un'altra immagine di lei, assai più tradizionale ed innocua: quella di moglie fedele e devota, che acconsente ad autolimitare il proprio potere di seduzione nell'ambito degli affetti domestici ed esercita la propria influenza nell'ombra, solo attraverso l'intermediazione del marito. Il trapasso da una concezione tradizionale della donna ad una più moderna è dunque indagato – tramite il filtro del personaggio Tron – in modo superficiale, senza che siano condotte ad estreme conseguenze le istanze poste dalla comparsa di Caterina, cioè di un'eroina portatrice di una notevole carica eversiva, che esige una trasformazione radicale della società e dei ruoli assegnati ai generi.

Queste considerazioni possono essere in buona misura estese anche ad un romanzo come *La lunga attesa dell'angelo*²²⁸. In quest'opera la narrazione è condotta da una voce interna al mondo finzionale, quella di

²²⁸ M. Mazzucco, *La lunga attesa dell'angelo*, cit.

Jacomo Robusti, l'anziano Tintoretto che, in agonia, ripercorre la vita della figlia Marietta, intrecciata inestricabilmente alla sua. Ciò dà luogo ad una struttura nella quale si produce una proliferazione di piani temporali e prospettici, che tendono a sovrapporsi in un gioco di rifrazioni dall'effetto disorientante: il presente della cornice è continuamente infranto dalle incursioni nel passato della narrazione vera e propria; questa, a sua volta, riguarda segmenti temporali differenti e non ordinati secondo una precisa cronologia, ma evocati secondo la logica imprevedibile dell'associazione memoriale. Il pendolo della diegesi oscilla tra due poli opposti, in un andirivieni incessante tra passato e presente; i giudizi espressi dall'anziano maestro, che ripensa alla sua storia con la mente alterata dalla sofferenza dell'agonia, si sovrappongono ai giudizi del giovane e dell'uomo maturo che vive direttamente le proprie esperienze; i ripensamenti e i rimorsi di chi ha visto in faccia la conclusione del proprio e dell'altrui destino si stemperano in una struggente malinconia e in un caldo desiderio di pace nel momento in cui il protagonista si trova sul limitare dell'eternità. Questo gioco di specchi alimenta l'ambiguità del giudizio che Tintoretto esprime sull'inafferrabile figura di Marietta: fascinazione e vertigine, adorazione e sgimento, stima e disprezzo si alternano nel suo animo inquieto, che rimane incapace di comporsi in un atteggiamento di accettazione serena e pacificata nei confronti dell'irregolarità e dell'eccezionalità del tipo femminile rappresentato dalla figlia. Il ruolo giocato dalla Tintoretta nella società veneziana cinquecentesca rispecchia quello attivo, libero ed emancipato della donna nella società occidentale di oggi: una donna indipendente che si mantiene con il proprio lavoro, una donna disinibita che vive la sessualità come il naturale impulso al soddisfacimento del desiderio, una donna che rivaleggia con il mondo degli uomini imponendo con la forza del carattere la propria superiore competenza e la propria autorevolezza. Di fronte alla portata destabilizzante di questo modello di donna, Tintoretto manifesta il suo disagio con un atteggiamento contraddittorio, instabile, illividito da improvvisi scoppi d'ira, da inspiegabili malumori, da inconfessabili grovigli interiori intessuti di

rancore, gelosia, desiderio di possesso, ammirazione sconfinata e volontà di annientamento. La libertà che Marietta si conquista sul campo, combattendo una guerra ostinata e silenziosa contro il tradizionalismo e il maschilismo, rappresenta una fonte inesauribile di turbamento e seduzione: sentimenti opposti che – a differenza di quanto accadeva ne *L'amante del doge* – non trovano qui composizione, ma producono uno stato emotivo perplesso, contraddittorio e irrisolto.

Quando la superiorità culturale e la natura ribelle della protagonista la collocano in rotta di collisione con la società e con il potere, non è infrequente che singoli esponenti dell'*élite* dirigente maschile riconoscano alla donna un certo margine di autonomia e di influenza, cedendole quote di quel potere. Ciò accade, tuttavia, sempre come risultato della fascinazione esercitata su di loro dalle singolari doti carismatiche dell'eroina, che tende così a porsi ancora una volta sul piano dell'eccezionalità, finendo con l'alimentare un'impostazione populistica.

Di questa natura è il rapporto che si instaura tra Hildegard e Bernardo di Chiaravalle, o lo stesso papa Eugenio III. Entrambi la appoggiano apertamente, le tributano lodi e onori, mostrando di ritenere che le sue parole siano ispirate direttamente da Dio. Con il loro atteggiamento essi forniscono alla monaca un appoggio concreto nella sua lotta contro il conformismo e il conservatorismo sociale, consentendole di avere la meglio su quanti pretendono di disinnescare il rischio di destabilizzazione da lei rappresentato attraverso campagne denigratorie e ridicolizzanti che mirano a screditarla.

4.5 Le resistenze conservatrici: il ruolo della madre.

Se dunque il personaggio maschile sopra descritto si colloca in una posizione mediana, in equilibrio precario fra due concezioni della società e della vita antitetiche, la rappresentazione dell'adesione al più vieto tradizionalismo, l'incarnazione del più convinto pregiudizio di genere è garantita dall'introduzione di un altro personaggio femminile, anch'esso di

norma legato alla protagonista da relazioni di parentela o da una generica prossimità.

Si tratta di una figura di donna il cui profilo è piuttosto stabile: segnato da un'esperienza di vita deludente, frustrato nelle proprie aspirazioni o angustiato dalle condizioni della vita materiale, è un personaggio che si attesta su posizioni decisamente conservatrici, manifestando i propri limiti caratteriali e culturali: sfiducia in se stesso, atteggiamento scettico e rinunciatario, visione fatalista dell'esistenza, mancanza di energia e di spinta ideale. Il suo ruolo di antagonista consente da un lato di dare rilievo all'eccezionalità della figura femminile posta al centro della narrazione, dall'altro di incarnare quei principi e quei valori condivisi contro i quali cozza l'azione anticonformista e destabilizzante della protagonista. Tale personaggio contribuisce altresì a rappresentare la funzione negativa esercitata dalle stesse donne nella lotta per l'emancipazione sociale. La rigidità dell'universo femminile appare così frutto della secolare condizione di subalternità culturale e sociale, della violenta repressione di ogni spontanea idealità e progettualità inflitta dalla storia al genere femminile.

Anche in *Ildegarda*²²⁹ questo personaggio è presente, benché solo abbozzato nelle prime pagine del romanzo. Come accade spesso in questa variante tipologica del romanzo storico, si tratta della madre della protagonista. Mathilde (questo è il suo nome) appare una figura ripiegata su se stessa, cinica in quanto delusa dalla vita, ormai priva di energie vitali e di speranze per l'avvenire. Nelle parole della narratrice la caduta delle illusioni da lei sperimentata è posta in relazione con la sua mancanza di fede e di un «intelletto robusto»²³⁰: ha riposto tutte le sue aspettative in aspetti caduchi dell'esistenza, trascurando di dare spessore e solidità al suo carattere attraverso un processo di formazione che la potesse fortificare. Mathilde rappresenta così nel romanzo il destino di irrilevanza a cui la

²²⁹ C. Salvatori, *op. cit.*

²³⁰ *Ivi*, pag. 37

donna è condannata da una società che non le assegna un ruolo attivo nella storia.

Ne *L'amante del doge*²³¹ a svolgere questa funzione è incarnata dal personaggio di Donata Salamon, madre di Caterina. La tenacia con cui Donata aderisce ad una concezione tradizionale del ruolo e del destino della donna appare l'esito di una dinamica psicologica piuttosto convenzionale, in virtù della quale ella cerca compensazione alle frustrazioni subite nel corso della sua vita infliggendole a propria volta alla figlia. La sua infelicità è infatti il frutto dell'accettazione del ruolo sociale assegnato alla donna: il suo matrimonio, un contratto stipulato tra influenti famiglie sulla base del reciproco interesse, sfocia infatti in un rapporto mortificante, che uccide in lei qualsiasi speranza di gratificazione e di realizzazione. La sua è l'immagine di un individuo mediocre, che ha accettato docilmente le limitazioni che la società impone alle donne²³². Il suo comportamento, ispirato al principio della pubblica rispettabilità, la chiude in una gabbia di inautenticità dalla quale le è impossibile evadere. In questo modo Donata rappresenta nel romanzo l'immagine del destino di avvilito ed abiezione verso cui la stessa Caterina si avvierebbe accettando il matrimonio combinato per lei dalla madre; la sua presenza si rende dunque necessaria per rendere accettabile la ribellione di Caterina e il suo abbandonarsi ad azioni eccessive e provocatorie, secondo i canoni della morale tradizionale.

Ne *La lunga attesa dell'angelo*²³³ a svolgere questa funzione è il personaggio di Faustina, moglie di Tintoretto e matrigna di Marietta. Tanto la figliastra è curiosa, inquieta, ribelle, tanto Faustina aderisce non solo acriticamente, ma – si direbbe – entusiasticamente al modello di donna del suo tempo: indifferente alla cultura, insensibile ai tormenti e ai piaceri dispensati dalla pratica artistica, di intelligenza semplice e limitata, prevedibile negli interessi e nelle inclinazioni, è una donna frustrata, in

²³¹ C.M. Russo, *op. cit.*

²³² Si veda questa descrizione di Donata Salamon: «docile e mite, graziosa anche, ma di aspetto scialbo e insignificante. Modesta la cultura, le ambizioni, i bisogni. Una vita quieta accanto al marito: questa la massima aspirazione» in Ivi, pag. 28.

²³³ M. Mazzucco, *La lunga attesa dell'angelo*, cit.

perenne competizione con la figliastra, alla quale tenta di contendere l'affetto di Tintoretto che ama perduto, senza per questo riuscire a conquistare stabilmente un posto nel suo cuore. I suoi tentativi di seduzione si fermano all'esercizio di una malizia puramente esteriore, incapace di coinvolgere intellettualmente il marito. Tutte le attenzioni che questi rivolge alla figlia, tutte le libertà che di volta in volta le concede trovano in lei una convinta oppositrice. La sua voce si leva per perorare la bontà di una educazione tradizionale, per insistere sulla necessità di reprimere le bizzarrie di Marietta e pretendere da lei uno stile di comportamento più sobrio e composto. Quando Tintoretto, a corto di insegnamenti, decide di arricchire la formazione di Marietta pagandole delle lezioni di musica, è Faustina ad opporsi con tutte le forze, sostenendo che imparare la musica non è «cosa da donna onorevole»²³⁴. Tanto Marietta ha voce in capitolo ed esercita un potere reale sull'animo del padre, tanto Faustina è in balia delle sue intemperanze e prona alle sue decisioni, per le quali non viene mai consultata né tenuta in considerazione. Lo si vede chiaramente in relazione al destino che il Robusti riserva alle figlie avute dal suo matrimonio con lei: tutte avviate alla vita monastica, nella totale indifferenza e quasi a dispetto delle inclinazioni di ciascuna. Faustina ha in comune con Donata Salamon, la protagonista de *L'amante del doge*, la preoccupazione maniacale per il giudizio degli altri, per la rispettabilità sociale, per la reputazione propria e dei familiari: un atteggiamento che rivela in lei l'adesione convinta e acritica ad una gerarchia tradizionale di valori, nella quale né Tintoretto né Marietta, i personaggi del romanzo maggiormente proiettati verso il presente del lettore, si riconoscono più.

4.6 Conclusioni provvisorie

L'indagine sui testi sin qui condotta, pur nella sua frammentarietà ed incompletezza, sembra indicare come conclusione plausibile che siamo in presenza di una variante tipologica di romanzo storico la quale, più che a riportare in vita un'epoca passata rappresentandola in quanto antecedente

²³⁴ Ivi, pag. 121

necessario al presente, mira a sviluppare un discorso ideologico tutto radicato nel presente, la cui finalità apparente è di accrescere il livello di consapevolezza con cui il pubblico dovrebbe accostarsi al tema del rapporto fra i sessi nel mondo contemporaneo

Gli esiti conseguiti vanno ovviamente valutati di caso in caso, e si collocano entro un ventaglio di casi abbastanza ampio, ma la linea di tendenza predominante pare costituita da romanzi che danno della realtà una rappresentazione stereotipata e manichea, limitandosi a veicolare una generica e astratta superiorità della componente femminile, fondata sulla dimensione affettiva e sentimentale: si tratta di un esito che neutralizza la contrapposizione tra personaggio femminile e società, attribuendo alla donna qualità così fuori del comune da consentirle di affermarsi a dispetto dei pregiudizi e delle resistenze conservatrici. Rimane tuttavia vero che questi romanzi intendono alimentare, almeno sul piano delle intenzioni programmatiche, una denuncia nei confronti della natura ingiusta e violenta del controllo sociale operato sul genere femminile nel corso della storia.

IL ROMANZO STORICO-ESISTENZIALE

5.1 L'ostilità della storia

Un terzo aggregato che esibisce un insieme di caratteristiche riconoscibili e invarianti all'interno della più ampia famiglia testuale del romanzo storico contemporaneo è rappresentato dall'insieme di quelle opere che, per il modo peculiare di guardare al passato, per la caratteristica angolazione visuale da cui la storia è considerata, per le specifiche modalità con cui di quella storia si dà rappresentazione letteraria, può essere produttivamente indicato con l'etichetta di 'romanzo storico-esistenziale'²³⁵. Il paragone con le altre tipologie sin qui individuate può essere d'aiuto per chiarire le specificità di tale aggregato morfologico, sia per quanto riguarda il versante della produzione, ovvero le modalità concrete con cui il testo narrativo tende a strutturarsi al proprio interno organizzandosi secondo un modello tematico-formale ricorrente, sia per quanto riguarda più in generale il versante della ricezione, ovvero le aspettative del pubblico al quale si rivolge, l'insieme delle ansie, delle paure, dei bisogni immateriali ai quali esso dà espressione, forma, o risposta. Sotto questo punto di vista, infatti, il romanzo storico-esistenziale sembra occupare uno spazio distinto e complementare rispetto a quello dei filoni precedentemente descritti, proponendo una riflessione sui

²³⁵ L'espressione si trova impiegata da Vittorio Spinazzola in *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, cit. Cfr. in particolare pag. 53 e segg. Nel capitolo dedicato al romanzo storico, Spinazzola sostiene che nella produzione più recente esiste un filone interno al macrogenere, a forte valenza sociale, il quale gli umili verrebbero rappresentati nella loro eroica resistenza alla tragedia della storia, diretta dalle classi dirigenti. Come si vedrà, il presente capitolo è un tentativo di sviluppare questa intuizione di Spinazzola, mettendo a punto una descrizione completa del modello strutturale atto a veicolare una simile idea di storia, nonché i risvolti ideologici ad essa connessi.

meccanismi che muovono la storia, sul significato della storia, sul rapporto fra individuo e storia marcatamente differenti, o addirittura alternativi a quelli là delineati.

Il *target* di pubblico del romanzo storico che concepiva e rappresentava la storia come intrigo di potere²³⁶ era infatti costituito da lettori che ambivano a ricostruire le responsabilità individuali, che concepivano il divenire storico non tanto come la risultante di un campo di forze divergenti o contrapposte, di interessi economici, politici, sociali, religiosi in reciproca concorrenza, ma come il frutto di decisioni assunte da singoli individui, da personalità storiche eccezionali, depositarie di una visione della storia sentita dalla prospettiva dell'oggi come profetica, cui tentavano di dar corso muovendosi all'interno di una complicata geometria di poteri antagonisti. Era dunque un pubblico che trovava rispecchiata in quel filone interno al romanzo storico la propria visione della realtà, percepita come flusso di eventi eterodiretti, frutto di decisioni assunte o ostacolate da poteri forti incarnati in individui che detenevano ed esercitavano il potere nel più assoluto distacco e nella totale ignoranza delle masse, sempre in competizione ed in contraddizione con altri individui altrettanto potenti, secondo la logica della trama e dell'intrigo. In questi romanzi le forze sociali, gli interessi concreti di gruppi o classi omogenee non trovavano rappresentazione se non in forme frammentarie e irrilevanti sul piano dell'intreccio, non erano cioè mai analizzati in quanto causa del divenire storico, strumento per comprendere i cambiamenti prodotti dalla storia. Rappresentavano invece i destinatari passivi di quei cambiamenti, il cui impatto restava peraltro non indagato. Non si trattava, infatti, di dare espressione al sentimento di un'umanità vessata che chiede di poter contare, passando da una condizione di subalternità ad una di coinvolgimento e partecipazione, in quanto ciò usciva dall'oggetto di interesse della narrazione, impegnata esclusivamente a tracciare i contorni di uno scontro titanico tra grandi personalità storiche. Sulla base di queste

²³⁶ Per un'analisi dettagliata del filone che rappresenta la storia come intrigo di potere si rinvia al cap. V del presente lavoro.

osservazioni si delineavano le fisionomie di un filone narrativo che proponeva una visione della storia omogenea: il senso di ripercorrere il passato da parte di questa produzione consisteva nel bisogno di ritrovare in epoche diverse la conferma di una verità sulla storia e sul rapporto fra storia e potere aprioristicamente conosciuta e implicitamente data per eterna²³⁷.

Dal canto suo, la cosiddetta 'linea femminile'²³⁸ condivideva con il filone sin qui descritto l'impostazione di fondo, cioè il modo di rapportarsi alla storia, che anche in questo caso non appariva un campo di indagine da sottoporre al vaglio della ragione ordinatrice, capace di individuare rapporti di causa-effetto tra gli eventi, di riconoscere la specificità e l'irripetibilità di un segmento storico, bensì un repertorio di materiali grazie ai quali confermare una visione della realtà postulata a priori come vera e attribuita, pur con diverso grado di consapevolezza, ai lettori²³⁹. In questa variante morfologica il livello della grande storia, intesa come insieme degli eventi rilevanti sul piano politico-militare, rimaneva sullo sfondo quando non era del tutto ignorato; oggetto di interesse della narrazione era, al contrario, la rappresentazione, in un tempo e in un luogo qualunque, di un assetto sociale ingiusto e discriminatorio nei confronti delle donne, di un modello di organizzazione sociale che condannava il genere femminile in quanto tale ad una condizione di marginalità ed irrilevanza universalmente condivisa e accettata, in quanto ritenuta naturale ed immutabile.

Il filone di romanzi storici al femminile si incaricava, di conseguenza, di rintracciare nel passato esempi di eroine precorritrici dei tempi, portatrici di una moderna energia e sensibilità, che le spingeva inevitabilmente a sfidare le convenzioni sociali, la sensibilità e la cultura della loro epoca. Si trattava dunque di una tipologia atta a gratificare un pubblico incline a rappresentare se stesso quale esponente o sostenitore di

²³⁷ Cfr. queste conclusioni con quelle cui giunge Serena Tusini nel suo contributo *Il romanzo post-storico*, cit., in particolare pag. 64-66

²³⁸ Per un'analisi dettagliata del filone femminile si rinvia al cap. IV del presente lavoro.

²³⁹ Naturalmente il discorso sul versante della produzione è diverso, in quanto deve tener conto delle strategie editoriali e del posizionamento commerciale ricercati tanto dall'autore quanto dalla casa editrice, di comune accordo o disgiuntamente. La scelta di riprodurre una tipologia narrativa o un'altra può pertanto prescindere dalla propria personale visione della realtà e della storia, ed essere invece il frutto della deliberata volontà di intercettare un determinato segmento di pubblico.

un modello di femminilità dinamico e moderno, che consapevolmente persegue, con un atteggiamento percepito come una forma di militanza, un modello sociale in cui la piena parità di diritti ed opportunità sia effettivamente compiuta. Sui limiti entro i quali sia possibile parlare di ‘impegno’ per questo settore della narrativa storica si è già detto nel paragrafo ad essa dedicato²⁴⁰, al quale ora si rinvia.

Interessa qui invece sottolineare ancora una volta come in entrambi i filoni analizzati, al passato non si guardi per scoprire la peculiare fisionomia di un’epoca trascorsa, per individuare attraverso la «lente»²⁴¹ del romanzo la sua irriducibile alterità rispetto al presente, né tantomeno per utilizzarla manzonianamente come specchio e allegoria²⁴² di un presente dai tratti analoghi a quelli del segmento storico riportato alla vita nella finzione: al passato si torna sovrapponendo ad esso una visione della realtà e della storia ben radicata nel presente, per ritrovare in esso infinite esemplificazioni concrete di verità già possedute prima del momento dell’indagine e, sostanzialmente, a prescindere da essa.

Un simile approccio alla storia contraddistingue anche il filone del romanzo storico-esistenziale, che individua quale ambito privilegiato di interesse la rappresentazione del «flusso di continuità dell’esistenza quotidiana, mai annichilita da nessuna catastrofe»²⁴³. Questo aggregato morfologico sceglie di concentrare l’ottica narrativa sulla microstoria, sulla

²⁴⁰ Cfr. cap. IV par. 4.5 e 4.7 del presente lavoro.

²⁴¹ L’espressione si trova impiegata da Giovan Battista Bazzoni nell’introduzione al romanzo *Falco della rupe o la guerra di Musso*, Milano, Stella, 1831: «La storia [...] si può chiamare un gran quadro ove sono tracciati tutti gli avvenimenti, collocati i grandi personaggi, e la serie di 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 [...]. Non più i soli re, i duci, i magistrati, ma la gente del popolo, le donne, i fanciulli vi fanno la loro mostra [...]» (ivi, pag. 30)

²⁴² Per la funzione allegorica della storia nei romanzi risorgimentali cfr. Giorgio Petrocchi, *Il romanzo storico nell’Ottocento italiano*, Torino, Eri, 1967; Sergio Romagnoli, *Manzoni e i suoi colleghi*, Sansoni, Firenze, 1984; per la persistenza della funzione allegorica nella produzione contemporanea cfr. H. Serkowska, *Allegorie del presente. Il caso di Bufalino, Camilleri, Consolo, Vassalli*, cit.; Marco Testi, *Il romanzo al passato. Medioevo e invenzione in tre autori contemporanei*, cit.; Margherita Ganeri, *Il romanzo storico in Italia dalle origini al postmoderno*, cit.; Giorgio Barberi Squarotti, *Il problema del romanzo storico*, cit.

²⁴³ Spinazzola, *L’egemonia del romanzo*, cit. pag. 43

vita di minuscole comunità, villaggi agricoli, borghi di pescatori, paesini sperduti tra le colline o nella campagna, incaricandosi di raccontare piccole vicende private, personali o familiari, che si sviluppano sullo sfondo di una Storia incombente e minacciosa. Si tratta di un modo di affrontare la rappresentazione del passato che sembra perseguire programmaticamente la scomparsa della dialettica tra macro e microstoria, producendo narrazioni storiche ora «tutte *schiacciate* sulla storia ufficiale, sui grandi avvenimenti trattati a livello specialistico», ora «sul piano della storia sociale, senza però che gli avvenimenti trattati abbiano un collegamento con la storia ufficiale»²⁴⁴. In questa dicotomia è possibile leggere un riflesso del dibattito storiografico degli ultimi decenni, nei quali si è spesso assistito al conflitto fra i sostenitori di una storia intesa come scienza sociale, e i sostenitori di un approccio più tradizionalmente votato all'analisi della storia politica²⁴⁵, tanto che Hobsbawm ha utilizzato per descrivere questa situazione l'efficace metafora dei fatti osservati attraverso il microscopio o attraverso il telescopio²⁴⁶.

Duplice è la finalità perseguita: da un lato produrre una rappresentazione vivida di un mondo scomparso, soprattutto in ciò che concerne gli aspetti della cultura materiale, gli usi, i costumi, le abitudini, le strategie elaborate da una comunità per affrontare le difficoltà della vita quotidiana, ma anche il linguaggio, i proverbi, i riti, il folklore, le festività, l'immaginario; dall'altro fornire un'immagine della Storia come lutto, come sventura, come tragedia che percuote un'umanità silente ed operosa travolgendola con il suo carico di dolore e di morte.

Questi romanzi non costituiscono mai un invito a comprendere le ragioni della Storia, là dove essa sia intesa come sequela di avvenimenti rilevanti sotto il profilo politico-istituzionale, non forniscono mai al lettore

²⁴⁴ S. Tusini, *op. cit.*, pag. 51-52

²⁴⁵ Riguardo a questo dibattito in sede di riflessione teorica sulla storiografia, cfr. Massimo L. Salvadori, *Le molte storie* in AA.VV., *La teoria della storiografia oggi*, a cura di P. Rossi, Mondadori, Milano, 1988; Reinhart Konselleck, *La storia sociale moderna e i tempi storici*, in AA.VV., *La teoria della storiografia oggi*, cit.; Jerzy Topolski, *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, Mondadori, Milano, 1997

²⁴⁶ Cfr. Eric J. Hobsbawm, *The Revival of Narrative: Some Comments*, in «Past and Present», 86, 1980

le coordinate minime ed essenziali affinché quanto registrato dalla storia evenemenziale acquisti un significato, se non condivisibile almeno razionalmente comprensibile, o possa apparire fondato e giustificabile; al contrario, perseguono deliberatamente l'obiettivo di confezionare della Storia un'immagine sfuocata, costruita in modo da provocare nel pubblico un moto di indignazione, da suscitare in chi legge un ventaglio di sentimenti che va dalla rabbia alla frustrazione, dall'angoscia alla compassione.

A tal fine viene opportunamente soppressa qualsiasi indicazione relativa al contesto all'interno del quale si produce un determinato evento storico: ne vengono sottaciute le cause profonde, le motivazioni ideali, le aspettative che lo hanno accompagnato, le logiche politiche che ne hanno costituito i presupposti; vengono omessi tutti i passaggi che rischiano di far apparire l'evento come un fatto in qualche modo prevedibile, probabile, naturale, logica conseguenza di circostanze storiche preesistenti. Esso, al limite, può essere intuito, irrazionalmente presentato come promessa di una minaccia imminente e senza volto, ma non spiegato.

Questo meccanismo è piuttosto evidente in *Mille anni che sto qui*²⁴⁷, il primo romanzo di Mariolina Venezia, scrittrice e sceneggiatrice lucana, nata a Matera nel 1961. L'opera, edita per Einaudi nel 2006, si è aggiudicata la quarantacinquesima edizione del premio Campiello 2007, riscuotendo un notevole successo di pubblico²⁴⁸ e, fatte salve poche

²⁴⁷ Mariolina Venezia, *Mille anni che sto qui*, Mondolibri, Milano, 2008. La vicenda è ambientata a Grottole, in Lucania, e si snoda lungo un secolo: dall'Unità d'Italia alla caduta del muro di Berlino. L'unità narrativa è garantita dalla presenza della stirpe familiare fondata da don Francesco Falcone e Concetta, con i loro sette figli, sei femmine e un maschio. Il libro ripercorre le vicende di quattro generazioni. Tra le figlie femmine emerge Candida, la più bella, che si sposerà con Colino e sarà la madre di Alba e la nonna di Gioia; quest'ultima è il personaggio centrale nell'ultima parte del volume, quella in cui sono rappresentati i mutamenti sociali e sessuali della società. Oltre alle vicende personali della famiglia Falcone, il libro descrive gli eventi storici di un secolo: la guerra, il fascismo, la legge sull'assegnazione della terra ai contadini, il referendum sul divorzio, l'emigrazione verso il Nord alla ricerca di un lavoro.

²⁴⁸ In una intervista del 22/05/2008 pubblicata sul portale Internet «Milano nera», l'autrice parla di centomila copie vendute solo in Italia, di traduzioni dell'opera in venti paesi (tra i quali Stati Uniti, Francia, Inghilterra, Brasile, Portogallo, Spagna, Israele, Grecia Turchia, Svezia, Croazia), della cessione dei diritti per la realizzazione di un film.

eccezioni, una buona accoglienza della critica²⁴⁹. Vi si narra la storia di una agiata famiglia di Grottole, piccolo comune in provincia di Matera situato lungo la valle del Basento, tra il 1861 e il 1989: una lunga cavalcata attraverso le contraddizioni della storia italiana, osservate dalla prospettiva scorciata e dal basso delle tante microstorie fiorite sul ramificato albero genealogico generato dal pittoresco capostipite, don Francesco Falcone. Ostentatamente esile è la ricostruzione storica per quanto attiene i grandi avvenimenti della storia politico-militare, che pure hanno segnato in modo profondo i centotrent'anni considerati: alla prova della lettura tutti i principali fatti storici risultano collocati in secondo piano, a costituire uno sfondo tanto lontano da risultare sfuocato. L'unità d'Italia è risolta in un breve cenno, l'annessione del Veneto e di Roma al Regno d'Italia sono del tutto passati sotto silenzio, così come le grandi trasformazioni in atto sullo scenario della politica europea; anche le prime avventure coloniali italiane sono omesse, mentre la rappresentazione della Grande Guerra e della Seconda guerra mondiale è condotta nella più totale indifferenza per schieramenti, battaglie, strategie, vincitori e vinti. Il narratore, che pazientemente dipana i mille fili dell'intreccio, si compiace anzi di enfatizzare la distanza incolmabile che separa la storia ufficiale dalle microstorie della famiglia Falcone e della comunità di Grottole; ciò è evidente nei primi capitoli, dove si manifesta con interventi diretti ed espliciti del narratore:

Lo stesso giorno in cui Roma non ancora conquistata veniva designata capitale dell'Italia finalmente unita, a Grottole il primo ad accorgersi di questo fenomeno di altra natura ma non meno portentoso fu il più piccolo di quelli della Rabbia [...]²⁵⁰

In quel pomeriggio di marzo del 1861 che la storia rese famoso per altri motivi, Concetta partoriva senza la levatrice.²⁵¹

Quella mattina aveva preso le forbici che servivano per sventrare i polli e con un colpo secco si era tagliata la treccia che le arrivava al sedere, come dalla parte opposta della terra altre avrebbero fatto di lì a poco, anche se per motivi un po' diversi.²⁵²

²⁴⁹ Cfr. Renato Nisticò, *La prosa liquida di Mariolina Venezia*, in «X libri. Letteratura e critica dell'anno 2007/8», a cura di A. Berardinelli, Milano, Schweiller, 2008

²⁵⁰ M. Venezia, *op. cit.*, pagg. 9-10

²⁵¹ *Ivi*, pag. 22

²⁵² *Ivi*, pag. 60

La scelta di stringere in un unico nodo concettuale e in un solo giro sintattico fatti qualitativamente tanto diversi fra loro, gli uni tratti dal novero degli eventi epocali nella storia di una nazione, gli altri dalle modeste vicissitudini della vita quotidiana, genera un ricercato effetto straniante che tinge la narrazione di ironia. Se l'eccezionalità che accomuna ciascuno dei due termini di paragone²⁵³ giace su piani di valore incomparabili, tuttavia l'autrice, servendosi di strumenti squisitamente letterari, suggerisce che tale irriducibilità non è assoluta, bensì dipendente dall'angolo prospettico attraverso il quale essi vengono valutati: nell'ottica dei personaggi coinvolti (rispettivamente don Francesco Falcone nel primo esempio, Concetta nel secondo, Candida nel terzo) i fatti narrati hanno rivestito nelle loro vite un'importanza molto superiore rispetto a quegli altri che la «storia rese famosi», e ciò a rafforzare l'impressione di una sostanziale divaricazione tra macrostoria e microstoria.

Nel romanzo *Stirpe*²⁵⁴ di Fois, la prima guerra mondiale nella quale troverà la morte Luigi Ippolito, il figlio più attraente, vivace, intelligente della famiglia Chironi, quello sul quale sono riposte le più belle speranze per la prosperità della stirpe, è un episodio funesto che precipita addosso alla comunità della arcaica Nur il giorno in cui è annunciata la partecipazione dell'Italia al conflitto dalle prime pagine dei quotidiani. Prima di quel momento, lungi dall'essere contestualizzate le ragioni profonde che conducevano l'Europa allo scontro, non è neppure fatta menzione dell'avvenuto scoppio della guerra. Ciò che colpisce i personaggi è l'espressione 'guerra mondiale' coniata dai giornali, che assume ai loro occhi il significato di 'catastrofe universale', 'morte per l'umanità intera',

²⁵³ La designazione di Roma quale irrinunciabile capitale d'Italia e la fuoriuscita di olio d'oliva dalle giare della famiglia Falcone nel primo esempio.

²⁵⁴ Marcello Fois, *Stirpe*, Einaudi, Torino, 2009. Il romanzo si svolge in Sardegna, a Nuoro, e narra le vicende della famiglia Chironi lungo un arco temporale che va dalla fine dell'Ottocento sino alla fine degli anni '50 del secolo scorso, a partire dalla fanciullezza del patriarca Michele Angelo, il quale, orfano, poverissimo e senza nome, viene prelevato dall'orfanotrofio, adottato ed avviato al mestiere di fabbro. Si tratta di un mestiere, in cui ben presto Michele Angelo eccelle tanto da guadagnare per sé e la famiglia rispetto e prosperità economica sempre crescente. Su questa famiglia si abbattono una dopo l'altra una serie di disgrazie e di lutti, legati a cause naturali o storiche, tristemente proporzionali alla crescita parallela del benessere economico.

‘lutto dal quale è impossibile trovare riparo’²⁵⁵. Non una parola è spesa per ripercorrere gli incidenti che hanno preceduto la guerra, i trattati che hanno regolato gli schieramenti in campo, il teatro del conflitto, le ragioni ideologiche che indussero l’Italia, dopo l’iniziale neutralità, a partecipare con le proprie truppe. Il punto di vista adottato è quello caldo e viscerale di una donna, di una madre che è e vuole rimanere totalmente estranea alla storia, perché la comunità nella quale è radicata le ha trasmesso della storia il significato concreto, gli esiti in termini di ricadute materiali²⁵⁶: quelle che si abbattono tragicamente sulla sfera degli affetti, sulla cerchia delle persone più care. È proprio Mercedes a presentire lo scoppio della guerra in un sogno premonitore agitato ed angosciante, che cerca di allontanare mettendo in atto un rituale finalizzato a proteggere la famiglia e la casa dalla distruzione.

E sempre una donna, sua figlia Marianna, presagisce, più avanti, una nuova incursione della storia: quella rappresentata dallo scoppio della seconda guerra mondiale, che, come di consueto, è annunciata all’improvviso, senza che sia fornita la benché minima informazione preventiva. È ancora una volta un sonno agitato a precedere l’abbattersi della tragedia storica, vissuta poi con la passività e la rassegnazione di chi sopporta ciò che è inutile tentare di combattere e di capire perché è soverchiante, privo di senso e di ragione.

Nel romanzo di Ugo Riccarelli *Il dolore perfetto*²⁵⁷, vincitore del Premio Strega 2004, vengono attraversati la stagione risorgimentale, la

²⁵⁵ Ivi, pag. 89: «Mondiale voleva dire che tutto il mondo, quindi anche tutti i sardi che abitavano oltre le montagne e persino oltre il mare, sarebbero stati chiamati a combattere.[...] A quella donna la parola “mondiale” sembra enormemente peggiore, peggiore della parola “guerra”».

²⁵⁶ Ibidem: «Qualcuno se li ricordava ancora i reduci garibaldini o quelli di Crimea, senza una mano, senza un occhio, e mica si trattava di guerre mondiali, figuriamoci».

²⁵⁷ Ugo Riccarelli, *Il dolore perfetto*, Mondadori, Milano, 2004. Il romanzo si svolge dagli ultimi decenni dell'Ottocento fino agli anni Cinquanta del Novecento. Un uomo, chiamato sempre Il Maestro, di idee anarchiche, si trasferisce dal suo paese del Sud, nei dintorni di Sapri, a Colle Alto, un piccolo paese in un punto imprecisato della campagna toscana, dove ha ottenuto un posto di insegnante. A Colle Alto conosce e sposa la Vedova Bartoli, dalla quale avrà quattro figli (Ideale, Mikhail, Libertà e Cafiero): di essi il romanzo seguirà le tragiche vicende. Parallelamente, vengono narrate le vicende dei Bertorelli, una ricca famiglia di commercianti di maiali. Ulisse Bertorelli sposa la Rosa. Dal matrimonio nasceranno Sole e l'Annina. Le storie delle due famiglie si uniscono quando l'Annina decide, contro la volontà dei parenti, di sposare Cafiero. Il romanzo prosegue raccontando

Grande guerra, il fascismo e la seconda guerra mondiale: in nessun caso trova spazio il benché minimo tentativo di fornire le coordinate essenziali per una corretta interpretazione di quei fatti storici e delle circostanze politiche, economiche, sociali in relazione alle quali si sono prodotti. La guerra coloniale nella quale trova la morte Bartolo, il figlio della vedova Bartoli, è ad esempio rappresentata soltanto come una conseguenza diretta del coinvolgimento del Maestro in attività sovversive: un suo congiunto ne paga le conseguenze, finendo suo malgrado ad ingrossare le fila dei reclutati nella rischiosa impresa. Ma delle cause storiche di quell'evento, delle ragioni o dei torti di chi ebbe parte nella decisione di intraprendere l'avventura coloniale, il romanzo non dice nulla: la battaglia di Adua è solo una condanna, una punizione inflitta al Maestro per interposta persona, la volontà di colpire un individuo nuocendo ad un altro a lui caro. A sua volta, la prima guerra mondiale è addirittura menzionata soltanto nel momento in cui si conclude, restituendo al borgo di Colle Alto un pugno di uomini macilenti ed irrimediabilmente segnati dal dolore, insieme alla certezza per tante famiglie di un ricongiungimento ai propri cari che non avverrà mai: chi ha la forza di raccontare la guerra dopo il ritorno in seno al paesino, lo fa in termini genericamente nichilistici, come naufragio dell'umanità, tragedia ed abbruttimento, o come scoperta di una fratellanza universale tra tutte le creature viventi, senza entrare mai nel merito delle contrapposte ragioni politiche che cercavano nella violenza uno strumento di composizione, e neppure dell'esito di un conflitto che era costato tanta sofferenza e tante vite.

Ne *L'angelo della storia*²⁵⁸ di Bruno Arpaia al centro della rappresentazione romanzesca è l'invasione della Francia da parte della

le vite dei loro figli, Sole e Ideale. Le vicende delle due famiglie si svolgono sullo sfondo della storia italiana, alla quale sono indissolubilmente legate. Entrano a cambiare e spesso a sconvolgere la vita dei protagonisti la prima modernizzazione di fine Ottocento, le guerre coloniali con la sconfitta di Adua, la Prima guerra mondiale e l'avvento del Fascismo, fino alla Seconda guerra mondiale, l'invasione tedesca e la Resistenza.

²⁵⁸ Bruno Arpaia, *L'angelo della storia*, Guanda, Milano, 2001. Il romanzo narra la storia del filosofo e saggista Walter Benjamin e di un personaggio immaginario, Laureano Maohjo, già protagonista di *Tempo perso* (1997). Le loro vite si incrociano nel 1940, sui Pirenei, che entrambi attraversano in direzioni opposte condotti lì dal vento della storia. Benjamin è un ebreo tedesco, fuggito da Berlino per rifugiarsi a Parigi; qui si è dedicato alla sua opera *Passages*, mentre conduce una vita misera e stentata. È impressionante la

Germania di Hitler. Anche in questo caso, le ragioni dell'episodio, dalla portata storica senza precedenti, sono passate sotto silenzio. È bensì vero che alcuni segnali premonitori si moltiplicano prima dell'evento, ma l'analisi di tali fenomeni esce dalla sfera di interesse del romanzo, manca uno sforzo interpretativo teso ad incardinarli all'interno di una visione logica, coerente e organica del processo storico, cosicché esso assume le sembianze di un cataclisma naturale, improvviso, incomprensibile, che travolge nella sua furia la vita di molte persone, fra cui quella del protagonista, Walter Benjamin. Esula dalle finalità dell'opera anche la ricostruzione delle ragioni per cui il partito nazional-socialista prese il potere in Germania, e le modalità con cui attuò il colpo di stato ai danni della Repubblica di Weimar. La rappresentazione del difficile presente nel quale i personaggi si dibattono appare come una repentina degenerazione delle circostanze storiche preesistenti, ma né il presente né il passato sono definiti in modo nitido.

Trovano spazio all'interno dell'opera anche altri episodi storici rilevanti, come la rivoluzione delle Asturie del 1934 e la guerra civile spagnola del 1936-39. Come di consueto, è assente però qualsiasi analisi finalizzata a rendere comprensibili le ragioni storiche di tali eventi. Nella

sua capacità di astrarsi dalla bufera che sta spazzando l'Europa, e di restare fedele alla sua missione di intellettuale. La sua vicenda dimostra la sua inettitudine a vivere in un mondo feroce e violento. Laureano è un asturiano che ha combattuto per tutta la sua giovane vita. Rimasto solo al mondo, ha ricreato una famiglia con i propri compagni d'armi, impegnati nella guerra contro i miliziani franchisti. Sconfitta la resistenza socialista, si rifugia in Francia credendo di trovare un'accoglienza favorevole; invece, viene internato in diversi campi di concentramento e infine arruolato nella legione francese per combattere al confine tedesco. La rotta dell'esercito all'attacco tedesco lo porta a fuggire a piedi per tutta la Francia, fino a riparare a Port-Bou, in Spagna, giusto ai piedi dei Pirenei, dove lo aspetta la bella Mercedes. Qui diventa contrabbandiere per amore e scambia beni al di qua e al di là del confine. Benjamin – a sua volta – ha fatto l'esperienza dei campi di concentramento, riservata a tutti i rifugiati politici in Francia. Sembra scavarsi il proprio tragico destino, rifiutando aiuti concreti per abbandonare un paese sempre più ostile e assediato, chiedendoli insistentemente ad amici lontani che sembrano incapaci di comprendere fino in fondo la sua situazione. Rimane prigioniero della insensatezza della guerra, quando – dopo aver ottenuto una cattedra in America – non riesce a partire da Marsiglia per mancanza dei visti necessari. Emblematica è la descrizione della massa di disperati che tentano di ottenere i permessi per l'imbarco, in una situazione insensata. Di qui la decisione di tentare la strada dei Pirenei, per poter raggiungere in treno il Portogallo e di lì imbarcarsi per gli Stati Uniti. Le mille difficoltà dell'attraversamento della frontiera sono superate anche grazie al casuale incontro con Laureano, ma con un gioco crudele le regole sono già cambiate: Benjamin sarà riportato in Francia, dove lo aspetta la deportazione tedesca. Il destino lo spinge al precipizio: il suicidio.

rivoluzione delle Asturie, ad esempio, è coinvolto il personaggio di Laureano Mahojo: la sua partecipazione alle operazioni militari è risolta nella semplicistica dinamica che vede contrapposti il bene e il male, senza che siano chiariti i diversi obiettivi per cui le parti in causa combattono, i diversi interessi dei quali ciascuno dei contendenti è espressione e i rapporti tra questi obiettori e le classi sociali di provenienza.

Nel romanzo di Antonia Arslan *La masseria delle allodole*²⁵⁹ la narrazione si incentra invece su un episodio per lungo tempo trascurato dalla storiografia, il genocidio degli Armeni da parte dell'Impero ottomano, avvenuto all'indomani dello scoppio della prima guerra mondiale, momento culminante di una lunga serie di atti di intolleranza, persecuzioni, eccidi a sfondo etnico-religioso. A partire dai racconti tramandati attraverso il canale della memoria familiare, l'autrice si propone di ricostruire la passione del proprio *clan* e, per sineddoche, dell'intero popolo armeno, dando rappresentazione alla tragedia consumatasi nel corso di una manciata di mesi all'indomani del 23-24 maggio 1915, durante i quali persero la vita svariate centinaia di migliaia di persone. Si tratta del primo dei genocidi fra quelli riconosciuti dalla storia, che insanguinarono il XX secolo. Nonostante la finalità esplicita del romanzo sia quella di conservare, tramandare, diffondere la memoria di un evento storico, con evidenti

²⁵⁹ Antonia Arslan, *La masseria delle allodole*, Rizzoli, Milano, 2004. Premio Campiello 2004, il romanzo tratta in larga parte del genocidio armeno. Al centro dell'intreccio sta la storia di un gruppo di armeni, vittime dei rastrellamenti organizzati dal governo turco. Yerwant ha lasciato, appena tredicenne, la casa paterna per studiare nel collegio armeno di Venezia. Dopo quasi quarant'anni, sta ultimando i preparativi per il viaggio che lo ricondurrà alla Masseria delle Allodole, tra le colline dell'Anatolia, dove potrà finalmente riabbracciare i suoi cari. La notizia si diffonde nella cittadina natale, in un'atmosfera di magica euforia, mentre i gelsomini sbocciano e si preparano dolci per la Pasqua. Sono giorni trascorsi in pigre partite di tric-trac presso la farmacia del fratello Sempad, o coltivando sogni d'amore, come fanno le sorelle Azniv e Veron, e nella lieta confusione dei bambini, su cui vigila la mamma Shushanig. L'organizzazione della festa di benvenuto è ormai completata. La Masseria è stata restaurata. Ma nel maggio del 1915 l'Italia entra in guerra e chiude le frontiere mentre il partito dei Giovani Turchi insegue il mito di una Grande Turchia, in cui non c'è posto per le minoranze. Yerwant non verrà, e non ci sarà nessuna festa. Nella masseria delle allodole vengono trucidati i maschi della famiglia, adulti e bambini: da lì comincia l'odissea delle donne, trascinate fino in Siria attraverso atroci marce forzate e campi di prigionia. In mezzo alla morte e alla disperazione, queste donne, spinte da un inesauribile amore per la vita, riescono a tenere accesa la fiamma della speranza; e da Aleppo, tre bambine e un "maschietto-vestito-da-donna" salperanno per l'Italia, dove verranno accolti da Yerwant. Sarà lui a garantire per loro un futuro e a custodire le "memorie oscure" della famiglia.

implicazioni di natura etica riconosciute all'atto del raccontare, rimane il fatto che anche in questo caso il *focus* narrativo appare tutto sbilanciato sul versante del *pathos* piuttosto che della comprensione analitica: ciò che importa è la rappresentazione d'una umanità sofferente, travolta dalla follia della storia, che, in nome di ideali effimeri e transeunti, calpesta i valori più sacri e imperituri, come la tolleranza, la compassione, il sentimento della comune appartenenza alla famiglia umana. Il potente affresco che viene sottoposto all'attenzione del lettore non è costruito per spiegare: la finzione narrativa volutamente trascura di mettere in luce le dinamiche storiche, i fatti di politica interna ed estera che indussero il governo dei Giovani Turchi a decretare quella inappellabile sentenza di morte per la minoranza armena residente nel territorio dell'Impero. Gli eventi storici precipitano addosso ad una realtà immobile e di idillica serenità, evocata in un ricordo sognante, intriso di commozione: è così per lo scoppio della prima guerra mondiale, nell'agosto del 1914, che coincide significativamente con la morte del capostipite del *clan* familiare, Hamparzum, il quale si spegne altrettanto significativamente mentre assiste ad una visione profetica di morte e disperazione. Come di consueto, anche qui l'apocalisse della storia è presentita, senza che ciò sia riconducibile alla razionale disamina di processi storici in atto. Allo stesso modo si consuma la tragedia degli armeni: un evento improvviso, immotivato, incomprensibile, preceduto – certo – da soprusi ed atti di violenza (inclusi nel romanzo solo nella forma di racconti di un passato remoto, e mai rappresentati direttamente), ma di entità incommensurabilmente inferiore, o almeno non animati dalla feroce determinazione di sistematica eliminazione fisica di un popolo. Così, il disegno di liquidare definitivamente gli armeni fa capolino nel romanzo soltanto il giorno in cui viene messo in atto, ed assume le sembianze di una insensata ed imprevedibile decisione presa da un manipolo di uomini, delle cui ragioni e della cui visione della realtà e della storia non si sa nulla.

5.2 L'ottica del sospetto

Questa scelta ha come necessaria conseguenza l'assunzione di un punto di vista deliberatamente collocato ai margini della storia: la narrazione infatti deve essere condotta da una prospettiva dalla quale la storia sia osservata con un senso di estraneità, di diffidenza e sospetto. Con rare deroghe, infatti, il narratore rifiuta l'onere di supportare la comprensione del passato facendosi intermediario tra il mondo evocato nella finzione e il lettore, sicché rari sono gli esempi di commenti diretti, di interventi didascalici o di digressioni erudite; pressoché sistematico è invece il processo di adozione del punto di vista e del criterio di giudizio di uno o più personaggi coinvolti nell'intreccio²⁶⁰, o – in casi meno frequenti – di un'indistinta prospettiva riconducibile al sistema di valori della comunità. Da ciò discende la preferenza accordata a raccontare le vicende di individui radicati in comunità che sembrano vivere fuori della storia, immobili e come bloccate in un eterno presente rispetto al quale gli accadimenti storici risultano collocati a distanze siderali prive di conseguenze sulla vita concreta delle persone, fatti che esulano totalmente dalla sfera dei pensieri e delle preoccupazioni della gente. Rivolgimenti storici epocali vengono seguiti con la curiosità distaccata con cui si contempla il debole chiarore di una cometa, e vengono subito dimenticati. L'esistenza prosegue nella tenace convinzione che essi non avranno alcuna ricaduta sulla vita della comunità, e che quel mondo piccolo ed isolato non ne verrà modificato²⁶¹.

La delicata e struggente vicenda umana di Michele Angelo Chironi e di Mercede Lai, protagonisti del romanzo di Marcello Fois intitolato

²⁶⁰ A titolo esemplificativo cfr. M. Venezia, *op. cit.*, pag. 15: «Don Francesco non aveva ritenuto opportuno stipulare un contratto per appropriarsi di ciò che già gli apparteneva, cioè il corpo di Concetta...», o pag. 23 «...uno dei tanti figli delle tante femmine che quella disgraziata di Concetta faceva mangiare a sbafo in casa sua».

²⁶¹ L'adozione di un simile punto di vista per raccontare il passato è possibile soltanto nel momento in cui sia pacificamente accettato quel concetto di fine della storia che Gianni Vattimo ha così sintetizzato: «La modernità finisce quando non appare più possibile parlare della storia come qualcosa di unitario. (...) Non c'è una storia unica, ci sono immagini del passato proposte da punti di vista diversi, ed è illusorio pensare che ci sia un punto di vista supremo, capace di unificare tutti gli altri», in Id, *La società trasparente*, cit., pag.8-10

*Stirpe*²⁶², è ad esempio ambientata in una Sardegna che nell'ultimo decennio del diciannovesimo secolo si sente ancora profondamente estranea all'Italia unita della quale pur fa parte, e guarda alla penisola con indifferenza e ostilità ben espressa dall'appellativo 'continente' con il quale i suoi abitanti segnalano l'esistenza di una frontiera che separa la cultura arcaica e rurale della propria terra da quella di una Italia ancora lontana e sconosciuta. Nuoro, città che vede prosperare e decadere la stirpe familiare fondata da Michele Angelo e Mercede, vive a sua volta una fase di transizione molto delicata e contraddittoria: da un lato mostra il proprio volto originario, quello di modesto borgo di pastori e contadini, cresciuto in modo caotico e senza programmazione, isolato e ancora sprofondata, mentre l'Europa vive l'età della *Belle époque*, in una economia fondata sul baratto e in una oralità che quasi disconosce la scrittura; dall'altro ostenta i primi segnali di apertura alla modernità, l'affermarsi di mode e atteggiamenti mutuati dal continente, il trionfo del provincialismo, che è espressione di una malcelata ambizione di promozione al rango di cittadina²⁶³.

In *Mille anni che sto qui*²⁶⁴ guidano il processo di decodifica del passato soprattutto i personaggi femminili: fra essi particolarmente Concetta, Candida e Gioia. Attraverso gli occhi di Concetta contempliamo l'immagine di una terra arcaica e superstiziosa, isolata e immobile, un mondo regolato dai ritmi lenti del tempo ciclico, dominato dalla accettazione rassegnata, ma serena, di una realtà ingiusta e feroce data per immutabile²⁶⁵. Ciò che catalizza l'interesse di Mariolina Venezia è chiaramente la ricostruzione del passato di lunga durata, non soggetto ai

²⁶² M. Fois, *op. cit.*

²⁶³ Cfr. Ivi, pag. 15: «Al momento, dalla direzione Ugolio, Nuoro sembrerebbe un avamposto di confine, brullo, con la cattedrale monumento che lo fa assomigliare a un paese andino».

²⁶⁴ M. Venezia, *op. cit.*

²⁶⁵ Rivelatore in questo senso il seguente passo, che descrive il momento in cui Don Francesco Falcone, padrone delle terre su cui lavora Concetta, le si avvicina per farla sua ad ogni costo: «Appena Concetta lo vide seppe che stava per succederle ciò che era successo già a sua madre, a sua nonna e a molte cugin, e faceva l'oggetto di certi furtivi ragionamenti con le compagne mentre andavano a prendere l'acqua. Non le passò nemmeno per la testa di sottrarsi. Lasciò il fratello in fasce sotto la quercia e gli andò incontro.», ivi, pag. 19

repentini cambiamenti imposti dagli eventi della grande storia: da un lato i molteplici aspetti della vita materiale, il lavoro dei campi, il modo di vestire e di acconciarsi, le pietanze cucinate nelle festività; dall'altro il folclore, la mentalità, l'immaginario di una piccola comunità rurale del meridione. Particolare attenzione – soprattutto nelle epoche più remote – è prestata alla rappresentazione dei riti arcaici ancora venati di paganesimo, delle processioni religiose, delle fiere paesane. I passi puramente descrittivi sono comunque ridotti all'essenziale: non si ravvisano cedimenti al gusto del colore, né abbondano le scene in costume. La mimesi del passato si avvale di altri strumenti: in primo luogo l'impiego generoso di similitudini che mobilitano termini di paragone sempre in qualche modo coerenti e rappresentativi del periodo storico considerato²⁶⁶. L'introduzione di dialettalismi e di veri e propri inserti dialettali²⁶⁷ riveste a sua volta una notevole importanza per l'efficace resa del colore storico: i primi sono disinvoltamente adottati dal narratore nell'adempimento della sua funzione di tessitore di storie (e talvolta si associano all'impiego di anacoluti con finalità espressive e mimetiche), i secondi sono frequenti nei discorsi diretti e nella rappresentazione dell'interiorità dei personaggi. C'è poi il gusto per la citazione del soprannome o del toponimo fortemente connotati (per questo aspetto il modello è senz'altro Verga), quali «zì Uel u Furnaciar», «Peppino Paglialunga», «Cugno del Ricco», «Serra Purtusa», «Arsizz'» e «Mazzam'pet». Non mancano versi di filastrocche e di canzoni popolari, che contribuiscono non solo a creare un'atmosfera, ma a rievocare l'ombra di una cultura scomparsa. In apertura ad alcuni capitoli chiave compaiono

²⁶⁶ Se ne fornisce qui di seguito una modesta campionatura a scopo esemplificativo: «Le due cognate si misero le mani alla gola col gesto che si usa per tirare il collo alle galline» ivi, pag. 13; «Don Francesco si fermò come un diavolo davanti all'ostia. Arretrò di qualche passo e si impuntò come un ronzino», ivi, pag. 25; «Si voltava e si rivoltava nel letto come se fosse cosperso di spine della corona di nostro Signore», ivi, pag. 31; «Così inaspettatamente venne concepita Angelica, sicuramente la più bella delle figlie di Concetta e don Francesco, come dall'uva avvizzita esce il vino più dolce», ivi pag. 43. Sulla norma implicita che regola nel romanzo storico l'uso del linguaggio figurato, in modo da renderlo coerente con l'epoca storica rappresentata, cfr. C. Barbanente, *Appunti sugli effetti di anacronismo nel romanzo storico contemporaneo*, cit., in particolare pag. 211-214.

²⁶⁷ Si veda a titolo esemplificativo: «Ca t vò spdazzà. Ca t voln accid. Ca t vol cazzà na saiett. Ca non t vuò rtrà viv staser. Ca cur crist non t fasc scctà u sagn e u vlen quanta fum men na cimner», ivi, pag. 97

alcuni proverbi e modi di dire, ora in dialetto lucano ora in italiano. Tutte queste schegge di folklore contribuiscono da un lato a ricostruire le fisionomie di una civiltà, dall'altro a potenziare un senso di attonita immobilità, di fissità storica.

Ne *Il dolore perfetto*²⁶⁸ la Storia è osservata dal punto di vista periferico e marginale della piccola comunità di Colle Alto, un indeterminato paesino toscano che esce dalla propria antica immobilità all'indomani della costruzione della linea ferroviaria, entrando improvvisamente in contatto con il mondo circostante. I ritmi, i costumi, i rituali che ne caratterizzano la fisionomia resistono intatti per molti decenni al traffico di uomini e merci che sempre più vorticosamente percorre il villaggio, travolgendolo con l'afflusso di nuove mode, di nuovi valori e mentalità diverse. L'opera segue le vicissitudini di due famiglie, l'una – la famiglia del Maestro – idealistica, aperta al mondo e fiduciosa nella possibilità di orientare il flusso della storia, direzionandolo verso il progresso civile e umano; l'altra – la famiglia Bertorelli – concreta, pragmatica, solidamente radicata nella cultura del paese ed incapace di concepire alcunché al di fuori del circoscritto orizzonte di ciò che materialmente accade all'interno del borgo. Per quest'ultima la storia non ha alcun significato, è qualcosa che non viene neppure preso in considerazione, che accade altrove, in un'altra dimensione spazio-temporale: la realtà è la perpetua riproposizione di un modello, familiare, sociale, economico, religioso, che proviene dal passato e che circolarmente ritorna su se stesso.

Ne *L'angelo della storia*²⁶⁹ di Bruno Arpaia la marginalità del punto di vista rispetto al cuore pulsante della storia non è prodotta dalla scelta di concentrare la rappresentazione su un luogo fisico periferico, adottando la prospettiva visuale di piccole comunità sprofondate in una dimensione atemporale. In effetti gran parte del romanzo è ambientata a Parigi, una grande capitale europea moderna. Il senso di estraneità, diffidenza, sospetto

²⁶⁸ U. Riccarelli, *op. cit.*

²⁶⁹ B. Arpaia, *op. cit.*

nei confronti della storia è prodotto dalla sistematica adozione del punto di vista di Walter Benjamin, il protagonista: il suo carattere è costruito in modo da metterne in risalto tanto la genialità in ambito filosofico-letterario, quanto la mancanza di concretezza e pragmatismo. È come se Walter Benjamin vivesse in un mondo separato da quello concreto, e da esso si sporgesse di tanto in tanto per contemplare una storia che non riesce a credere possa riguardarlo davvero²⁷⁰. In questo romanzo la maginalità si è dunque trasferita dal piano fisico a quello psicologico, ma non è scomparsa.

*La masseria delle allodole*²⁷¹ è ambientato in una piccola e indeterminata cittadina dell'entroterra anatolico, dove la vita scorre lenta, sprofondata in una serenità fatta di piccoli gesti che hanno il sapore di rituali quotidiani: i bambini giocano, le donne si occupano della casa, gli uomini sono impegnati nel lavoro, oppure si dedicano nel tempo libero alla caccia e al gioco del tric-trac. È una terra che ama la musica, il lavoro artigianale, le feste religiose, la pace della campagna. Il clima minaccioso e irrespirabile che ammorba l'Europa non viene percepito all'interno di questa piccola comunità che si sente protetta dalla propria stessa imperturbabile immobilità: qualche premonizione dei più anziani, che hanno già vissuto l'esperienza delle persecuzioni etniche, rimane proiettata sullo sfondo, incapace di scalfire la serenità di una vita che continua a scorrere lieta e senza timori. La narrazione è condotta dal punto di vista della famiglia degli Avakian, in particolare – nella prima parte del romanzo – dei fratelli Sempad e Yerwant, l'uno rimasto nel paese natale, l'altro emigrato a Venezia in giovane età. È un punto di vista dichiaratamente marginale rispetto alla storia: mentre in Europa ribollono nazionalismi ed odi etnici, i due uomini appaiono completamente assorbiti dal progetto di riunire le rispettive famiglie nel luogo della loro comune infanzia, progetto che non si realizzerà proprio a causa delle contingenze storiche. La storia rovina così su entrambe le famiglie non solo improvvisamente, ma anche infrangendo l'atmosfera di dolce attesa che prelude l'avverarsi di un sogno.

²⁷⁰ Su questo personaggio si ritorna a pag. 33 e segg.

²⁷¹ A. Arslan, *op. cit.*

5.3 La storia come tragedia e perdita

Ma nei romanzi storico-esistenziali questa cultura dell'immobilità e questo orizzonte di aspettative giungono a scontrarsi con eventi storici che finiscono invece per incidere profondamente e tragicamente sull'esistenza delle persone e delle famiglie. La storia piomba drammaticamente su un microcosmo chiuso apportando turbamento, instabilità, caos, ma soprattutto incrementando il numero delle ingiustizie e il tasso di sofferenza ai quali la comunità era comunque da sempre esposta. Il cambiamento è sempre percepito come strappo doloroso, come regresso mascherato da progresso; non esiste alcuna idealità dietro alla storia, nessun valore autentico al di fuori dell'orizzonte del borgo, del villaggio, dei legami familiari²⁷².

In *Mille anni che sto qui*²⁷³ la supposta impermeabilità alla storia del paesino di Grottole si rivela illusoria, un puro gioco prospettico. La pomposa acclamazione di Roma quale futura capitale del Regno d'Italia con cui il romanzo si apre appartiene sì ad uno scenario storico lontano anni luce dagli interessi e dai bisogni delle masse rurali del Mezzogiorno; tuttavia quella storia irrompe anche entro gli angusti orizzonti del villaggio di Concetta, turbandone gli assetti dapprima superficialmente, poi sempre più in profondità. In relazione al fenomeno del brigantaggio, infatti, la famiglia Falcone subisce un vero e proprio tracollo: all'assassinio del capostipite don Francesco si somma la perdita dell'intero patrimonio mobiliare (diversi barili di ducati, nascosti da don Francesco all'insaputa

²⁷² Sotto questo punto di vista, il romanzo storico-esistenziale sembrerebbe apparentato al romanzo antistorico teorizzato da Vittorio Spinazzola (Id., *Il romanzo antistorico*, cit.); in realtà, ritengo che l'archetipo letterario che più ha influenzato questo filone potrebbe essere rintracciato ne *La Storia* di Elsa Morante. Sulla sottile differenza che separa il filone antistorico siciliano dal discusso romanzo di Morante, scrive Margherita Ganeri: «*La Storia* è un romanzo antistorico per la sua negazione di ogni senso positivo della storia. E tuttavia, le affinità con la linea antistorica (...) sono minime. Nei *Viceré* il rifiuto della storia rappresentata è radicale. La sfiducia nelle possibilità di riscatto politico è legata alla gravità dei processi di corruzione e degenerazione denunciati. Nella Morante, invece, è il potere in quanto tale a contrastare l'unica etica possibile, quella "umana" degli umili o di chi è collocato ai margini (...). Le masse anonime della controstoria silenziosa degli oppressi sono destinate a rimanere ad un livello di coscienza inespressa, quasi membri del regno animale. Ed è solo in tale incoscienza che sono celati e depositati i valori fondamentali dell'umanità», in Ead., *Elsa Morante: La storia e il romanzo neostorico*, cit., pagg. 184-185

²⁷³ M. Venezia, *op. cit.*

della famiglia, non vengono più ritrovati) e di gran parte di quello terriero, confiscato dallo «stato vigliacco»²⁷⁴ in seguito all'ingiusta accusa di collaborazionismo con i briganti. Nel prosieguo del romanzo tutto il mondo di Grottole appare in trasformazione, prima lenta, poi sempre più frenetica: l'arrivo di Minguccio il Merciale dalle Puglie, un piccolo commerciante di stoffe e di indumenti, abbaglia il paese con un profluvio di tessuti e abiti mai visti prima, aprendo le porte a brame e tentazioni inconfessabili. La piaga dell'emigrazione trova rappresentazione nella storia collaterale di Giuseppe Amodio, mentre l'orrore della Grande Guerra vive nella vicenda di Oronzio, entrambi in diversi modi vittime della miseria e dell'ignoranza, oltre che di uno Stato estraneo e ostile. L'avvento del fascismo è accolto, come ogni altro fenomeno storico, dall'indifferenza delle masse rurali e con il consueto trasformismo dei ceti privilegiati, ma gli slogan di regime non riescono a far breccia nella cultura della comunità. La modernità viaggia, invece, sui binari del treno che negli anni Trenta porta a Grottole l'ostetrica romana Cicia, con il suo bagaglio di diffidenza e di storie cittadine, che concorrono a incrinare l'isolamento del villaggio. Con la nascita di Gioia il romanzo precipita a ritmo serrato verso la contemporaneità. Alla fine degli anni '50 un mondo rimasto pressoché intatto per secoli viene improvvisamente travolto: esaurito il velleitarismo rivoluzionario dei primi anni del dopoguerra, la scoperta del metano nella valle del Basento consente l'avvento di un moderato benessere al prezzo di una industrializzazione selvaggia, incontrollata e irrispettosa del territorio. Ciò dà avvio ad un repentino quanto radicale processo di omologazione culturale e depauperamento identitario: abbandonate le terre della riforma agraria, sospirate sin dalla lontana stagione del Risorgimento, le masse contadine si trasformano in blocco in classe operaia, abbracciando con sciocca superficialità atteggiamenti, abitudini e valori consumistici. L'apertura alla novità già osservata in Candida si fa in questa generazione fatua rincorsa a passeggiare mode d'importazione, culto indiscriminato della modernità entusiasticamente celebrata nelle sue manifestazioni più scadenti

²⁷⁴ Ivi, pag. 51

e deteriori, come i corredi di tessuto sintetico o la sostituzione del rame con la plastica, cui si accompagna l'oblio e financo il disprezzo della tradizione e della propria storia.

In *Stirpe*²⁷⁵ lo scoppio della prima guerra mondiale porta via alla famiglia Chironi il terzo figlio, Luigi Ippolito; Josto Corbu, un amico dell'altro figlio, Gavino, quello destinato a portare avanti l'officina del padre, ritorna a casa dopo i fatti di Caporetto menomato nel fisico e profondamente segnato nel carattere. L'avvento del fascismo pone le condizioni per l'infelicità di un'altra Chironi, Marianna, la quale subirà un tentato sequestro ad opera di briganti locali ostili al regime, circostanza tragicamente conclusasi con la morte del marito e della figlia. Proprio quest'ultimo lutto costituisce la goccia che fa traboccare il vaso della resistenza di Mercede: la donna ormai anziana, dopo aver assistito impotente alla disgregazione della famiglia sotto i colpi della storia, si lascia andare e perde il lume della ragione. Anche Gavino assume la difficile decisione di andarsene dal paese natio a causa del fascismo: le squadracce lo hanno bersagliato di percosse per la sua attività segreta di opposizione al regime e per la sua omosessualità. Nella seconda guerra mondiale è ancora lui, l'ultimo figlio maschio superstite, a subire le ritorsioni della storia: perde infatti la vita proprio mentre cerca di allontanarsi dal teatro del conflitto.

Ne *Il dolore perfetto*²⁷⁶ la storia irrompe nel borgo di Colle Alto turbando irrimediabilmente l'equilibrio precario di un ecosistema chiuso. Il volto catastrofico della storia si manifesta indistintamente a coloro che nella lotta, nel cambiamento e nel progresso hanno creduto, così come a coloro che sono rimasti a guardare le trasformazioni in atto con un sentimento di indifferenza, di ostilità o di incredulità. La famiglia del Maestro, in quanto più esposta alla storia, è quella che paga il conto più salato in termini di distacco, sofferenza, perdita, andando incontro ad una vera e propria disgregazione: il Maestro, braccato dalla polizia per attività

²⁷⁵ M. Fois, *op. cit.*

²⁷⁶ U. Riccarelli, *op. cit.*

sovversiva, è costretto ad abbandonare il borgo rifugiandosi in vari paesi europei e infine muore in una manifestazione di piazza a Milano che contesta i provvedimenti della destra storica; dall'assenza prolungata del padre discende l'affido da parte del tribunale dei figli Ideale e Mikhail ad un collegio religioso, e l'arruolamento del figliastro Bartolo nell'esercito; questi a sua volta muore nella battaglia di Adua, che avrebbe dovuto acquistare al Regno d'Italia i primi domini coloniali. Mikhail perde la vita tentando di vendicare l'assassinio a tradimento del padre da parte di un ufficiale governativo. Anche la vedova Bartoli, moglie del Maestro, finisce tragicamente i suoi giorni, gettandosi, in preda ad una allucinazione determinata dal dolore, contro il treno che le ha portato via uno dopo l'altro due mariti. La famiglia Bertorelli, a sua volta, vede ritornare Paride e Ganimede, i giovani che hanno vissuto la prima guerra mondiale, ma in condizioni fisiche e psicologiche compromesse, incapaci di riappropriarsi della loro vita precedente. Nel prosieguo del romanzo è l'incalzare della modernità, portata a Colle Alto con la costruzione della ferrovia, a cancellare per sempre un piccolo mondo fatto di rapporti autentici, umanità, rispetto e collaborazione, per lasciare il posto ad una nuova società distratta, indifferente, composta di individui estranei gli uni agli altri e totalmente privi di memoria.

La Storia avvelena la vita anche dei personaggi più importanti del romanzo di Bruno Arpaia, *L'angelo della storia*²⁷⁷. Per Benjamin l'avvento in Germania del nazismo significa la perdita di tutto: della carriera, della possibilità di avere accesso ai libri, della disponibilità di ogni suo bene materiale, ed infine della stessa vita. A Laureano la rivoluzione delle Asturie porta via la madre e sottrae la fanciullezza, spingendolo giovanissimo a calcare terribili campi di battaglia, e poi a peregrinare per tutta Europa per sfuggire all'incalzare della guerra. Anche i personaggi minori subiscono tragicamente gli effetti della storia: Mercedes, futura moglie di Laureano, in circostanze oscure si macchia dell'omicidio del suo primo marito, violento esponente del partito nazionalista; Ana Marià,

²⁷⁷ B. Arpaia, *op. cit.*

fidanzata di Mariano prima e di Vincenzo poi, è costretta a prostituirsi con i gerarchi nazisti; lo stesso Mariano, compagno di battaglie di Laureano, perde la vita combattendo.

Il romanzo *La masseria delle allodole*²⁷⁸ mette in scena la programmatica cancellazione della presenza armena in Anatolia. Sul piano narrativo ciò si traduce nella decimazione della famiglia su cui si incentra la narrazione, il *clan* degli Avakian. Pochissimi personaggi sfuggono al massacro; l'irruzione della storia significa per i membri di questa famiglia prima di tutto la perdita dei propri beni, fra cui la masseria delle allodole, casa di campagna passata in eredità di generazione in generazione, nella quale si proietta l'identità stessa della famiglia. Ma la storia significa per loro anche umiliazione, violenza, annientamento: muoiono Sempad e tutti gli uomini della famiglia, sua moglie Sushanig, sua sorella Azniv e molti altri personaggi. L'opera in questo senso mette in scena letteralmente il franare di una comunità le cui origini si perdevano nella notte dei tempi.

Questa impostazione tende ad alimentare una visione nostalgica e idealizzante nei confronti di un passato premoderno perduto per sempre, che viene concepito come rifugio da una storia che è violenza e barbarie, anche se va rilevato che in questi romanzi non sono omessi elementi di critica verso quel mondo a sua volta angusto, feroce, certamente ingiusto. Tende a prevalere, però, un sentimento struggente di abbandono e di perdita, che impedisce ai personaggi (e, per loro tramite, al lettore) di immedesimarsi nelle ragioni della storia, di credere che attraverso il coinvolgimento nella storia sia possibile costruire un domani migliore.

La scelta di aderire ad una prospettiva decentrata nei confronti della grande storia rende ragione anche di un'altra caratteristica del romanzo storico-esistenziale: gli attori storici che hanno contribuito con la loro azione al verificarsi di un determinato accadimento, o hanno avuto una qualche parte in esso, rivestono un ruolo del tutto secondario all'interno di questo filone, sono spesso ridotti a pure comparse quando non sono addirittura omessi.

²⁷⁸ A. Arslan, *op. cit.*

Si è già detto come sul piano della rappresentazione della storia politica, il romanzo di Mariolina Venezia *Mille anni che sto qui*²⁷⁹ investa deliberatamente pochissime risorse. Ciò è confermato dalla constatazione che nelle sue pagine non trova spazio alcuna grande scena storica, non una battaglia, né una seduta parlamentare, né un singolo episodio di cui sia possibile ritrovare traccia in un manuale di storia contemporanea. I personaggi storici che fanno capolino nella narrazione sono pochissimi: in molti casi sono appena citati (alcuni briganti del periodo post-unitario, il presidente della Repubblica Giovanni Leone, il presidente del consiglio Alcide De Gasperi, poi Aldo Moro, Bettino Craxi, Stalin e pochi altri), in altri tratteggiati sommariamente (il brigante Carmine Crocco e la sua amante Filomena Pennacchio, Adriano Olivetti). Degli eventi epocali della storia italiana ed europea (guerre mondiali, instaurazione di regimi totalitari, genocidi, ecc.), delle loro ragioni storiche e delle modalità con cui si sono manifestati non è detto nulla.

Nel più volte citato romanzo di Fois, *Stirpe*²⁸⁰, addirittura non compare nessun personaggio storico di rilievo, e dei grandi nomi che hanno attraversato la storia italiana tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento viene citato soltanto quello di Mussolini, e in circostanze del tutto occasionali, attraverso il filtro dei pensieri di un personaggio minore, Biagio, marito di Marianna.

*Il dolore perfetto*²⁸¹ non costituisce una deroga alla regola sin qui esemplificata. Anzi, il romanzo di Riccarelli non si preoccupa affatto di mettere in scena personaggi storici di un qualche rilievo e si limita a citare pochi nomi illustri, come quello di Carlo Pisacane, Quintino Sella, Benito Mussolini senza mai dar loro corpo e carattere. Non si dà mai il caso di personaggi di invenzione che incrocino il destino di personaggi storici, perché la storia è altrove, è lontana, interviene nel mondo narrativo solo in forma indiretta, attraverso i cambiamenti che impone alla piccola comunità su cui si concentra il *focus* della narrazione.

²⁷⁹ M. Venezia, *op. cit.*

²⁸⁰ M. Fois, *op. cit.*

²⁸¹ U. Riccarelli, *op. cit.*

Non dissimile è il caso de *L'angelo della storia*²⁸², nel quale non compaiono personaggi storici che abbiano effettivamente partecipato a determinare il destino dell'Europa negli anni Trenta e Quaranta. I grandi protagonisti di quegli anni, Hitler, Mussolini, Franco non compaiono nell'opera se non sotto forma di citazione.

Allo stesso modo il romanzo *La masseria delle allodole*²⁸³ appare disinteressato a ricostruire le fisionomie e l'operato di singoli personaggi storici: se ne annoverano pochissimi (il Giovane Turco Talaat, il poeta armeno Daniel Varujan, e pochi altri) e sono sempre semplici comparse.

Si tratta infatti di una variante tipologica del romanzo storico, che per definizione non è interessata a dare voce alle ragioni di una, di alcune, o di tutte le parti in causa. La sua finalità è invece quella di rappresentare la storia come assenza di progresso, pura negatività: la storia come imbroglio, tradimento, cieca violenza, ipocrisia e cinismo; la storia come assurdità, gioco cruento, trappola, falce che stronca freddamente i sogni e le vite delle persone, che lacera la rete delle relazioni e degli affetti su cui si fonda una comunità.

Non è infrequente che nel giudizio radicalmente negativo sulla storia sia accomunato anche lo stato, rappresentato come una entità lontana ed astratta, una sovrastruttura ideata come strumento di oppressione dell'individuo, un mostro che si risveglia periodicamente per richiedere un sacrificio cruento. Anche il concetto di nazione, cioè di appartenenza ad una comunità ideale più vasta della comunità concreta con cui ogni giorno si intessono relazioni personali, tende ad essere considerato con sospetto e distacco dai personaggi coinvolti nell'intreccio.

In *Mille anni che sto qui*²⁸⁴, ad esempio, uno dei rari interventi didascalici promossi direttamente dal narratore ricostruisce il fenomeno del brigantaggio in termini assai polemici²⁸⁵: l'autrice punta il dito contro uno

²⁸² B. Arpaia, *op. cit.*

²⁸³ A. Arslan, *op. cit.*

²⁸⁴ M. Venezia, *op. cit.*

²⁸⁵ Ivi, pag. 47: «Era il 1864. Da tre anni i briganti tenevano testa all'esercito piemontese ed erano diventati la speranza e il sogno dei pezzenti.

Fra il 1861 e il 1863 il neonato stato italiano impiegò circa 120.000 soldati, cioè quasi la metà dell'esercito nazionale appena costituito, in un massacro che nel resto d'Europa

stato incapace di intercettare le forze vitali del Mezzogiorno, corresponsabile del suo mancato sviluppo e colpevole dello sfruttamento indiscriminato delle sue risorse umane e materiali; ma, allo stesso tempo, evidenzia l'immobilismo della cultura del sud, la sua scarsa lungimiranza, il suo atteggiamento di diffidenza e rassegnazione di fronte ad ogni proposta costruttiva.

Anarchico è il Maestro, uno dei protagonisti de *Il dolore perfetto*²⁸⁶, e per ciò stesso portatore di una concezione dello stato come strumento di oppressione e di limitazione della libertà personale.

Sembra essere legata a questa peculiare modalità di guardare alla storia un'altra caratteristica morfologica di tale filone romanzesco, ovvero l'estensione del periodo storico considerato, che non raramente abbraccia diversi decenni di storia: ciò implica il mettere in scena più generazioni di personaggi, cosa che tende a tradursi nell'adozione della struttura della saga familiare.

In *Mille anni che sto qui*²⁸⁷ la storia della famiglia Falcone coincide sostanzialmente con la storia dell'Italia unita, dalla proclamazione del Regno d'Italia alla fine degli anni Ottanta, segnati dal crollo del muro di Berlino. Uno schematico albero genealogico costituisce l'*incipit* del romanzo ed allo stesso tempo rappresenta un elemento dell'apparato paratestuale con l'implicita funzione di agevolare il lettore nell'arduo

venne definito pari a quello degli indiani d'America: la lotta contro il brigantaggio nelle province meridionali. Il numero dei morti fu superiore a quello dei caduti in tutte le guerre del Risorgimento messe insieme, ma nei libri di storia non ne restò quasi traccia.

Dal suo esilio di Gaeta il re deposedo, Franceschiello, prometteva partita vinta ai contadini contro i proprietari terrieri, e il popolo sospirava, come un anticipo di quello dei Cieli, il suo ritorno nel Regno. Tutti i don, invece, si schierarono dalla parte del nuovo re, Vittorio Emanuele di Savoia, diventando "liberali" per interesse.

In quegli anni il nuovo governo istituì il servizio di leva obbligatorio e tartassò i contadini con imposte che li riducevano alla fame. Nacque così contro il nuovo stato un potente movimento di rivolta. Un esercito di pezzenti, capeggiato dai briganti, tenne testa all'esercito piemontese fino al 1864, quando il generale Crocco, abbandonato da tutti quelli che l'avevano sostenuto, venne catturato per il tradimento del suo luogotenente, il capobrigante Caruso, e passò in galera il resto dei suoi giorni.

Anche fra i galantuomini alcuni si schierarono dalla parte dei borbonici, e sostenevano i briganti. Vennero chiamati "manutengoli", e se scoperti venivano fucilati immediatamente».

²⁸⁶ U. Riccarelli, *op. cit.*

²⁸⁷ M. Venezia, *op. cit.*

compito di districarsi entro una selva di venti personaggi distribuiti su ben quattro generazioni diverse.

L'epopea tragica della stirpe dei Chironi, protagonisti del romanzo di Fois²⁸⁸, ha come confini cronologici il 1889 e il 1943: sessant'anni densi di eventi dalla portata storica straordinaria e senza precedenti. In questi decenni i protagonisti, Michele Angelo e Mercede, si incontrano ancora ragazzini, si sposano, hanno figli, vedono i propri figli invecchiare e dare alla luce dei nipoti: è appunto attraverso la prospettiva di due generazioni che la storia viene raccontata, anche se il rapporto tra individuo e storia, e il giudizio implicitamente espresso su di essa rimane immutato nel tempo.

Anche *Il dolore perfetto*²⁸⁹ punta sulla struttura a saga, rappresentando le vicissitudini occorse a due famiglie di Colle Alto – che ad un certo punto convergono in un'unica famiglia – nel corso di tre generazioni, approssimativamente dalla metà dell'Ottocento al secondo dopoguerra. È su questa scala temporale che il romanzo può rappresentare adeguatamente la dissoluzione di un mondo chiuso, arresosi al violento incalzare del cambiamento prodotto dalla storia, non senza celebrarne mestamente le esequie.

Anomalo, da questo punto di vista, è il caso del romanzo *L'angelo della storia*²⁹⁰ di Arpaia, nel quale il periodo storico rappresentato comprende solo una manciata d'anni, dal 1933 al 1940. In questo caso, tuttavia, il breve arco di tempo non impedisce all'autore di attuare un'operazione tipica del romanzo storico-esistenziale, cioè rappresentare diversi episodi nei quali la storia appaia una catastrofe insensata. Non a caso la rivoluzione delle Asturie, la guerra civile spagnola e lo scoppio della seconda guerra mondiale coinvolgono gli stessi personaggi, mentre le ricadute di questi eventi storici sulle loro vite sono del tutto analoghe.

Nella forma della saga familiare è organizzato anche il romanzo di Antonia Arslan *La masseria delle allodole*²⁹¹, anche se l'arco di tempo

²⁸⁸ M. Fois, *op. cit.*

²⁸⁹ U. Riccarelli, *op. cit.*

²⁹⁰ B. Arpaia, *op. cit.*

²⁹¹ A. Arslan, *op. cit.*

preso in considerazione è molto breve, dal 1914 al 1916. L'opera si amplia, tuttavia, con incursioni tanto nel passato che nel futuro, coinvolgendo quattro generazioni: quella del capostipite Hamparzum, quella dei fratelli Sempad e Yerwant, quella dei loro figli, e quella dell'autrice.

5.4 Dolore storico, dolore esistenziale

Il giudizio sulla scelta di dare rappresentazione ad un'epoca rispetto ad un'altra non può naturalmente essere formulato a prescindere da un'analisi testuale che si proponga di portare alla luce il significato e le ragioni particolari di ogni singolo romanzo rispetto a quelli con cui pur condivide aspetti di natura strutturale; rimane però il fatto che rappresentare più eventi storici successivi con le modalità e dall'angolatura visuale che qui si è tentato di delineare non fa che rafforzare il messaggio di fondo di questo filone romanzesco, generalizzandolo e attribuendo ad esso un valore universale. Viene evitato così il rischio di indurre il lettore nell'errore di credere che il giudizio espresso sia limitato all'ambito di precise e determinate circostanze storiche, e non invece un giudizio sul rapporto fra individuo e Storia.

In *Stirpe*²⁹², ad esempio, tutti i grandi rivolgimenti storici, pur distanti nel tempo e frutto di motivazioni diverse – quando non opposte –, finiscono per avere le medesime ricadute sulla vita dei personaggi e ad assumere di conseguenza lo stesso significato ultimo. È come se, sotto l'articolata fenomenologia dell'apparenza, la storia rivelasse alla lunga distanza il suo volto immutabile, la sua natura vera e profonda, sempre radicalmente ostile all'umanità. L'anziano Michele Angelo, che quasi suo malgrado sopravvive a tutte le bufere del suo tempo ed è costretto ad assistere allo sgretolamento di tutto ciò che aveva un valore nella sua vita, può ben concludere che è sempre tragico il momento in cui la storia viene a bussare alla porta, perché al di là delle ragioni, delle aspettative, delle opportunità in gioco, di certo il prezzo da pagare alla storia sarà così alto da investire il significato stesso della vita.

²⁹² M. Fois, *op. cit.*

Nel più volte citato romanzo di Riccarelli²⁹³ il motivo conduttore delle vicende narrate è annunciato sin dal titolo: è appunto il «dolore perfetto», a cavallo tra sofferenza storica e malessere esistenziale, un dolore che riemerge ad ogni catastrofe sempre uguale a se stesso, a dispetto delle circostanze ogni volta diverse e del passaggio di testimone tra generazioni. È un dolore inscritto nel destino dell'umana natura, che tutti prima o poi finiscono per provare. La molteplicità delle sciagure storiche che è dato di vivere alla stirpe nata dalla fusione della famiglia del Maestro con quella di Ulisse Bertorelli cela una unità profonda, un significato unico, che è appunto il «dolore perfetto».

Ne *L'angelo della storia*²⁹⁴ il giudizio formulato sulla storia è implicitamente rivelato dal titolo del romanzo, che contiene un'allusione al dipinto di Paul Klee *Angelus Novus* (1920); è lo stesso protagonista Benjamin ad avanzarne un'interpretazione in chiave storica che non necessita di commenti: «Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. Ha gli occhi spalancati, la bocca aperta, le ali dispiegate. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove a noi appare una catena di eventi, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa [...] senza tregua macerie su macerie e le rovescia ai suoi piedi»²⁹⁵.

L'esito consapevolmente perseguito dal romanzo storico-esistenziale è infatti quello di stimolare nel pubblico una dolente meditazione sull'infelicità e la miseria della condizione umana. La riflessione sulla storia viene riassorbita nel più vasto ambito della riflessione esistenziale, che si interroga su una condizione permanente dell'umanità: la natura effimera dell'esistenza, legata al destino di sofferenza, incompiutezza, morte a cui l'umanità è soggetta. La tempesta della storia, in perenne antagonismo con il bisogno di felicità e appagamento dell'individuo, infligge le proprie lezioni a quanti rimangono anche solo sfiorati dal suo vortice: il dolore provocato dalla storia si somma

²⁹³ U. Riccarelli, *op. cit.*

²⁹⁴ B. Arpaia, *op. cit.*

²⁹⁵ Ivi, pag. 137

al dolore dell'esistenza, rendendola più amara e tragica. I drammi provocati dalla storia si mescolano ai lutti che derivano da malattie, carestie, sventure, disgrazie, ecc.

Ne è testimonianza esemplare la vicenda narrata in *Stirpe*²⁹⁶ di Fois, nel quale le morti direttamente riconducibili alla storia (quelle di Luigi Ippolito e di Gavino) e quelle ad essa riconducibili solo indirettamente (quelle del marito e della figlia di Marianna) sono vissute dai protagonisti alla stessa maniera e da loro collocate sullo stesso piano di significato di quelle che nulla hanno a che fare con la storia: ad esempio la morte dei gemelli Pietro e Paolo, che sono uccisi dalla furia omicida di uno sbandato; o quella del piccolo Giovanni Maria, nato morto. Anche l'improvvisa pazzia di Mercedes, che un giorno sparisce di casa per non tornare più, è certo collegata al dolore che la storia le ha inflitto giorno dopo giorno, fino a offuscare la sua mente, ma rimane pur sempre una sorta di demenza, cioè prima di tutto una malattia incurabile legata alla senilità.

Anche in *Mille anni che sto qui*²⁹⁷ è sviluppata una riflessione analoga che ha per oggetto la precarietà e la natura effimera di tutto ciò che è umano. Procedimento tipico di questo romanzo è infatti la rappresentazione, grazie ad una funambolica prolessi, di un fatto attraverso il punto di vista di un personaggio del remoto futuro che di quel fatto ritrova le tracce nel suo presente²⁹⁸. Gli oggetti, capaci di attraversare i decenni, costituiscono la muta testimonianza di un passato che rimane sconosciuto a tutti. Eventi privati, che hanno agitato passioni e cambiato il corso di intere vite, appaiono dalla prospettiva del presente del lettore fatti

²⁹⁶ M. Fois, *op. cit.*

²⁹⁷ M. Venezia, *op. cit.*

²⁹⁸ Se ne annoverano diversi esempi: «Per le figlie Concetta trovò una pezza di velluto azzurrino, di metratura così ampia che fu possibile confezionare un vestito per ognuna di loro, e ne rimase ancora un bel pezzo, che andò a finire sull'arcuofole in mezzo a tutte le altre cose che non si sapeva dove mettere, e fu ritrovato da Gioia molto tempo dopo, diventando a seconda dell'umore un mantello da regina, un sudario, o il mare», *ivi*, pag. 34 «Un pomeriggio di noia, fra oggetti e documenti abbandonati in un cassetto della scrivania, Gioia ritrovò le foto di Rocco a Reggio Emilia in un involucre di carta velina. Restò a lungo ad osservare quel giovanotto paffuto, in bianco e nero, chiedendosi cosa stesse guardando, con quello sguardo che lei non gli aveva mai visto». «Quel vestito, allargato in vita, se lo mise poi sua figlia alla festa di compleanno per i sedici anni, quella dove si ubriacò di Fundador e diede il suo primo bacio a un ragazzo che non aveva mai visto prima.»

privi di valore: il passato, riportato alla vita dalla narrazione romanzesca, è definitivamente estinto e risulta incomprensibile per chi nel presente si imbatte nei suoi relitti. Nella prospettiva del tempo presente, nulla di ciò che era importante conta più, le passioni si sono estinte, tutto si è ridotto a cenere, a polvere.

Ne *Il dolore perfetto*²⁹⁹ di Riccarelli ai lutti e alla miseria provocati dalla prima guerra mondiale si sommano quelli prodotti dalla pandemia dell'influenza spagnola, che miete vittime su vittime, falciando interi *clan* familiari, come quello dei Bertorelli, i quali assistono impotenti alla morte di quasi tutti i membri appartenenti all'ultima generazione. In questa circostanza la malattia, intesa in modo pre-scientifico come cieco flagello che si riversa sull'umanità ad angustiarne il destino, apporta le medesime sofferenze inflitte dalla guerra, le cui ragioni appaiono altrettanto oscure ed imperscrutabili. L'atteggiamento che gli abitanti di Colle Alto hanno nei confronti di eventi tanto diversi è in realtà lo stesso: una dolente passività, l'accettazione sofferente di un destino contro cui non è possibile ribellarsi. Come già in *Stirpe*, torna in questo romanzo anche il motivo della follia, congiunto a quello del suicidio: questa volta ne è investito Ulisse Bertorelli, che, a dispetto di una condizione economica florida, soffre nella sfera degli affetti e finisce per perdere il contatto con la realtà. È significativo per il ragionamento che si sta qui conducendo il fatto che la sua morte coincida nel romanzo con la fine della prima guerra mondiale, quasi che l'autore volesse sovrapporre piano storico e piano esistenziale: il male è dispensato in egual misura dalla storia e dalla condizione umana, esposta ad ogni genere di sofferenza.

Ne *L'angelo della storia*³⁰⁰ di Arpaia il destino tragico cui va incontro il protagonista, Walter Benjamin, è certamente il frutto delle circostanze storiche: la persecuzione degli ebrei, il dilagare del nazismo. Il suo suicidio è infatti motivato, nell'ultima lettera vergata dalla sua mano, come l'esito obbligato di «una situazione senza uscita»³⁰¹. Eppure in lui la

²⁹⁹ U. Riccarelli, *op. cit.*

³⁰⁰ B. Arpaia, *op. cit.*

³⁰¹ Ivi, pag. 252

vocazione al suicidio, un desiderio di autoannullamento radicato in un malessere profondo, di natura schiettamente esistenziale, era già emerso in precedenza, alcuni mesi prima che si scatenasse la bufera della storia, con il suo corteo di persecuzioni razziali, di occupazioni militari, di campi di prigionia. Le prime pagine del romanzo sono infatti dedicate a rievocare con quanta insistenza Benjamin nel 1932, quando la sua carriera era in piena ascesa ed egli, al culmine della notorietà, veniva accolto nei circoli culturali più esclusivi, corteggiasse l'idea del suicidio, un «progetto»³⁰² di cui subiva il fascino ambiguo pur senza averne concreti motivi. Al tempo del suo viaggio a Nizza, il suo stato emotivo, dominato da un senso di estenuazione e di malinconia, lo aveva spinto sino al punto di organizzare le circostanze materiali del suicidio e scrivere una serie di lettere di addio, salvo poi arrestarsi nel momento decisivo. Ancora una volta, dunque, il dolore esistenziale e la sofferenza provocata dalla storia sembrano operare sullo stesso piano e confondersi trascolorando l'uno nell'altra.

Ne *La masseria delle allodole*³⁰³ la rappresentazione della immane tragedia del genocidio armeno è condotta in modo da provocare una riflessione attonita e commossa sul senso del male, male che si manifesta ciclicamente nella storia rivendicando il suo tributo di vittime innocenti; una riflessione che si allarga poi a considerare la contraddittorietà della natura umana, capace di dar libero sfogo agli istinti più brutali e rapaci, così come di sublimarsi nelle forme più elevate del sacrificio di sé. Lo sterminio degli armeni, come tutti gli eventi storici ricostruiti dai romanzi storico-esistenziali, è infatti rappresentato come una crudeltà inutile e insensata, addirittura controproducente per coloro che l'hanno concepito e lucidamente messo in atto. Alla radice della violenza dei soldati turchi e dei mercenari sembra esserci uno stato di paralisi delle facoltà razionali, sulle quali prendono il sopravvento pulsioni animalesche impossibili da controllare. Ciò è ben visibile, ad esempio, nell'episodio dell'attacco alla masseria delle allodole, durante il quale vengono uccisi Sempad e buona

³⁰² Ivi, pag. 20

³⁰³ A. Arslan, *op. cit.*

parte degli esponenti maschili del *clan* familiare degli Avakian. Ma accanto a questi personaggi che si abbandonano alla violenza per il puro piacere di assaporare il gusto del sangue³⁰⁴, c'è tutta una rosa di altri personaggi che operano in favore delle vittime, mettendo a repentaglio la propria stessa vita: in loro brilla una luce di bontà che si oppone agli impulsi egoistici e agli istinti violenti. Ne sono esempio personaggi come Azniv e Nazim. La prima, poco più che una adolescente, è tutta immersa nel suo mondo di romantiche fantasticherie, ma risponde alla tragedia da cui viene investita con responsabilità e spirito di sacrificio, giungendo a prostituirsi con i propri aguzzini per procacciare il pane ai membri più giovani della famiglia. Il secondo è un mendicante opportunista, spia al soldo dei turchi, ma in seguito ai primi episodi di violenza ai quali assiste, matura in lui un senso di colpa che lo spinge a solidarizzare con gli armeni perseguitati, e a profondere tutte le proprie energie e risorse per salvarne il maggior numero possibile. Il senso del bene e del male, intrinsecamente connotati all'animo umano, sono così al centro della riflessione del romanzo.

5.5 Resistenza ed ingenuità: l'intensificazione patetica

La visione della vita veicolata da questa produzione letteraria è sempre pessimistica e di norma modulata sulle note di una composta mestizia. Talora il tono può assumere sfumature eroiche, quando la narrazione si concentra sulla rappresentazione della disperata resistenza dell'individuo nei confronti di una storia che fa franare intorno a lui il mondo intero: un eroismo, appunto, tragico, in quanto esercitato contro una forza cieca ed insensibile contro la quale si è destinati allo scacco.

Esiste, anzi, sempre in questi romanzi un personaggio votato alla disperata difesa della cerchia degli affetti privati o familiari dall'attacco frontale della Storia, un individuo cioè che sin dai primi segnali della tragedia incombente intuisce la portata della posta in gioco e si adopera nel

³⁰⁴ Cfr. Ivi, pag. 100-101: «Come avviene una strage? Quale liquore diventa il sangue, come sale alla testa? Come si diventa assetati di sangue? Chi lo gusta, si dice, non lo dimentica. In pochi istanti, il gruppo si è trasformato in una banda da preda, e con felina scioltezza si è avvicinato a tutte le porte...»

tentativo di creare attorno a sé e ai suoi una rete di protezione: si tratta di un personaggio adulto, inserito in una comunità della quale condivide i valori, già formato e dunque poco incline a cedere alle sirene della propaganda con cui la Storia bussava alle porte della sua casa. Un personaggio che ha costruito qualcosa sia in termini materiali che affettivi, ed ha quindi molto da perdere; non infrequentemente si tratta di un personaggio femminile. Esso è condannato a sopravvivere alla sconfitta, a sopportare la pena di vedere le persone a lei care travolte dagli avvenimenti della Storia.

In *Stirpe*³⁰⁵ tale personaggio è rappresentato da Mercedes, che per tutto il corso del romanzo cerca disperatamente di scongiurare il tragico destino di morte al quale sente destinata tutta la sua famiglia. Dopo la scomparsa dei gemelli Pietro e Paolo, Mercedes rifiuta di andarli a visitare al cimitero, suscitando le maldicenze del vicinato, ma la sua scelta è in realtà dettata dall'irrazionale pulsione a negare l'evidenza. C'è in lei la volontà inconfessata di non ammettere ciò che è accaduto; questo atteggiamento d'altra parte è complementare alla determinazione con cui Mercedes concentra tutti i suoi sforzi a favore dei vivi, per impedire che vadano incontro alla medesima fine, per salvare loro e il futuro di tutta la stirpe. Mercedes è il vero polo di aggregazione della famiglia; è in questa sua azione di difesa e conservazione della sfera degli affetti che si risolve il significato della sua vita, ed è dunque coerente con il carattere del personaggio la pazzia che la colpisce nella seconda parte del romanzo, quando la sua missione, fallimento dopo fallimento, sembra per forza di cose essersi esaurita.

Analogamente, in *Mille anni che sto qui*³⁰⁶ a svolgere questa funzione sono tre donne appartenenti a tre diverse generazioni della famiglia Falcone: dapprima Concetta, poi Candida, infine Gioia. Tutte e tre, in modo diverso, si adoperano a proteggere il nucleo fondamentale degli affetti dalle intrusioni di una storia avvertita come una forma di aggressione e di destabilizzazione di un equilibrio naturale in sé positivo.

³⁰⁵ M. Fois, *op. cit.*

³⁰⁶ M. Venezia, *op. cit.*

Ne *Il dolore perfetto*³⁰⁷ due sono invece i personaggi che assumono questo compito: nella prima parte la vedova Bartoli, che vede disgregarsi intorno a sé la famiglia che ha costituito con il Maestro; nella seconda Annina, l'anello di congiunzione tra la famiglia del Maestro e quella dei Bertorelli. Rispetto ad altri personaggi analoghi, la vedova Bartoli mostra però alcuni elementi distintivi: la sua condotta infatti sembra muovere dall'accettazione sofferta, ma convinta, dell'azione della storia, degli ideali politici cioè che spingono i suoi congiunti a mettere a repentaglio l'armonia familiare in vista di un bene più grande. Sostanzialmente estranea alla prospettiva idealistica del Maestro, ella ha tuttavia imparato a rispettare la dimensione militante del suo sposo, e ha messo in conto, nel momento stesso in cui se ne è innamorata, le conseguenze negative che quel legame sentimentale avrebbe potuto produrre. È significativo, tuttavia, che il peso del dolore che è costretta a sopportare finisca per soverchiarla e la conduca al gesto disperato del suicidio. Quello di Annina è invece un personaggio che risponde pienamente ai meccanismi del romanzo storico-esistenziale: ella cresce circondata dai lutti seminati dalla prima guerra mondiale e dall'epidemia dell'influenza spagnola, attraversa tutte le fasi più delicate della storia novecentesca, dall'avvento del fascismo allo scoppio della seconda guerra mondiale, dallo sbarco degli alleati alla stagione della ricostruzione e del boom economico. In tutte queste fasi è costretta ad assistere alla scomparsa di persone a lei care, nonostante il suo prodigarsi per tenerle a riparo da ogni minaccia: suo padre Ulisse, in preda alla follia, si uccide nonostante le sue amorevoli cure; suo marito Cafiero finisce ucciso dagli squadristi, a dispetto delle sue premure per far dimenticare il suo passato; dei suoi due figli, Sole muore nel corso di una rappresaglia nazista a pochi giorni dall'arrivo degli Alleati, Ideale è costretto a partire per la campagna di Russia, dalla quale non tornerà; il ritorno dall'Oriente dopo cinquant'anni di assenza di suo fratello Sole, sporco e macilento come un accattone, è funestato dalla sua morte improvvisa. Annina vive queste sconfitte animata dalla volontà di non dimenticarle e di affidarne la

³⁰⁷ U. Riccarelli, *op. cit.*

memoria ad un successore, affinché esse possano varcare i confini del tempo.

Anche ne *L'angelo della storia*³⁰⁸ di Arpaia il personaggio che si incarica di custodire gli affetti familiari è sdoppiato in due figure femminili: da un lato Dora, sorella di Benjamin, che si prende cura del fratello mostrandosi dotata di capacità di sopportazione e adattamento; dall'altra Mercedes, fidanzata di Laureano, che si prodiga nel proteggerlo quando egli decide di disertare l'esercito francese e riparare a Port Bou.

Ne *La masseria delle allodole*³⁰⁹ questo ruolo è affidato al personaggio di Shushanig, moglie di Sempad e punto di riferimento per tutta il *clan* familiare. È lei, all'indomani della morte del marito, a prendere le redini della situazione con energia e determinazione, è lei che organizza, dispone, elabora incessantemente nuove strategie di sopravvivenza per se stessa e per il gruppo di persone che a lei si affidano. L'obiettivo di Shushanig è la sopravvivenza dei bambini, i soli che possano vanificare la condanna all'annientamento che la storia ha decretato nei confronti suoi e di tutta la sua gente. Shushanig sente su di sé la responsabilità che un futuro esista per una nuova generazione di armeni. In questa missione ella profonde tutta se stessa fino a morire di sfinimento, ma solo nel momento in cui sarà certa di aver portato in salvo il suo «piccolo popolo»³¹⁰.

Al polo opposto, si colloca un personaggio diverso, introdotto con la finalità di accrescere la tensione drammatica che scaturisce dallo scontro fra individuo e storia, aumentando conseguentemente il tasso di patetismo. È un personaggio ingenuo, di norma un adolescente o un giovane in fase di formazione, e fortemente idealista: a differenza degli altri membri della famiglia e della comunità che hanno maturato un atteggiamento scettico nei confronti della storia, egli guarda con fiducia ai cambiamenti che stanno per verificarsi e nutre la convinzione di essere stato destinato a favorire la

³⁰⁸ B. Arpaia, *op. cit.*

³⁰⁹ A. Arslan, *op. cit.*

³¹⁰ Cfr. Ivi, pag. 230: «Shushanig sopravvisse a se stessa per tutto quel lungo anno; ma si lasciò andare, e morì di crepacuore sulla nave, la prima notte in cui, essendosi finalmente imbarcata per l'Italia con il suo piccolo popolo, poté dismettere la paura e sorridere di nuovo a Sempad»

realizzazione di avvenimenti di portata epocale, tappe di un processo storico stabile che costituisce un indubbio progresso. Si consuma così un volontario distacco dalla cerchia degli affetti, che tendono a contrastare la sua azione non condividendone la scelta ideale: si tratta di un allontanamento doloroso per entrambe i soggetti, vissuto da chi ne è artefice come supremo sacrificio e adesione ad un dovere superiore che richiede un alto prezzo da pagare. Questo personaggio si getta con generosità nel vortice della storia perché vuole contribuire alla realizzazione di quel grande progetto in cui crede e nel quale si riconosce. La sua adesione ad esso non è di norma un fatto improvviso, od occasionale: più frequentemente è l'esito finale di un processo di formazione che lo ha allontanato dalla cultura della comunità in seno alla quale ha vissuto la sua infanzia. Può trattarsi di un percorso di studi che lo ha portato lontano dal proprio villaggio, o del contatto con persone che provengono da lontano, o ancora della frequentazione di luoghi in cui – raccogliendo le sollecitazioni che provengono dal mondo esterno – si tengono dibattiti di natura ideologica e si propagandano i principi di una visione della realtà diversa. In ogni caso questo personaggio è già diverso, lontano, estraneo rispetto alle persone con cui vive e alle loro idee, nel momento in cui decide di consumare il distacco. Il suo destino è necessariamente tragico: egli conoscerà infatti la disillusione, misurerà la distanza tra propaganda e realtà, vedrà il volto feroce della storia che pietrifica ogni ideale, pagherà in prima persona, e caramente, la sua generosa avventatezza.

In *Stirpe*³¹¹ questo personaggio è da Luigi Ippolito. Si tratta di un giovane intelligente, sensibile, amante dello studio e della lettura, sempre interessato alle storie familiari e a quelle della comunità. È anche un giovane molto devoto alla famiglia, ed in particolare al fratello Gavino in compagnia del quale sente che la sua personalità si completa. Per queste sue caratteristiche viene prescelto per frequentare il liceo ginnasio a Sassari e deve dunque abbandonare il suo paese natò e il nido familiare: la

³¹¹ M. Fois, *op. cit.*

famiglia sogna infatti per lui un futuro da dottore. Ma questo percorso di formazione finisce per allontanare Luigi Ippolito dalla cultura e dalla mentalità dei suoi cari: la sua sensibilità lo espone al rischio di fare proprie le parole d'ordine della propaganda filointerventista. Intriso di aspirazioni ideali e di un giovanile senso di invulnerabilità, si arruola volontario nella prima guerra mondiale venendo a contatto sia con la prosa della vita militare, sia con l'insensatezza del sacrificio umano imposto a tanti giovani e sia infine con l'infamia delle fucilazioni sommarie dei propri stessi commilitoni all'indomani della rotta di Caporetto. Le sue lettere alla famiglia parlano più attraverso le omissioni imposte dalla censura che attraverso le frasi di circostanza che giungono a destinazione. Il suo tragico destino si compie attraverso il suicidio, gesto con cui intende difendere l'onorabilità del suo nome – macchiato dall'ingiusta accusa di pazzia con cui si è voluto coprire il suo rifiuto di adempiere ordini disumani – ed esprimere in modo clamoroso il radicale dissenso che ha maturato nei confronti della guerra.

Anche in *Mille anni che sto qui*³¹² è l'istruzione a rivelarsi potente fattore di disgregazione della cellula familiare, centro degli affetti, e strumento di coinvolgimento nell'orbita tragica della storia. Istruzione e allontanamento dal paese natale accomunano le storie di Rocco, Mimmo e Alba: per tutti costoro il ritorno a casa coincide con un senso di estraneità, frustrazione e insofferenza non solo nei confronti della comunità, ma anche della stessa famiglia d'origine. Tutti questi personaggi vivono una profonda crisi di identità a causa dell'istruzione. A causa loro una frattura insanabile si istituisce tra due generazioni, condannate all'incomunicabilità proprio dal processo di emancipazione innescato dalla cultura. Rocco, che inizia una lunga stagione di attivismo politico, odia la superstizione della sua terra e si esprime in una lingua ignota alla madre Lucrezia; la militanza comunista di Mimmo scandalizza Candida, che la interpreta come una forma di traviamiento morale; rientrata a Grottole dal collegio, Alba si rifiuta di uscire di casa a causa del disgusto che prova per il suo paese. In seguito

³¹² M. Venezia, *op. cit.*

anche Gioia finisce nel vortice della storia. Una volta maggiorenne, infatti, fugge di casa e partecipa ai movimenti di contestazione giovanile degli anni Settanta. L'adesione alle parole d'ordine, ai comportamenti e alle pratiche di quei gruppi la spingono verso una spirale di depressione che si aggrava sempre più, sino a culminare con un tentativo di suicidio.

Ne *Il dolore perfetto*³¹³ il personaggio che riveste questa funzione è quello del Maestro. Anche per lui l'istruzione ha giocato un ruolo fondamentale nel distaccarlo dalla cultura dell'immobilità e della sfiducia nei confronti della storia. Originario di un paesino nei pressi di Sapri, il Maestro appartiene ad una famiglia di modesta estrazione sociale, che vive di lavoro agricolo praticato sui feudi dei baroni. Per preservarlo dalla durezza di quella condizione, il padre lo avvia agli studi intellettuali e sogna di fare di lui un maestro, una figura rispettata e relativamente ben remunerata. Ma nel corso della sua formazione in quella terra che ha visto Pisacane assassinato dai contadini cui intendeva dare soccorso, il Maestro viene in contatto con l'ideologia marxista e concepisce, con altri coetanei, il progetto di dedicare la vita intera all'istruzione delle masse, affinché si risvegliano dal loro torpore ed intraprendano quella lotta di classe che solo avrebbe potuto cambiare la loro condizione. Il suo trasferimento a Colle Alto risponde appunto a questo progetto: il Maestro considera infatti il Mezzogiorno culturalmente impreparato ed economicamente non maturo per accogliere la lezione marxista e tradurla in una azione concreta. L'amore per una donna, la costituzione di una famiglia, il tempo per dedicarsi alla sfera degli affetti non rientrano nei disegni e nelle intenzioni del Maestro: il contributo da offrire allo sviluppo della storia, sola ragione di vita di questo personaggio. L'incontro con la vedova Bartoli, che diverrà sua moglie, e la nascita di ben quattro figli, costituisce ai suoi occhi un cedimento sentimentale che può perdonarsi solo nella misura in cui esso non si traduca in un ostacolo alla missione della sua vita. Nonostante il dolore che prova e a cui condanna la famiglia, non esita infatti ad abbandonare tutto ciò che gli è caro quando ritiene che sia giunto il

³¹³ U. Riccarelli, *op. cit.*

momento di passare all'azione, né rinuncia ad esporsi in prima persona per gli ideali in cui crede. Il suo idealismo, che lo porta a progettare la fondazione in Brasile di una comunità utopica fondata sui principi dell'uguaglianza e della giustizia, ha ripercussioni tragiche sulla sua famiglia, che finisce letteralmente stritolata dalla storia. Rispetto ad altri personaggi analoghi, il Maestro si differenzia per la fiducia incrollabile con cui, a dispetto di ogni evidenza, continua a credere nell'utilità di spendere la propria vita per incidere nella storia, e per la ferrea volontà con cui reprimendo ogni istinto di conservazione si impegna nello scontro. Questa sua dedizione totale e assoluta lo porta infine all'annientamento fisico, ma ciò che più conta è che il sacrificio suo e della sua famiglia non ha prodotto alcun risultato concreto, se non quello di suscitare la commozione e la pietà della comunità nel cui seno il Maestro e la sua famiglia erano vissuti in tempi sereni.

Ne *L'angelo della storia*³¹⁴ risponde al profilo fin qui descritto il personaggio di Mariano Peña, centrale nella vicenda narrativa che vede come protagonista Laureano. Mariano è un asturiano, che partecipa come volontario alla rivoluzione del 1934 distinguendosi tra i suoi commilitoni per doti di *leadership* e per determinazione nell'adempimento dei propri doveri. Diventa tenente e poi capitano in giovanissima età, e per tutto il corso del romanzo è il diretto superiore di Laureano. La sua figura spicca proprio in quanto posta a diretto contatto con quella dell'amico molto diverso per tanti aspetti: i due sono coetanei, compaesani, sono cresciuti insieme sin da bambini e si sono arruolati contemporaneamente. Vivono spalla a spalla molti momenti difficili e rischiosi, ed è proprio in queste circostanze che Mariano dimostra la sua statura eroica: la sua dedizione alla causa è sempre senza incrinature, la sua energia è superiore a quella di chiunque altro; Mariano non conosce momenti di debolezza, dubbi, smarrimenti, non subisce mai il richiamo della vita borghese e la tentazione di abbandonare tutto per mettere in salvo se stesso. La sua vita è tutta giocata sul filo del rischio, ma non per mero culto dell'ardimento: egli è

³¹⁴ B. Arpaia, *op. cit.*

imbevuto di ideologia socialista ed è convinto di poter contribuire al corso della storia dando realizzazione concreta ad un progetto politico fondato sulla giustizia sociale e sulla eguaglianza tra gli uomini. Per questa ragione vive con insofferenza i pochi momenti di inazione cui le circostanze lo costringono, e si getta sempre dove ferve la battaglia. Molto diverso da lui è Laureano, che partecipa alla storia con minor trasporto e scarsa fiducia nella possibilità di cambiare il corso della storia; il suo atteggiamento è pragmatico, a volte cinico e superficiale; sembra essere stato trascinato dall'amico in avventure più grandi di lui, e la ragione del suo partecipare ad eventi così rischiosi pare essere a lui stesso ignota. L'aspetto per il quale Mariano maggiormente si distingue da altri personaggi consimili del filone storico-esistenziale consiste nel fatto che egli entra in scena già formato: è giovanissimo, appena ventenne, ma ad eccezione di pochi cenni sulla sua vita precedente, ben poco si sa del percorso che lo ha portato a divenire l'uomo che è. Non vi è traccia dello scontro con una cultura familiare e paesana che guarda alla lotta politica con sfiducia e sospetto. D'altro canto la narrazione ha inizio con la rivoluzione delle Asturie, che travolge con il suo carico di cieca violenza la condizione di stabilità dei villaggi asturiani. È anzi proprio il contatto diretto con questa violenza che provoca, per reazione, il desiderio di partecipazione di Mariano alla Rivoluzione. Manca in lui anche il successivo processo che porta di solito questo personaggio a prendere le distanze dalle proprie convinzioni passate e a comprendere l'iniquità e l'insensatezza della storia. Quando il fronte antifranchista in Spagna subisce una pesante sconfitta e si scioglie, Mariano e l'inseparabile amico Laureano prendono la strada dell'esilio e riparano in Francia, finendo prima nel campo di selezione di Argelès e poi nel campo di concentramento di Septfonds, dove vivono in condizioni disumane, tanto più gravose da sopportare in quanto essi si ritengono rifugiati politici, sulle stesse posizioni del governo francese di cui sono ospiti. In questa circostanza matura definitivamente il distacco di Laureano dall'attivismo politico e il suo ripiegamento nella sfera del privato. Per Mariano le cose vanno invece diversamente: le ingiustizie subite non deprimono il suo

ardore, bensì lo moltiplicano e lo fanno passare dalla protesta verbale allo sciopero della fame. Quando infine i due amici riescono a fuggire dalla prigionia, tra i due si consuma l'inevitabile distacco: se le scelte di Mariano si risolve tutta nell'impegno politico e nella lotta per la concreta realizzazione dei propri ideali, per Laureano è giunto il tempo di dedicarsi agli affetti familiari. Tragico, come di norma, è comunque l'epilogo della vita di Mariano, che – a differenza dell'amico – non sopravvive alla storia: finisce infatti fucilato dai franchisti, ai quali era stato consegnato da un amico e commilitone a lui molto vicino. La figura di Mariano si rivela così quella di un inguaribile idealista che assume pieno significato solo se paragonata a quella di Laureano. Ciò spiega le differenze rispetto al personaggio-tipo: è come se questo si fosse sdoppiato in due personaggi, l'uno dei quali, però, non è comprensibile senza l'altro.

Ne *La masseria della allodole*³¹⁵ non vi è, invece, un simile personaggio. Ciò comporta una diversa considerazione della storia: manca quell'effetto di profonda disillusione, che caratterizza l'esito di molti dei romanzi analizzati. Lo scetticismo e il distacco con cui si guarda alle prospettive additate dai grandi rivolgimenti storici è un elemento presente sin dall'inizio così come lo è la consapevolezza che la storia agisce solo come insidia ed inganno.

Accanto a personaggi come quelli descritti non è infrequente che ne vengano introdotti altri, che loro malgrado finiscono per essere risucchiati nella tempesta degli eventi loro malgrado: la Storia li stritola nelle sue spire o li rigetta in seno ai loro affetti debilitati, menomati, psicologicamente provati al punto da non potersi riprendere mai del tutto. Per loro la storia non significa mai promozione, opportunità di miglioramento, progresso materiale o morale: è sempre sventura, dolore, perdita. Per coloro che sopravvivono, la condizione di arrivo è sempre peggiore rispetto a quella di partenza.

³¹⁵ A. Arslan, *op. cit.*

Nel romanzo di Fois³¹⁶, vengono travolti dalla storia loro malgrado i personaggi di Gavino e di Marianna: entrambi si trovano nel posto sbagliato al momento sbagliato. Il primo, che dopo il pestaggio subito nella sua città è riparato in Inghilterra, si è imbarcato su di una nave passeggeri che dovrebbe trasportarlo lontano dall'occhio del ciclone muore nell'affondamento della nave colpito da un sottomarino tedesco. Marianna, colpevole d'aver legato il suo destino ad un uomo compromesso con il regime fascista, vede morire suo marito e sua figlia sotto i colpi di un drappello di briganti, rischiando ella stessa di venire trucidata. Se clamorosa è la fine di Luigi Ippolito, per le modalità con cui avviene e per l'ipocrisia delle spiegazioni ufficiali con cui quella morte è coperta, non meno patetico è il destino di questi due personaggi che appaiono veramente vittime innocenti di una storia crudele.

In *Mille anni che sto qui*³¹⁷ è Don Francesco, capostipite della famiglia Falcone, a pagare per primo il conto presentato dalla storia, nonostante tutte le precauzioni prese per non cadere nel tranello di sposare le ragioni dell'una o dell'altra parte in causa. Si trova infatti coinvolto, senza volerlo, nella guerra che oppone il neonato Regno d'Italia alle bande di briganti che infestano il Mezzogiorno e cade vittima del leggendario bandito Ninco Nanco, senza che peraltro venga riconosciuta alla famiglia alcuna indennità da parte dello stato. Oltre alla perdita del congiunto, in queste circostanze i sopravvissuti patiscono anche il disagio della confisca del patrimonio e della perdita dello *status* sociale ad esso correlato, finendo in difficoltà economiche. Più tardi è il personaggio minore di Oronzio a subire le conseguenze della storia, quando, spinto dalla condizione di bisogno della famiglia, si arruola a combattere una guerra, la prima guerra mondiale, di cui non condivide gli ideali e neppure conosce le ragioni. Lo muove tra l'altro il bisogno di riabilitare una vita spesa nel vizio del bere. Nonostante la sua mediocrità e la sua condotta parassitaria, Oronzio riesce a riscattare, assurgendo al ruolo di eroe: muore, infatti, nella prima battaglia

³¹⁶ M. Fois, *op. cit.*

³¹⁷ M. Venezia, *op. cit.*

dell'Isonzo, divenendo uno dei tanti militi ignoti e garantendo alla moglie il misero sussidio riconosciuto alle vedove di guerra.

Ne *Il dolore perfetto*³¹⁸ sono diversi i personaggi che subiscono le ingiurie della storia, senza esserle mai corsi incontro. Ideale, figlio del Maestro e della vedova Bartoli, sceglie ad esempio la strada del sacerdozio, come via alternativa e silenziosa, di vicinanza agli umili, rifiutando la militanza politica scelta dal padre; ciononostante, muore tragicamente per le percosse subite in seguito ad un assalto squadrista. Cafiero, appartenente alla generazione successiva, viene lungamente incarcerato e non può assistere alla nascita dei figli; una volta liberato è costretto a vivere in una sorta di regime di libertà vigilata, sino a quando non viene ucciso in un agguato teso contro di lui dagli squadristi: paga con la vita la militanza politica di suo padre, sebbene egli non si fosse mai macchiato di provocazione nei confronti del regime fascista. Anche Ideale, suo figlio, viene arruolato suo malgrado nella campagna di Russia, dove vive esperienze terribili che lo conducono ad un passo dalla morte. Sopravvissuto miracolosamente alla ritirata delle truppe italiane, non tornerà comunque mai più nella sua casa di Colle Alto, lasciando che la famiglia lo creda scomparso. Anche Natalia, sposa di Sole, è costretta a cedere alle voglie di un ufficiale nazista per cercare di salvare la vita al suo giovane marito, che, incarcerato, verrà invece ucciso pochi giorni prima della liberazione da parte delle truppe alleate.

Ne *L'angelo della storia*³¹⁹ il personaggio che più di ogni altro rappresenta la caduta involontaria e tragica nel vortice della storia è quello di Walter Benjamin. Il romanzo fornisce di questo personaggio un ritratto che è essenzialmente quello di un genio inadatto a vivere in tempi brutali come quelli che hanno preceduto la seconda guerra mondiale. Come l'albatros di Baudelaire, cui il pensatore tedesco dedica un suo famoso saggio, Benjamin si muove con confidenza nel labirinto di sale della Biblioteca nazionale di Parigi, si districa con sicurezza nei colloqui con

³¹⁸ U Riccarelli, *op. cit.*

³¹⁹ B. Arpaia, *op. cit.*

archivisti, custodi di fondi, guardiasale, vola alto nel cielo della cultura, anticipando i tempi, proponendo interpretazioni originali e spiazzanti, non sempre tempestivamente comprese, ma si dimostra goffo, incerto, titubante quando si tratta di prendere decisioni da cui dipende la sua stessa sopravvivenza. Ciò è evidente sin dalle prime pagine del romanzo, incentrate sulla sua partenza da Berlino nel 1933: in quella circostanza Benjamin procrastina ben più di quanto sarebbe stato consigliabile il suo trasferimento a Parigi, e ciò senza che ci sia un fondato motivo, per pura incapacità di risolversi. A quell'altezza, molti suoi illustri colleghi ebrei sono già stati incarcerati e torturati, ma egli sembra incapace di prendere una decisione così importante. Più avanti, quando la storia lo incalza anche a Parigi, con l'esercito tedesco ormai alle porte della città, sembra manifestarsi in lui una vera e propria vocazione allo scacco: non riesce a separarsi dalla biblioteca nella quale lavora, non si decide ad abbandonare un Paese ormai ostile, dal quale tutti gli intellettuali ebreo-tedeschi sono ormai partiti, in genere con destinazione Stati Uniti. Anche di fronte alle pressioni dell'ex moglie Dora Kellner, che, irritata per le sue infinite titubanze in un momento tanto grave, lo sollecita a riparare a Londra presso di lei, Benjamin rifiuta stizzosamente l'offerta, pur senza avere a Parigi la benché minima prospettiva di salvezza. Per questa sua inettitudine a vivere in tempi tanto difficili, Benjamin finisce vittima della storia: prima viene internato nello stadio di Colombes e poi avviato ad un campo di lavori forzati a Nevers, dove rimane per tre mesi. Quando esce, precocemente invecchiato e minato nella salute, invece di allontanarsi dalla Francia, comincia ad occuparsi della stesura delle sue *Tesi sul concetto di storia*, dimentico delle circostanze drammatiche nelle quali si trova. Coerentemente con la rappresentazione della storia proposta dal filone storico-esistenziale, in questo saggio la storia viene concepita come catastrofe senza fine e senza ragione. All'indomani dell'occupazione di Parigi da parte dei tedeschi, Benjamin acconsente solo dopo molte titubanze alle pressanti richieste della sorella Dora di riparare a Lourdes per sfuggire alle mani della Gestapo. Di qui si sposta a Marsiglia, da dove

crede di poter partire facilmente alla volta degli Stati Uniti, usufruendo del denaro e del visto procuratigli da Horkheimer e Adorno. Si tratta dell'ennesima ingenuità, che dimostra ancora una volta la sua totale inettitudine. Il suo destino, come quello di tutti i personaggi risucchiati dal turbine della storia, è tragico: la sua vita finisce a Port-Bou, piccola località spagnola di frontiera, dove si suicida per sottrarsi al rimpatrio coatto in Francia. Accanto a quello di Benjamin, anche il personaggio di Laureano può essere analizzato sotto questo aspetto, soprattutto quando nella seconda parte del romanzo esce dalla sfera di influenza di Mariano. Anche nel suo caso, il destino gli rivela un finale tragico in quanto, abbandonato il proprio Paese, vivrà in Messico, nutrendo un profondo sentimento di estraneità e sradicamento.

5.6 Ciclicità e continuità

Questa tipologia di opere tende a organizzare il materiale narrativo in modo da intensificare progressivamente l'impatto emotivo sul lettore: le sventure occorrono ai personaggi disponendosi secondo una vera e propria *climax*. Tuttavia questi romanzi difficilmente si chiudono ribadendo il più nero pessimismo; prediligono invece finali che si aprono alla speranza: è infatti abbastanza consueto imbattersi in colpi di scena conclusivi che tempero l'amarezza e il pessimismo precedentemente dispensati in dosi generose. In questi finali il messaggio più ricorrentemente affidato al lettore è proprio il senso della continuità dell'esistenza umana, al di là e quasi a dispetto di qualsiasi sciagura: qualunque ingiustizia, qualunque tragedia collettiva, anche quelle dalle quali sembra impossibile riprendersi, anche quelle oltre alle quali sembra impossibile che ci sia un futuro, vengono superate di slancio e quasi con leggerezza nel passaggio di consegne tra una generazione e un'altra.

Proprio in questo modo termina *Stirpe*³²⁰, ovvero con una agnizione: l'inaspettata scoperta che Luigi Ippolito, mentre era lontano per la guerra, ha concepito un figlio, Vincenzo, il quale poi è stato cresciuto

³²⁰ M. Fois, *op. cit.*

dalla madre nella sua terra natia, il Friuli. Quel bambino, ormai uomo fatto, giunge in Sardegna sulle tracce della famiglia di suo padre, presumibilmente all'indomani dell'8 settembre 1943: a Michele Angelo, sopravvissuto alla rovina della stirpe della quale era capostipite, rivela improvvisamente la sua identità, mostrando i documenti che comprovano la veridicità delle sue parole. La stirpe è salva, e infatti il finale recita: «E la fine non è una fine³²¹». Esiste qualcuno che ha superato l'«Inferno»³²² e si proietta ora verso il futuro: non a caso Michele Angelo, che ha percepito in quel giovane una evidente familiarità, dichiara di voler riaprire l'officina³²³ ormai dismessa da anni, simbolo della continuità della vita, giacché la comparsa del nipote ridà significato ad ogni gesto, valore ai giorni che rimangono da vivere.

Il passaggio di consegne tra una generazione e l'altra è al centro anche dell'epilogo di *Mille anni che sto qui*³²⁴, che vede Gioia uscire dalla propria personale crisi esistenziale proprio grazie ad un ascolto attento e meditato delle storie di famiglia, raccontate da nonna Candida. Il crollo del muro di Berlino, che sembra segnare sul piano storico il trionfo del modello di sviluppo capitalistico, responsabile del tracollo delle culture locali, coincide così con una rinnovata consapevolezza dei valori del passato che si manifesta in Gioia nell'amarezza per il paesaggio violentato da trasformazioni radicali imposte dalla logica del profitto, e per la fine di quel mondo che vive ormai solo nel suo ricordo. Gioia perviene così a riappropriarsi della sua storia e per ciò stesso di un futuro possibile, diventando adulta.

Ne *Il dolore perfetto*³²⁵ è il nipote di Annina, Sole, a rappresentare la continuità della vita capace di resistere agli attacchi della storia; ed è proprio fissando l'immagine di Sole che Annina si abbandona serenamente alla morte con cui il romanzo si chiude. A dispetto dei cambiamenti radicali

³²¹ Ivi, pag. 243

³²² Così si intitola la sezione centrale dell'opera.

³²³ Ivi, pag. 233: «Il padre la guardò come si fa con le bambine che fanno uno sgarbo: - Stavo pensando di riaprire l'officina, - disse Michele Angelo. L'estraneo lo fissò senza capire».

³²⁴ M. Venezia, *op. cit.*

³²⁵ U. Riccarelli, *op. cit.*

che hanno stravolto la fisionomia di Colle Alto, delle bombe che ne hanno cancellato fisicamente i luoghi con il loro carico di memorie, delle pompe di benzina che ne hanno preso il posto, della nuova èra dominata dalla frenesia, dalla superficialità e dalla volgarità, qualcosa del vecchio mondo si è salvato nella memoria di questo ragazzo che ha avuto la pazienza di ascoltare le innumerevoli voci del passato e di conservarle dentro di sé, presumibilmente per tramandarle a sua volta alle generazioni di là da venire.

Ne *L'angelo della storia*³²⁶ il senso della continuità tra le generazioni è dato dall'ostinazione con cui il solo personaggio sopravvissuto all'attraversamento della storia, Laureano, racconta ai giovani disposti ad ascoltarlo la propria vicenda umana e il suo determinante incontro con Walter Benjamin sui Pirenei. Di questi racconti è destinatario anche il narratore, che oltre alla testimonianza di un episodio inerente la biografia del filosofo e critico tedesco, dal racconto delle vicende di due uomini tanto diversi, eppure affratellati dalla comune sorte di vittime della storia può ricavare un senso più generale della vita. È chiaro a Laureano – che è e si sente un perseguitato dalla storia – che consegnare quel fascio di memorie, dalle quali la sua vita è stata travolta, all'umanità che popolerà il mondo in futuro, è l'azione che può dare un senso a tutte le sofferenze patite dalla sua generazione. Il suo dovere è trasmettere memoria delle tante ingiustizie, atrocità, brutalità della storia, della violenza cieca e distruttrice abbattutasi su un mondo ormai al tramonto. È infatti proprio sul tema dell'eredità della memoria che il romanzo si chiude: Laureano sottolinea l'impossibilità di predeterminare l'interpretazione che gli uomini di domani daranno dei fatti di cui non sono stati testimoni e l'uso che ne faranno, eppure, pur senza cedere ad un ingenuo ottimismo, si mostra fiducioso che esistano molti giovani – tra cui il narratore stesso – abbastanza sensibili da raccogliere quel filo che proviene dal passato, divenendo custodi della memoria a beneficio proprio e della posterità. Per questa missione e in nome di questa speranza egli

³²⁶ B. Arpaia, *op. cit.*

sopporta, con un cinismo solo apparente, il peso di una vita che gli sembra ormai insensata.

Anche ne *La masseria delle allodole*³²⁷ si ripropone questo epilogo aperto alla speranza, che pone al centro della rappresentazione narrativa il passaggio di consegne fra generazioni. I figli di Sempad e Shushanig, scampati all'annientamento etnico, riescono a imbarcarsi per l'Italia e attendono di ricongiungersi con lo zio Yerwant, che non ha potuto rivedere la sua terra natia. Entreranno così a far parte del ramo della famiglia Avakian ormai italianizzato, di cui è parte anche l'autrice, e per questa via potranno conservare e tramandare il ricordo di un mondo travolto per sempre dalla furia della storia. Il sacrificio di tanti innocenti sembra così assumere in un senso non casuale e aprire le porte alla speranza.

5.7 Il punto sul romanzo storico-esistenziale

Il romanzo che ho definito di tipo storico-esistenziale, così come ho cercato di analizzarlo in queste pagine, appare dunque un aggregato testuale tenuto insieme non soltanto da costanti tematiche e da meccanismi narrativi ben definiti, ma anche - e soprattutto - da una medesima modalità di concepire la storia e di rapportarsi ad essa. È in rapporto a questa posizione, infatti, che vengono scelte le strutture narrative su cui ci si è via via soffermati³²⁸. Ma nel momento in cui si intenda definire in maniera chiara e univoca la natura del rapporto che questi romanzi intrattengono con la storia, si deve concludere che l'immagine della storia che offrono conserva una quota di ambiguità.

Dal punto di vista dell'efficacia con cui del passato viene restituita l'immagine, offrendo al lettore la possibilità di confrontare il tempo passato con quello presente, bisogna ammettere che questi romanzi si dimostrano strumenti potenti e versatili: l'indagine di usi, costumi, tradizioni, valori radicati in piccole comunità spazzate via dalla storia è normalmente

³²⁷ A. Arslan, *op. cit.*

³²⁸ Cfr. quanto dice Carlo Ginzburg a proposito del rapporto fra struttura narrativa ed ideologia: «la scelta di un modello narrativo è anche quella di una forma di conoscenza», in Id., *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, «Quaderni storici», 86, 1994, pag. 571

accurata, precisa, ben documentata, mossa fundamentalmente da un intento conoscitivo che risponde ai bisogni profondi di un pubblico interessato al passato. D'altro canto questa disamina del passato, non di rado viziata da un sentimento di nostalgia e di perdita, ha tuttavia le caratteristiche di una immagine iperfocalizzata e, di conseguenza, statica: l'attenta riproduzione del particolare impedisce una adeguata resa del contesto entro il quale esso si trova collocato, e genera nel complesso una rappresentazione della storia sfuocata. Si perde il senso dei processi storici, delle forze sociali in essi coinvolte, degli interessi e delle idealità in gioco. Accantonata la possibilità di riconoscere nella storia la logica del processo di cambiamento, i romanzi storico-esistenziali finiscono per vedere nei momenti di trasformazione una tragedia priva di senso e di ragione, puro strumento di vessazione di un'umanità imbecille. In questo senso essi abdicano alla loro primaria funzione, quella di farsi strumento di comprensione e decodifica del passato, preferendo dare espressione allo smarrimento esistenziale di quanti hanno vissuto in epoche di grandi trasformazioni. Uno smarrimento esistenziale che potrebbe essere assimilato a quello che il pubblico di queste opere prova nei riguardi del proprio presente³²⁹. Questi romanzi propongono in fondo un'immagine dell'esistenza come bene fragile e prezioso, da preservare; ad essa il lettore è invitato a guardare con stupefatta commozione e umana partecipazione³³⁰.

³²⁹ Il romanzo storico, in questo senso, svolgerebbe una funzione simile a quella del romanzo fantascientifico, quando con la rappresentazione di un futuro ipertecnologico dai contorni perturbanti, non fa che dare espressione alle inquietudini profonde dell'umanità contemporanea di fronte all'avanzata sempre più incalzante della tecnologia.

³³⁰ Anche Vittorio Spinazzola parla, per il filone di romanzi storici «a forte valenza sociale», del rischio di una deriva neo-populista. Cfr. Id., *L'egemonia del romanzo*, cit.

Capitolo VI

IL FILONE POSTMODERNISTA

6.1 La storia depotenziata

Nella ricca produzione contemporanea di romanzi storici continua ad occupare uno spazio di un certo rilievo tutta una fioritura di narrazioni incentrate sulla ricostruzione del passato e la riflessione sulla storia, che per caratteristiche strutturali, nodi concettuali affrontati, prospettiva filosofica e atteggiamento cognitivo denunciano il proprio legame di dipendenza dal vasto dibattito che fa capo complessivamente al concetto di ‘postmodernità’³³¹. Più che costituire la punta avanzata della sperimentazione letteraria fondata sulla storia, queste narrazioni, il cui legame genealogico con le poetiche postmoderniste degli anni Ottanta e Novanta affiora con una certa insistenza, sembrano occupare nel primo decennio del ventunesimo secolo un proprio e specifico segmento di mercato, quantitativamente minoritario, ma capace di intercettare i gusti di un pubblico ben delineato: colto, elitario, sofisticato, aggiornato sul dibattito culturale contemporaneo, un pubblico che nutre un insopprimibile sospetto nei confronti del meccanismo letterario dell’identificazione emotiva e ricerca nella lettura il soddisfacimento di un piacere tutto intellettuale, non disgiunto da quello velatamente narcisistico del

³³¹ Della sterminata bibliografia disponibile sui concetti di postmodernità, postmoderno, postmodernismo, si segnalano soltanto i seguenti saggi che nutrono ambizioni di sintesi del vasto dibattito cui qui si fa riferimento: Margherita Ganeri, *Postmodernismo*, cit.; Remo Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, cit.; AA.VV., *Lezioni sul postmoderno: architettura, pittura, letteratura: Malerba, Consolo, Eco, Vassalli, Volponi, Cepollare, Voce*, in *Atti del seminario di studi diretto da Romano Luperini*, a cura di F. Marchese, Palermo, 1-3 aprile 1996, Palumbo, Palermo, 1997; Gaetano Chiurazzi, *Il postmoderno*, Paravia Bruno Mondadori, Milano, 2002

paradosso, del capovolgimento della logica comune, della sfida al buonsenso³³².

Sulla base di questo *identikit*, non sembra peregrino far discendere la struttura sperimentale di questi romanzi innanzitutto da una precisa disposizione psicologica operante nel pubblico al quale programmaticamente si rivolgono, ovvero da una richiesta di complessità che trova appagamento nell'apparente controsenso della frustrazione del piacere della lettura, nella infrazione provocatoria dei codici fondamentali della comunicazione letteraria, in una sfida alle convenzioni di genere che può sfociare, nelle sue manifestazioni più estreme, in opere di difficile leggibilità³³³.

Le ragioni che inducono all'impiego dell'etichetta di 'romanzo storico postmoderno' si fondano in primo luogo su considerazioni di natura filosofica: questa produzione contemporanea appare accomunata alle opere più rappresentative delle poetiche postmoderne in virtù di un medesimo atteggiamento di fondo, da un lato nei confronti della realtà, dall'altro del discorso sulla realtà, del mezzo cioè mediante il quale l'umanità interagisce con il mondo organizzandolo in un sistema di dati dotato di logica e coerenza, sistema che nel suo insieme forma la struttura della conoscenza.

Ciò che emerge con chiarezza dall'esteso dibattito critico sorto intorno al concetto di postmodernismo, infatti, è che la letteratura postmoderna tende ad acquisire una propria identità originale e definita proprio in relazione a questo duplice atteggiamento, che la rende un'arte eminentemente autoriflessiva: qualunque periodizzazione si accetti, ciò che veramente distingue la letteratura postmoderna dalla sua matrice generativa modernista è il fatto di essere una letteratura che narra il mezzo assai più di quanto non narri il mondo, un'arte che pone in discussione i fondamenti

³³² Cfr. AA. VV., *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, a cura di A. Casadei, Pendragon, Bologna, 2002; Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, Paris, 1998

³³³ Per la funzione modellizzante svolta dal destinatario sulla fisionomia di un'opera letteraria cfr. Vittorio Spinazzola, *L'esperienza della lettura*, Unicopli, Milano, 2010; Wolfgang Iser, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna, 1987; Alberto Cadioli, *La ricezione*, Laterza, Bari, 1998; Carla Benedetti, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, cit.

stessi della conoscenza, tutta protesa com'è nell'indagare caratteristiche e limiti intrinseci del linguaggio inteso come strumento di comprensione e dominio della realtà.³³⁴ La letteratura postmoderna costituisce, sotto questo aspetto, la traduzione letteraria di una crisi epistemologica paralizzante, che traccia un solco invalicabile tra l'uomo e la realtà, postulando l'impossibilità teorica da parte dell'individuo di avere accesso al mondo e rinchiudendolo in un labirinto di simboli autoreferenziali, che nel loro complesso edificano il monumento della conoscenza: un monumento fantastico e gratuito, totalmente disancorato da un referente materiale stabile e certo.

Non esiste una realtà solida al di fuori della mente di chi la concepisce. In questo senso la letteratura postmoderna può essere letta anche come l'arte del «dubbio ontologico»³³⁵, che traduce l'impossibilità di ricondurre il caos dell'esistenza ad una qualunque struttura ordinata; che esprime l'incapacità soggettiva di imbrigliarla in una logica gerarchica capace di restituirgli un significato coerente ed intelleggibile. Ma è anche l'arte che smaschera le forzature e le falsificazioni prodotte dalle strutture linguistiche, dai meccanismi narrativi, dalle convenzioni letterarie; che riconnette il testo alla testualità, ribadendo per questa via l'autonomia di ogni narrazione rispetto all'oggetto narrato³³⁶. Per queste ragioni la letteratura postmoderna si propone come una letteratura che intende programmaticamente frustrare il legittimo desiderio del lettore di connettere la sua esperienza di lettura con il mondo.

6.2 Le strutture narrative della crisi

Ma in che modo il postmodernismo è intervenuto a mutare la struttura di genere del romanzo storico? Secondo Elizabeth Wesseling³³⁷

³³⁴ Cfr. B. McHale, *Postmodernist fiction*, cit.

³³⁵ Antonia S. Byatt, *Ancestors*, in AA.VV., *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, cit., pag. 61

³³⁶ Sul concetto di testualità cfr. Jacques Derrida, *Della grammatologia*, a cura di G. Dalmasso, S. Facioni, Jaca Book, 2012

³³⁷ E. Wesseling, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, cit.

l'aspetto più evidente che contraddistingue i romanzi storici postmoderni è costituito dal fatto che questi ultimi non si preoccupano di contaminare la realtà con la finzione, la storia con la menzogna; dati accertati per mezzo della ricerca d'archivio con patenti anacronismi: i loro autori non appaiono soltanto indifferenti al dilemma che indusse Manzoni a ripudiare il romanzo storico in quanto genere³³⁸, ma interessati innanzitutto a comunicare la sensazione di una storia falsificata, ad offendere la Storia, ad insinuare il dubbio che se ne possa avere una qualche forma di conoscenza. L'autoriflessività propria di tutta la letteratura postmoderna si manifesterebbe nel genere storico nella tendenza di questi romanzi ad esibire i propri marchingegni costitutivi, ad enfatizzare il quoziente di arbitrarietà dell'operazione di ricostruzione del passato, sentita come una forma di artificiale imposizione di un intreccio ad una realtà del tutto priva di logica ed ordine³³⁹. In quest'ottica, la falsificazione della storia assolverebbe al compito di smascherare la connaturata finzionalità di ogni operazione di ricostruzione storica, contribuendo non soltanto a sottolineare la distanza tra fatti narrati e narrazione, ma anche a mettere in crisi l'idea stessa di storia come esistente indipendentemente dal discorso su di essa: conclusioni queste che appaiono del tutto coerenti con gli esiti più tipici del post-strutturalismo, soprattutto in relazione al tema dell'impossibilità di attingere per mezzo del discorso qualcosa di diverso dal discorso stesso³⁴⁰. Di più: l'introduzione di patenti incongruenze storiche all'interno di una cornice storicamente accurata funzionerebbe come uno strumento atto a privare i secondi della loro autoevidenza, presentandoli invece come l'esito necessario delle implicazioni cognitive proprie del discorso

³³⁸ Cfr. A. Manzoni, *Del romanzo storico, e, in genere de' componimenti misti di storia e di invenzione*, cit.

³³⁹ Cfr. Wesseling, *op. cit.*, pag.120 e segg.

³⁴⁰ Cfr. Richard M. Rorty, *Linguistic turn. Essays in Philosophical method. With two retrospective essays*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997; J. Topolski, *op. cit.*; Andrea Mirabile, *Le strutture e la storia: la critica italiana dallo strutturalismo alla semiotica*, Led, Milano, 2006

narrativo, della sua peculiare natura di discorso strutturato, coerente, dotato di significato e tendente verso una finalità³⁴¹.

I romanzi storici postmoderni sembrano dunque discostarsi dalla finalità del romanzo storico classico per il fatto che non intendono realmente divulgare conoscenza storica, né utilizzare il passato come metafora del presente, ma indagare la possibilità stessa di fare storia. Il rapporto diretto, naturale, aproblematico tra fatto storico e discorso storiografico viene incrinato. I quesiti posti da questi romanzi sono innanzitutto di natura epistemologica: vengono indagate le relazioni che si instaurano tra documento storico e narrazione fondata su quel documento, viene esplicitata la natura equivoca delle fonti, ed instillato il dubbio sulla loro neutralità con l'intento di incrinare la fiducia nella loro natura di prove oggettive, viene smascherato il quoziente di arbitrarietà di qualsiasi narrazione storiografica che su di esse si basi, è denunciata l'inevitabile compromissione con il potere di ogni discorso sul passato. In questo senso questi romanzi non appaiono focalizzati sulla ricostruzione di un determinato periodo storico, né sulla comprensione del passato sulla base di una logica di antecedenza/conseguenza, bensì su questioni che travalicano i limiti di un orizzonte temporale limitato per porsi in termini storici e metastorici: più che condurre una riflessione sulla storia, riguardo alla quale postulano l'impossibilità di una conoscenza oggettiva di qualunque tipo, conducono una riflessione sulla storiografia, erodendo il confine che la separa dall'invenzione letteraria, in quanto percepito come infondato e artificiale³⁴². Le modalità con cui questo modo di guardare alla storia si sostanzia in forme, strutture, convenzioni di natura squisitamente letteraria sono – secondo Wesseling – innumerevoli, e coinvolgono piani diversi della narrazione.

Innanzitutto l'operazione condotta dai romanzieri postmoderni sarebbe formalmente rispettosa di alcune caratteristiche fondamentali del

³⁴¹ Cfr. Hayden White, *Storia e narrazione*, cit.; Id., *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, cit.; partendo da presupposti simili, giunge a risultati opposti Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano, 2006

³⁴² Cfr. Linda Hutcheon, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York-London, 1988

romanzo storico classico (ad esempio l'uso di prefazioni dotte³⁴³, il rispetto di un'impostazione fondata sul realismo, e così via), proprio nel momento in cui, a causa dell'ideologia veicolata dalla sua mutazione postmoderna, quel modello risulterebbe capovolto e come svuotato dall'interno: ciò con l'intento di attivare un cortocircuito capace di sprigionare la forza corrosiva della citazione ironica e della parodia³⁴⁴. L'adesione da parte di questi romanzi a meccanismi di genere stereotipati, cristallizzatisi nel tempo come elementi caratterizzanti la fisionomia esteriore del genere storico, sortirebbe così l'effetto di indurre il lettore a credere di trovarsi di fronte ad un romanzo storico classico, e questo provocherebbe conseguentemente un'intensificazione dell'effetto di straniamento prodotto dal romanzo nel momento in cui incorre in patenti infrazioni di meccanismi di genere altrettanto consolidati e più profondi. Tali infrazioni, a loro volta, avvengono secondo Wesseling su tre piani diversi della struttura narrativa: a livello delle fonti, a livello dell'intreccio, a livello dei personaggi³⁴⁵.

Le fonti erano esibite dal romanzo storico classico come strumento di certificazione di verità storica, di volta in volta incastonate in spazi di sospensione della diegesi ed interpretate dalla voce sicura e autorevole del narratore onnisciente, oppure collocate a margine della narrazione in spazi dedicati, come le note a piè di pagina o le rubriche bibliografiche, ordinatamente composte e magari suddivise sulla base di criteri tematici o cronologici³⁴⁶. Nel romanzo postmoderno, invece, le fonti vengono introdotte nel tessuto narrativo con la finalità di corrodere dall'interno la correlazione implicitamente operante tra documento storico e narrazione storiografica. Questi romanzi fanno un uso delle fonti che finisce per enfatizzare la natura contraddittoria, equivoca, depistante dei documenti che provengono dal passato, siano essi testimonianze scritte oppure relitti

³⁴³ Per uno studio analitico di forme e funzioni delle prefazioni nel romanzo storico risorgimentale, cfr. Claudio Loda, *Le introduzioni ai romanzi storici italiani della prima metà dell'Ottocento: motivi e tematiche*, «Otto/Novecento», XIV, 2, 1990, pagg. 69-99

³⁴⁴ Cfr. E. Wesseling, *op.cit.*, in particolare il capitolo intitolato «Historical fiction and the questioning of Objective historical knowledge»

³⁴⁵ Wesseling, *op. cit.*, in particolare il capitolo intitolato «Histroy in the making»

³⁴⁶ Cfr. G. Lukács, *op. cit.*; Emanuella Scarano, *Il romanzo della storia*, Nistri-Lischi, Pisa, 1986

sopravvissuti a quel passato. Di fronte ad essi il lettore, o un personaggio interno alla finzione che rivesta il ruolo di destinatario, deve rimanere attonito, incerto, in preda ad una paralisi interpretativa, deve sperimentare sulla propria pelle l'impossibilità di discernere quale valore assegnare a ciascuna delle voci che parlano attraverso il diaframma del tempo³⁴⁷.

Come in una moderna detective-story, la verità storica si ritrae dietro ad una misteriosa concatenazione di indizi dalla natura enigmatica ed indecidibile. Le fonti si compongono in un *collage* caotico, riottoso ad ogni tentativo di selezione e riordino³⁴⁸; in questo modo la ricostruzione del passato, composta intorno ad esse e a partire da esse, assume le sembianze di un discorso improbabile, parziale, fazioso, frutto dell'imposizione forzata di uno schema interpretativo chiuso ad una realtà lacunosa, aperta e sfuggente, dal quale è inevitabile prendere le distanze. In questo senso il romanzo storico postmoderno manifesta la sua tendenza ad ibridarsi con il modello del romanzo poliziesco, in ciò mostrandosi soggetto ad un fenomeno che interessa complessivamente la narrativa contemporanea di età postmoderna.

Proprio questa peculiare modalità di trattare le fonti finisce per produrre una cornice narrativa di secondo grado che funge da metanarrazione, in quanto in essa viene inscenato il processo di elaborazione del discorso storiografico a partire dalle fonti, che rimane invece di norma escluso dalla scrittura storica³⁴⁹. In altre parole, invece di presentare i risultati conseguiti da un'approfondita investigazione sul passato, si fornisce una rappresentazione drammatizzata del lavoro dello storico, servendosi di un personaggio che, per ragioni narrative, cerca di ricostruire e riappropriarsi del passato, ma si trova invischiato e paralizzato in una congerie di dati e di testimonianze, autentiche o fasulle, fra loro non armonizzabili, che conducono ad altrettanti vicoli ciechi.

³⁴⁷ Cfr. E. Dei, *op. cit.*; H. Serkowska, *Allegorie del presente*, cit.

³⁴⁸ Cfr. E. Wesseling, *op. cit.*, pag. 123 e segg.

³⁴⁹ Cfr. E. Scarano, *La voce dello storico*, cit.; Ead., *Forme della storia e forme della finzione*, cit.

Può capitare altresì che le ragioni personali che spingono questo personaggio ad indagare condizionino pesantemente la verità storica alla quale giunge, con ciò alimentando l'impressione che sia impossibile condurre un'analisi del passato realmente obiettiva e, per così dire, sterile rispetto a vischiosità e condizionamenti anche solo di natura inconscia. Se la narrazione del passato è uno strumento fondamentale di formazione dell'identità individuale e collettiva, appare infatti inevitabile che nell'atto stesso di appropriarsi del passato, l'individuo proietti in esso i suoi più intimi bisogni, la sua peculiare visione della realtà, così perturbando l'oggettività della ricostruzione storica³⁵⁰. L'osservazione costituisce un'azione di per sé sufficiente a condizionare il risultato dell'osservazione, esattamente come la scienza ha accertato nell'ambito, ad esempio, della fisica quantistica³⁵¹.

Interrogandosi sulle modalità e sui limiti del processo di appropriazione e trasmissione delle conoscenze storiche, i romanzi storici postmoderni erodono così ogni certezza epistemologica, ponendo in crisi la relazione di causa-effetto tra i fenomeni, la rappresentazione ordinata, teleologica della storia concepita in età romantica, ed infine il significato stesso della storiografia.

Il romanzo storico degli anni Zero presenta la persistenza dei temi che si è andati descrivendo e delle strutture narrative ad essi correlate. Un filone di romanzi storici costruiti intorno a questo modulo, affermatosi in Italia negli anni Ottanta e Novanta, continua evidentemente a godere in anni più recenti del favore di un segmento di pubblico circoscritto e minoritario, e manifesta una sua vitalità non disgiunta da una certa propensione alla sperimentazione e alla ricerca di soluzioni tecnicamente innovative, come si cercherà di dimostrare nei paragrafi seguenti, nei quali ci si propone di analizzare i meccanismi narrativi di alcuni romanzi storici riconducibili a questo aggregato morfologico.

³⁵⁰ Cfr. Theodor Lessing, *Geschichte als Sinngebung des Sinnlosen*, Books on Demand, 2013

³⁵¹ Niccolò Guicciardini, Gianluca Introzzi, *Fisica quantistica. Una introduzione*, Carocci, Roma, 2007

6.3 Il postmodernismo etico di Eco

*Il cimitero di Praga*³⁵² è il sesto e ultimo romanzo di Umberto Eco, autore cui generalmente si fa riferimento in relazione al fenomeno della rinascita in Italia dell'interesse di autori e pubblico per il romanzo storico, nella stagione che da alcuni è stata etichettata come quella propria del 'romanzo neostorico'³⁵³. Da questo punto di vista si tratta di un'opera che sembra proseguire, in continuità con tutta la produzione narrativa di Eco, un discorso iniziato proprio alla vigilia degli anni Ottanta con *Il nome della rosa*³⁵⁴, testo da molti considerato come l'emblema del postmodernismo italiano. *Il cimitero di Praga* traduce infatti in maniera puntuale, e per certi aspetti esemplare, quelle strutture e quelle strategie narrative che sono state sopra descritte.

Il livello più interessato dalla inesausta inventività sperimentale della produzione romanzesca di Eco è certamente rappresentato dal piano dell'intreccio narrativo, trattato con una libertà e giocosità che costituiscono la cifra inconfondibile dello stile di Eco³⁵⁵. Nello specifico, sin dalle prime pagine de *Il cimitero di Praga* emerge con chiarezza lo

³⁵² Umberto Eco, *Il cimitero di Praga*, Mondadori, Milano, 2010. Parigi, 1897. Nella capitale francese appena rinnovata dal progetto urbanistico di Haussmann, il falsario Simone Simonini, su consiglio di un giovanissimo Sigmund Freud, inizia a scrivere un diario-autobiografia per recuperare la memoria dopo essere stato colpito da una grave amnesia. Ben presto tale scritto si trasforma in una conversazione a distanza tra Simonini ed un sedicente abate Dalla Piccola, che sembra abitare in un miniappartamento collegato alla dimora di Simonini. Le loro vite appaiono intrecciate: infatti ciò che uno non ricorda lo ricorda bene l'altro. Si ripercorrono gli anni dal 1830 al 1897. Si definisce la personalità di Simonini, individuo camaleontico, egoista, anticlericale, misogino, razzista, il quale tenta di racimolare senza scrupoli un soddisfacente patrimonio per godersi i piaceri della vita e soprattutto del buon cibo. Simonini rievoca la fanciullezza solitaria trascorsa con il nonno, anch'egli antisemita e fervente sostenitore dell'*ancien régime*. Dopo la morte del nonno, Simonini si applica all'attività di falsario, svolta per puro piacere della menzogna: inventa e sventa complotti, crea e scioglie intrighi, nel vortice internazionale di spionaggio e controspionaggio in cui è entrato. In questo clima di cospirazioni, pur vivendo momenti epocali del XIX secolo quali i moti carbonari, la spedizione dei Mille, il 1848, il Secondo Impero di Napoleone III e i giorni della Comune, Simonini lavora instancabilmente ad un'opera letteraria che costituisce l'apogeo della mistificazione storica, alla quale affida tutto il suo odio verso il popolo ebraico. Si tratta del Protocollo dei Savi di Sion, che avrà conseguenze storiche terribili, quali i pogrom russi e la Shoah. Ricostruendo queste tortuose vicende, Simonini riuscirà a comprendere la verità della sua relazione con Dalla Piccola: i due sono la stessa persona.

³⁵³ Cfr. M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, cit.; G. Rosa, *Di storia in storia*, cit.

³⁵⁴ Umberto Eco, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1980

³⁵⁵ Cfr. G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit., pag. 35

sforzo dell'autore di portare al livello della consapevolezza del lettore, enfatizzandone la natura artificiosa, i meccanismi fondamentali della narrazione, a partire dal rapporto di comunicazione tra narratore e lettore:

Né si attenda il Lettore che il Narratore gli riveli che si sarebbe stupito nel riconoscere nel personaggio qualcuno già nominato in precedenza perché (questo racconto iniziando proprio ora) nessuno vi è mai stato nominato prima, e lo stesso Narratore non sa ancora chi sia il misterioso scrivente, proponendosi di apprenderlo (in una col Lettore) mentre entrambi curiosano intrusivi e seguono i segni che la penna di colui sta vergando su quelle carte³⁵⁶.

Questo passo, con cui si chiude il primo capitolo del romanzo, adempie da un lato alla funzione di accompagnare il lettore nel passaggio da una narrazione mediata da una voce eterodiegetica ad una condotta dalla voce di due personaggi interni al mondo narrato (operazione questa, che verrà ripetuta al cap. 25), i quali prendono alternativamente la parola scrivendo sulle pagine di un comune diario; dall'altro si propone evidentemente di esibire la finzionalità implicita in ogni narrazione, di stigmatizzare beffardamente l'artificiosità operante in ogni atto affabulatorio, predisponendo il lettore ad una presa di distanza critica dal mondo narrativo, dalle ricostruzioni storiche in esso condotte, e più in generale dal processo di identificazione emotiva istituito con il patto narrativo³⁵⁷. Si potrebbe notare, a tale proposito, che ne *Il cimitero di Praga* laddove la narrazione passa attraverso il filtro di una voce eterodiegetica, quest'ultima in genere ostenta la propria estraneità al mondo della finzione, la propria incapacità di formulare giudizi, conclusioni, ipotesi attendibili e fondate rispetto ad una realtà che assume così le sembianze di un enigma di difficile risoluzione; talvolta, invece, si appiattisce sul punto di vista di uno dei personaggi, rinunciando comunque – nell'uno e nell'altro caso – alla funzione tipicamente ottocentesca di un narratore forte, autorevole livello

³⁵⁶ U. Eco, *Il cimitero di Praga*, cit., pag. 10

³⁵⁷ Tutto il primo capitolo riecheggia la formula sperimentata da Calvino nell'iperromanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (Einaudi, Torino, 1979)

di mediazione tra il fatto storico e la sua fruizione da parte del lettore, rinunciando per questa via a qualsiasi intenzione di tipo didascalico³⁵⁸.

Coerentemente con il paradigma di genere operante in questo filone, l'intreccio congegnato da Eco va a costruire un metalivello che ibrida i meccanismi tipici del romanzo storico con la struttura della *detective story*, in base alla quale uno o più personaggi concorrono alla risoluzione di un caso e giungono al disvelamento della verità facendo ricorso ad un modello di ragionamento induttivo-indiziario, fondato sull'esercizio della logica e della razionalità. Come si è visto sopra, è proprio a livello della cornice che viene inscenato il lavoro dello storico, il quale – a differenza di quanto accade nel genere ottocentesco del giallo ad enigma – si trova a misurarsi con fonti inattendibili, lacunose o depistanti, il che produce una narrazione storica priva di oggettività ed inestricabilmente invischiata con il vissuto personale e con il profilo psicologico del suo autore. Nel caso de *Il cimitero di Praga*³⁵⁹ il metalivello appare particolarmente originale e sofisticato: chi redige il diario, nel quale si mescolano, in modo apparentemente caotico e destrutturato, insignificanti memorie personali ed azioni capaci di condizionare pesantemente tutti i principali eventi storici del diciannovesimo secolo, è infatti un personaggio che ha perso la memoria e si sottopone volontariamente ad una terapia psicanalitica fai da te, ispirata alle intuizioni di Freud. L'impiego di un personaggio dalla personalità multipla e disturbata nella funzione di storiografo finisce così per sottrarre credibilità agli eventi storici narrati, che vengono ricostruiti dal narratore non senza dubbi, improvvisi vuoti di memoria, perplessità su una loro possibile (benchè involontaria) distorsione, in modo frammentario ed incompleto. Questa inattendibilità della ricostruzione del passato è evidenziata in diverse circostanze dalla stessa voce narrante, che si trova alle prese con documenti vergati da un io del passato con il quale l'io del presente, a causa della propria condizione patologica, ha cessato di identificarsi, e che vengono interrogati con un vivo sentimento di disagio

³⁵⁸ Sulle caratteristiche del narratore ottocentesco, cfr. E. Scarano, *Il romanzo della storia*, cit.

³⁵⁹ U. Eco, *Il cimitero di Praga*, cit.

ed estraneità, quasi con riluttanza³⁶⁰, nella consapevolezza che sarà impossibile distinguere l'oggettività dei fatti in presenza di tante intenzionali omissioni, e ad un montaggio di testimonianze costruito ad arte con l'intento non tanto di documentare, quanto di depistare.

A complicare ulteriormente il quadro interviene una seconda voce narrativa, appartenente ad un personaggio fantomatico ed inafferrabile, l'abate Dalla Piccola, che si intromette nel diario del protagonista, Simone Simonini, svelando fatti, particolari, retroscena che lo riguardano in prima persona, ma di cui quest'ultimo ha completamente smarrito la memoria. Solo ad uno stadio avanzato della narrazione si finisce per scoprire che Simonini e Dalla Piccola sono in realtà la stessa persona, andata incontro, a causa di un evento traumatico, ad uno sdoppiamento della personalità; questa condizione di turbamento patologico della voce narrante si rivela come tale solo quando la terapia di autoanalisi, involontariamente suggerita al Simonini da Freud, sembra ottenere successo. Non va infine trascurato che il protagonista ha svolto per tutta la vita la professione di falsario, in accordo con una indole cinica, spregiudicata, incline a trarre piacere dagli effetti perturbanti prodotti dai suoi inganni. Si viene così a costruire un sofisticato intreccio di prospettive, un meccanismo di rifrazioni multiple a livello del quale risulta arduo se non impossibile discernere quale sia la verità, ammesso che essa esista e possa essere conosciuta; essa infatti si nasconde dietro una serie di filtri deformanti che rendono il discorso storico sempre più delirante e grottesco, sebbene dotato di una propria logica interna, più simile alle strutture narrative proprie del romanzo di appendice – cui frequentemente le farneticazioni di Simonini fanno riferimento –, che alla capacità del romanzo ottocentesco di fornire una chiave di lettura corretta o quantomeno convincente della realtà.

³⁶⁰ Si veda a tal proposito l'inizio del cap. 7: «Non so se sarei riuscito a ricordare tutti gli eventi, e soprattutto le sensazioni del mio viaggio siciliano tra il giugno 1860 e il marzo 1861, se ieri notte, frugando tra vecchie carte nel fondo di un canterano giù in negozio, non avessi trovato un fascicolo di fogli accartocciati, dove di quelle vicende avevo tenuto un brogliaccio, probabilmente per poter poi fare un rapporto dettagliato ai miei mandanti torinesi. Sono note lacunose, evidentemente avevo segnato solo ciò che ritenevo saliente, o che volevo apparisse saliente. Che cosa avessi taciuto non so».

Con le sue false rivelazioni, al centro delle quali sta sempre il tema del complotto, Simonini, nella sua misantropia, si propone di aizzare l'odio e l'insofferenza di una parte della società nei confronti di minoranze invisibili (di volta in volta i massoni, i gesuiti, gli ebrei, i garibaldini, ecc.), semplicemente confermando i pregiudizi più radicati e gli stereotipi più triti, per il puro gusto di far del male. La sua scoperta dell'esistenza di una struttura narrativa universale – la «Forma Universale del Complotto»³⁶¹ –, impiegata in ogni epoca, tanto a livello individuale quanto collettivo, per rendere psicologicamente accettabile una situazione squallida e sgradevole attribuendone la responsabilità alle trame sotterranee di terzi, dimostra che la conoscenza della storia è preclusa all'umanità, e che le ricostruzioni dei fenomeni del passato si poggiano su strutture narrative nelle quali si annidano forme di pre-conoscenza del tutto incapaci di spiegare la realtà, ma tragicamente capaci di condizionarne gli esiti futuri, com'è appunto accaduto con il delirante documento conosciuto sotto il nome di 'Protocollo dei Savi di Sion'.

Da questo punto di vista, mentre *Il cimitero di Praga* esibisce il suo radicamento nel retroterra culturale degli anni Ottanta e Novanta, ostentando anche sul piano strutturale il proprio apparentamento al modello del romanzo storico postmoderno, esso spinge tuttavia l'indagine letteraria di Eco su un terreno diverso, superando il livello della pura riflessione sull'epistemologia della storia. Da ciò scaturisce una inedita tensione etica che può essere interpretata come manifestazione di impegno: si nega alla storiografia la possibilità di conoscere il passato in termini oggettivi, esaustivi e neutrali, ma si evidenzia come le ipotesi da essa formulate, sia pure inquinate da parzialità, pregiudizi, meccanismi automatici di costruzione del senso, finisca per condizionare il divenire storico incidendo sulla realtà. Secondo questa interpretazione, il risvolto etico del romanzo andrebbe colto nell'invito alla comunità dei lettori ad una presa di distanza critica dal potere seduttivo di alcune strutture narrative archetipiche, e più in generale dal discorso storiografico, il quale – proprio in quanto non

³⁶¹ Ivi, pag. 96

esente dall'impiego di tali strutture – rivelerebbe la propria natura di discorso epistemologicamente non fondato, ancorché capace di produrre storia a propria volta.

Il tema della storia come menzogna, della stretta interdipendenza tra fatto storico e discorso sulla storia, della relatività e provvisorietà delle verità che si possono attingere per mezzo della ricerca storica sono al centro anche di un altro romanzo storico di Eco, pubblicato – come *Il cimitero di Praga* – nel corso degli anni Duemila, cioè *Baudolino*³⁶². In questo lavoro ricompaiono alcune delle strutture narrative già evidenziate: la presenza di un narratore inattendibile, che produce un racconto improbabile, incerto e depistante; la drammatizzazione dell'attività dello storico, rappresentata sulla pagina per mezzo della costruzione di una cornice con funzione di metalivello; il processo di erosione della solidità delle fonti, che sottrae ogni fondamento di certezza alle narrazioni storiche su di esse edificate; l'individuazione delle ineliminabili perturbazioni prodotte nel discorso sul passato dalla dimensione emotiva, culturale, ideologica della persona che materialmente produce quel discorso. L'esito appare, ancora una volta, la negazione, sul piano prima di tutto teorico,

³⁶² Umberto Eco, *Baudolino*, Bompiani, Milano, 2000. Nel 1154, Federico Barbarossa si perde nella foresta e nella nebbia della pianura padana, durante la sua prima discesa in Italia. Il giovane contadino Baudolino lo conduce a ricongiungersi con il suo esercito. Avendo preso in simpatia il ragazzo, l'imperatore decide di adottarlo e di portarlo alla sua corte. Cinquant'anni dopo, a Costantinopoli, durante il saccheggio del 1204, un Baudolino ormai sessantenne salva dalle mani dei crociati lo storico e alto funzionario dell'impero bizantino Niceta Coniate. I due si rifugiano nella dimora del burocrate mentre la città brucia per diversi giorni e successivamente riescono a lasciare Costantinopoli. Baudolino nel frattempo racconta a Niceta la sua storia: ripercorre i suoi studi, il suo ruolo di consigliere dell'imperatore Federico Barbarossa, la fondazione di Alessandria, la sua partecipazione alla terza crociata, la morte dell'imperatore durante il viaggio verso la Terrasanta. In quella circostanza Baudolino e il gruppo dei suoi amici abbandonano l'impresa alla ricerca della terra del Prete Gianni. Dopo mesi di viaggio, giungono a Pndapetzim, dove vengono in contatto con un mondo abitato da strane creature, tutte suddite del diacono Giovanni, delfino del Prete. Nell'attesa di avere accesso alla terra del Sacerdote, Baudolino si innamora di Ipazia, una satira, e stringe amicizia con il diacono, che soffre di lebbra. Il regno di Pndapetzim è scosso dalla notizia dell'imminente attacco degli Unni bianchi. Nonostante il tentativo di difesa, gli abitanti di Pndapetzim vengono travolti dagli invasori e solo per miracolo Baudolino e alcuni compagni superstiti riescono a salvarsi; decidono così di tornare a casa. Il viaggio di ritorno è fitto di nuove avventure e riporta Baudolino e i suoi compagni a Costantinopoli, dove si viene a sapere la verità sulla morte di Federico, proprio prima dell'incontro tra Baudolino e Niceta. Dopo una breve parentesi da stilista, Baudolino comprende che la sua vita deve essere dedicata alla ricerca del regno del Prete Gianni e di Ipazia, e con questa speranza si dirige nuovamente verso Oriente.

della possibilità di attingere una verità sul passato che abbia la consistenza e la certezza del *brutum factum*, stante l'impossibilità di eliminare l'elemento di soggettività introdotto dal punto di osservazione, qualunque sia la metodologia di indagine storica impiegata per la disamina del passato. Inoltre, analogamente a quanto accadeva ne *Il cimitero di Praga*, anche in Baudolino si osserva il fenomeno paradossale di una storiografia palesemente falsa o totalmente inventata che finisce per incidere sulla storia, modificando la realtà e producendo fatti che altrimenti non avrebbero mai visto la luce.

Baudolino è il protagonista eponimo del romanzo di Eco. La sua natura di narratore inattendibile appare evidente sin dalle prime pagine, dove si legge il frammento di una sua improbabile cronaca giovanile, redatta in una bizzarra lingua inventata, fantasiosa trascrizione del volgare piemontese parlato dagli strati più umili della popolazione, che lo ritrae, appena ragazzino, intento a persuadere l'imperatore Federico Barbarossa di una falsa profezia a lui resa direttamente da san Baudolino, relativa alla sicura conquista della città di Terdona, cinta allora da assedio da parte delle truppe del sovrano svevo. L'innocente bugia di Baudolino, la prima di una lunga carriera di menzognere patentato, ha però la caratteristica della profezia che si autoadempie, perché in effetti l'imperatore, rincuorato dalla certezza della vittoria, riesce effettivamente a conseguire quella pur effimera vittoria sui Comuni dell'Italia settentrionale. Da questo episodio Baudolino trae l'insegnamento che non solo i fatti, ma anche la narrazione dei fatti è un evento storico in sé, capace di produrre una catena di conseguenze non meno concrete e reali degli altri eventi che attraversano la storia. La sua indole incline a mescolare verità e fantasticherie, osservazione e desiderio opera nella sua cronaca giovanile, come nel successivo racconto della propria vita fatto al cronista bizantino Niceta Coniate, durante i saccheggi della città di Bisanzio avvenuti ad opera dei crociati nel corso della quarta crociata. Da questo racconto emerge il ritratto di un individuo, che, per mezzo delle sue fandonie e dei documenti apocriefi da lui redatti, è riuscito non solo a vivere a stretto contatto con le

personalità storiche più illustri, ma persino a condizionarne l'azione e a cambiare il corso della storia. Il fatto, tuttavia, che sia Baudolino *in primis* a riconoscere la sua incapacità di distinguere tra fantasticherie e realtà, e la propria tendenza a mescolarle in continuazione, induce il lettore a prendere le distanze dalla sua ricostruzione, allo stesso tempo memoriale e pseudo-storica, in quanto vi è impossibile discernere ciò che è realmente avvenuto da ciò che è pura invenzione. Va peraltro sottolineato come questa continua mescolanza di realtà e fantasia, di dato storico ed elementi tratti dall'immaginario collettivo, che viene percepita come inaccettabile per un qualunque lettore contemporaneo, risponda in pieno al criterio di verosimiglianza di un'epoca come il Medioevo, in cui la conoscenza era concepita come processo di riconoscimento di verità già date: un altro modo di erodere dalle fondamenta, rappresentate dall'attendibilità del documento, l'intera cattedrale della conoscenza storica.

D'altro canto, non solo Baudolino, ma anche altri personaggi dediti alla ricerca storica manifestano la sua stessa inaffidabilità. Ottone di Frisinga, al quale all'inizio del romanzo Baudolino ha sottratto diversi fogli di pergamena per grattarli e riempirli con le sue storie, riscrive la prima parte della sua "Chronica" in modo completamente diverso dalla prima stesura, perché ha maturato una differente concezione della storia. Avuto infatti da Federico l'incarico di celebrare anche le sue imprese, egli si rende conto che non sarebbe possibile farlo all'interno di un'opera fondata su una visione della storia come rovina e decadenza. Approfittando dunque della scomparsa di quei fogli, narra una storia radicalmente diversa, cosa che spinge Baudolino all'ironica conclusione che, se egli non avesse operato quel furto, la storia universale, e non solo quella di Federico, sarebbe risultata differente.

Più tardi è lo stesso Niceta a riflettere sul significato da attribuire al racconto di Baudolino e sull'opportunità di inserire eventualmente quella storia nel regesto dei giorni di assedio e di saccheggio appena vissuti da Bisanzio; su consiglio del saggio Pafnuzio decide di cancellare la figura di Baudolino dalla storia, sebbene sia stato proprio lui a salvarlo dalle mani

dei crociati, sostituendola con alcuni non meglio precisati individui veneziani. Quando egli si rammarica per la perdita di una così bella storia, Pafnuzio lo conforta con queste parole: «Non crederti l'unico autore di storie a questo mondo. Prima o poi qualcuno, più bugiardo di Baudolino, la racconterà»³⁶³ – riflessione ironica sulla natura più profonda dell'operazione letteraria condotta da Eco. L'alterazione della storia, non casuale ma programmaticamente perseguita, non potrebbe essere più scoperta: le fonti storiche ne risultano deprivate di autorità, e finiscono per apparire fragili fondamenta di verità storiche altrettanto illusorie.

Nel momento stesso in cui la storiografia viene depotenziata, essa appare però come strumento insostituibile per l'attribuzione di un senso a ciò che è stato: ciò è ancora una volta rappresentato dalla cornice metastorica, nella quale Baudolino riflette sul proprio passato, scoprendo in esso chiavi di lettura insospettite, che lo spingono a riprendere il viaggio verso il Regno del Prete Gianni, nel tentativo di ritrovare la creatura di cui è innamorato, la satira Ipazia. Se il racconto del passato non può essere neutrale e perfettamente aderente al nudo fatto, è però altrettanto vero che non esiste storia indipendentemente dalla sua narrazione, e che il senso della storia dipende strettamente dal fatto che essa sia o non sia narrata, oltre che dal modo in cui viene narrata. Non a caso Baudolino, che ha smarrito la cronaca della sua vita, afferma testualmente di non aver perduto solo degli appunti, ma il significato del suo passato: «Non che io non ricordi i fatti, ma non riesco a spiegarli»³⁶⁴. Raccontare è comprendere, comprendere è introdurre nella realtà qualcosa che le è estraneo e dalla quale è qualitativamente distinto: un punto di osservazione.

6.4 Denunciare l'inesperienza: la produzione storica di Scurati

Sul solco tracciato da Umberto Eco si colloca pure il romanzo d'esordio di Antonio Scurati, *Il rumore sordo della battaglia*³⁶⁵. Anche in

³⁶³ Ivi, pag. 526

³⁶⁴ Ivi, pag. 325

³⁶⁵ Antonio Scurati, *Il rumore sordo della battaglia*, Bompiani, Milano, 2002. Vi si narra una duplice storia, l'una rinascimentale, l'altra contemporanea. Riguardo alla prima, il

questo caso, la narrazione del passato (l'appassionante epopea del tramonto dell'aristocrazia militare e della cultura cavalleresca all'indomani dell'avvento delle armi da fuoco) è incorniciata all'interno di un metalivello, la cui funzione appare essenzialmente quella di sottrarre credibilità alla ricostruzione storica, enfatizzandone la natura fittizia. Il romanzo si costruisce come una successione di capitoli dedicati alternativamente alla tessitura delle due vicende parallele, destinate a non intersecarsi mai ancorché intrinsecamente legate: esso ricostruisce le vicende di una misteriosa confraternita di cavalieri che si contrappone velleitariamente, ma eroicamente, all'avvento della modernità in battaglia, al suo ignobile modello di combattimento, cioè quello condotto a distanza, reso possibile dalle armi da fuoco; contemporaneamente ricostruisce la vicenda di un professore di liceo che conduce un'esistenza squallida, combattendo la sua quotidiana battaglia nella mediocrità della scuola di massa, fra classi sovraffollate, studenti extracomunitari che lo inquietano, provocanti studentesse con *piercing*. Il punto di contatto fra le due storie consiste nel fatto che proprio quell'insegnante frustrato e inappagato è l'autore del romanzo storico che il lettore sta assaporando. Le ragioni per cui quella storia ha un carattere così epico e grandioso affondano anzi nel suo vissuto personale, nella particolare condizione emotiva e psicologica nella quale si trova immerso: egli, infatti, cerca ristoro alle sue nevrosi, riscatto alla condizione di fallimento che vive quotidianamente attraverso la scrittura e la realizzazione di un potente affresco del passato. Il carattere, il tono della narrazione storica – atteggiati ad una grave e solenne austerità, che sulle prime conquista il lettore – si rivelano prodotto di un'operazione di falsificazione creativa. Tutto ciò che si legge nei capitoli storici, e che pare dotato della solidità del reale, è in realtà il puro riflesso trasfigurato

romanzo racconta le vicende del giovane Sebastiano Vives, nato nel 1476, signore della Rocca di Fivizzano distrutta dai Francesi. Egli dedica la sua vita a lottare per gli ideali cavallereschi che stanno declinando e per vendicare la sua stirpe. Diviene perciò membro della "Fratellanza", misteriosa confraternita guerriera dalle oscure origini. L'altro Sebastiano, il protagonista della vicenda contemporanea, è un professore di liceo instabile e frustrato che confonde la propria catastrofe esistenziale con la disfatta del genere umano e che grazie alla stesura di un libro ispirato al Sebastiano della "Fratellanza" si propone di riscattare l'umanità sconfitta, libro che invece lo porterà a inabissarsi in un delirio nichilista.

dell'identità dell'autore: l'effetto consapevolmente ricercato da Scurati è straniante. Egli ironizza sulla supposta autenticità e veridicità della sua stessa storia, denuncia il processo di immedesimazione che implicitamente opera sul lettore rapendolo all'interno della storia, smaschera le strutture, le tecniche e i meccanismi narrativi mediante i quali viene condotta la rappresentazione del passato tanto nel romanzo storico ottocentesco quanto nella storiografia, svelandone la natura di codice destinato a rendere intelleggibile la realtà, ma nello stesso tempo, per questa via, a tradirla. La presa di consapevolezza di questi meccanismi da parte del lettore passa attraverso l'avvelenamento del piacere della lettura.

Su questo romanzo è altresì disponibile una riflessione dello stesso Scurati³⁶⁶, che, nell'ambito di una più vasta riflessione sul tema della condizione contemporanea, dichiara di aver voluto affrontare con *Il rumore sordo della battaglia* il nodo dei condizionamenti e dei rischi connessi ad un accesso all'esperienza sempre più mediato da strumenti tecnologici. Il romanzo – in base agli intendimenti del suo autore – mirerebbe dunque a denunciare l'assuefazione ad una rappresentazione della realtà tanto più illusoria e manipolata, quanto più apparentemente in presa diretta con la realtà, a incrinare cioè il rapporto implicito tra fatto e sua narrazione. Scrive Scurati: «La soluzione che adottai per rendere questo paradosso fu quella di costruire un romanzo storico e di decostruirlo attraverso una vicenda contemporanea che procedeva in parallelo alla prima, a capitoli alternati. [...] Volevo creare una finzione appassionante (quella che raccontava degli ultimi cavalieri di ventura nell'Italia delle guerre tra Francesi e Spagnoli tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento) e, al tempo stesso, denunciare la finzione attraverso il rilievo dato alla figura del suo autore (a sua volta fittizio). [...] Volevo guastare al lettore il facile piacere di una lettura che lo immergeva in un universo di finzione avvolgente, ma guastarglielo solamente dopo averglielo procurato. [...] L'inautentica piccineria del presente doveva smentire l'autentica grandezza che, come

³⁶⁶ Antonio Scurati, *La letteratura dell'inesperienza*, Bompiani, Milano, 2006

scrisse Bachtin, è riposta sempre e soltanto nel passato»³⁶⁷. E ancora più esplicitamente Scurati aggiunge poche pagine dopo: «Creare un metalivello, una zona di riflessione della finzione su se stessa, avvelenare il piacere dell'immaginario, queste erano le strade già battute e su quelle strade mi misi anche io»³⁶⁸. Si tratta di analisi e giudizi che ben testimoniano, in relazione all'opera qui considerata, la consapevole adesione dell'autore a quel modello di nuovo romanzo storico che si è cercato di descrivere in questo capitolo.

Queste stesse riflessioni sul problema della percezione della realtà e della sua traduzione in narrazione (sia essa cinematografica, televisiva, o letteraria) sembrano essere alla base anche del singolare sperimentalismo della più tarda opera di Scurati *Una storia romantica*³⁶⁹. Riguardo ad essa l'autore ha avuto modo di sostenere pubblicamente la tesi secondo la quale egli avrebbe inteso costruire un romanzo storico di stampo ottocentesco, ritentare la strada di una narrazione totale, avvincente e verosimile, obbediente ai dettami della poetica romantica, e popolare. Emblematica, da questo punto di vista, è la scelta del titolo, che sembra indicare programmaticamente un percorso di riappropriazione di tecniche e temi propri del romanzo storico classico, quasi in polemica con certe soluzioni troppo artificiose ed intellettualistiche da lui stesso praticate in passato. Sul piano strutturale l'opera adotta coerentemente il tradizionale modulo del narratore eterodiegetico, dotato di uno sguardo onnisciente, capace di plasmare e interpretare il mondo narrato con autorevolezza; ad esso, nella sezione centrale dell'opera, è inframmezzato lo schema, altrettanto canonico, del romanzo epistolare di ascendenza foscoliana. La materia, poi,

³⁶⁷ Ivi, pag. 62-64

³⁶⁸ Ivi, pag. 76

³⁶⁹ Antonio Scurati, *Una storia romantica*, Bompiani, Milano, 2007. Nel 1885, quando gli anni del Risorgimento sono ormai lontani, il senatore del Regno d'Italia Italo Morosini riceve un manoscritto anonimo. Quelle pagine lo sospingono indietro di quarant'anni, al momento fatidico in cui un manipolo di giovani male armati alzò le barricate per le strade di Milano e sconfisse l'esercito austro-ungarico, abbattendone a sassate la temibile insegna dell'aquila. Ma in quelle pagine si racconta anche la passione d'amore che travolse la bella Aspasia, allora ispiratrice della rivolta, ora fedele e remissiva moglie del senatore. In un mondo privo di slancio ideale, quando l'Europa è insanguinata dal terrorismo anarchico, i protagonisti di quella vicenda di libertà e di amore romantico si incontrano per un'ultima volta prima di terminare le proprie esistenze.

è quanto mai ottocentesca: una storia di passione amorosa, proiettata sullo sfondo delle epiche cinque giornate di Milano, ostacolata dalle convenzioni sociali e resa impossibile da un codice morale perbenista, che soffoca ogni autenticità di espressione e di sentimenti. Risultano abbandonate le tecniche più appariscenti che contraddistinguono la struttura del filone postmodernista: ad esempio la presenza di un narratore inaffidabile, di un metalivello di riflessione sul senso e sulla possibilità di narrare la storia, un certo uso delle fonti finalizzato a svuotarle di significato, e così via. L'impianto è, invece, dichiaratamente iper-tradizionalista, ed è calato nel testo in modo esibito e, per così dire, con affettazione. Tuttavia l'adesione di *Una storia romantica* alla struttura del romanzo storico classico trova un suo limite e viene contraddetta da un intenso sperimentalismo spostato su un piano diverso e meno appariscente: quello dello stile. Nella postfazione all'opera Scurati si preoccupa di rendere manifesto il procedimento da lui ideato per questo romanzo: certamente, almeno in parte, per non incorrere in probabili accuse di plagio, ma pure per consentire anche al lettore meno avveduto di riconoscerne i meccanismi, con ciò tradendo l'importanza ad essi attribuita e la preoccupazione che il romanzo potesse essere frainteso. Questo procedimento consiste nella scelta di costruire l'opera come un mosaico di citazioni: centinaia di citazioni, riferimenti, rimandi più o meno espliciti, talora consistenti in rapidi accenni, talaltra in interi passi o parti di scene riscritti letteralmente. Nella «Tabula gratulatoria», posta in calce al romanzo, è lo stesso Scurati a rendere conto compiutamente di una lunga lista (non completa) di prestiti tratti dalle fonti più varie, principalmente letterarie, ma anche da libretti di opere liriche, da sceneggiature cinematografiche, da testi di canzoni più o meno recenti, perfino dalla cronaca giornalistica. Byron, Balzac, Flaubert, Francis Scott Fitzgerald, Proust, Foscolo, De Musset, Virginia Woolf, ma anche Ava Gardner, Wagner, Sergio Leone, Mao Zedong, e molti altri sono i nomi chiamati in causa, ora per la caratterizzazione psicologica di un personaggio, ora per una ricostruzione ambientale, ora per la compilazione di un carteggio. La fisionomia del romanzo ne esce stravolta, tanto da rendere plausibile

l'etichetta di «metaromanzo»³⁷⁰. Proprio nel momento in cui sembrava aver confezionato un romanzo “serio”, tutto risolto nella costruzione di un'immagine del passato credibile sin nella rievocazione di un modo di sentire e di vivere tipico dell'età romantica, Scurati sembra intenzionalmente voler limitare la verosimiglianza del suo romanzo, marchiandolo con lo stigma dell'artificiosità, evidenziarne il quoziente finzionale e letterario, e smentendone la credibilità. Nonostante Scurati protesti che il suo intento non è «quello del gioco intellettuale»³⁷¹, risulta tuttavia evidente che non si tratta di pure reminiscenze che affiorano inconsapevolmente in qualunque azione creativa, ma di volontà di chiarire che la credibilità della rappresentazione narrativa era ingannevole, in quanto frutto di un'operazione di secondo grado, realizzata mediante un'opera incessante di decostruzione/ricostruzione di materiali eterogenei ed incoerenti. Ogni descrizione, ogni parola pronunciata dai protagonisti, ogni narrazione di un episodio epico della storia risorgimentale italiana perde di forza e di autenticità nel momento in cui il lettore realizza che esse erano state concepite, pronunciate o scritte per raccontare qualcos'altro. Si tratta dunque di una tecnica che, in quanto mira a smascherare la finzionalità della ricostruzione storica, pone *Una storia romantica* nel solco del filone postmodernista, il cui nucleo conoscitivo – ricordiamolo – è appunto costituito da una riflessione sulla storia condotta da una prospettiva epistemologica.

6.5 Altri percorsi postmoderni

Diverso il caso del romanzo d'esordio di Simone Perotti, *Stojan Decu, l'altro uomo*³⁷². Ne è protagonista un personaggio dall'identità

³⁷⁰ Nicola Turi, *Testo delle mie brame: il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-79)*, Società editrice fiorentina, Firenze, 2007

³⁷¹ A. Scurati, *Una storia romantica*, cit. pag. 547

³⁷² Simone Perotti, *Stojan Decu, l'altro uomo*, Bompiani, Milano, 2005. Il romanzo, premio Volpe d'Oro nel 2005, mette in scena Marielle Gochard, amante e testimone di Stojan Decu, un personaggio che ha attraversato il Novecento, vivendo imprese al limite (o ben oltre il limite) del verosimile. Ella racconta i segreti del suo amato ad un ricercatore ossessionato, gettando un fascio di luci e ombre sulla storia più misteriosa del Novecento. È lei l'unica verantestimone di un'esistenza in bilico tra realtà e sogno. Ma accanto a Stojan

indefinita ed inafferrabile, un individuo camaleontico intorno al quale fioriscono decine di leggende, si narrano le storie più disparate e contraddittorie. Il suo profilo appare sfuggente, confuso da un alone di mistero, impossibile da decifrare una volta per tutte. La sua stessa identità è dubbia: la sua esistenza si scompone in decine di episodi inconciliabili tra di loro e paradossali, attribuiti ad individui di volta in volta diversi – Stephan Deçu, Stefano Decu, Estéban Deura, ecc. – dietro i cui nomi si suppone celarsi sempre lo stesso individuo, pur senza averne alcuna certezza documentaria. La sua fantomatica figura è data dal narratore per universalmente nota, ma proprio per questo le certezze su di lui arretrano dietro la cortina fumogena del suo mito. Stojan Decu vive esperienze avventurose, che attraversano la storia dell'intero Novecento; partecipa attivamente a tutti gli eventi più significativi del secolo, dalla prima guerra mondiale alla rivoluzione cubana, all'ascesa al potere di Indira Gandhi. È segnalato in tutti i paesi del mondo, partecipe delle situazioni più intriganti: sin da ragazzino, è un ribelle che semina il panico tra le truppe di stanza in Galizia all'inizio della prima guerra mondiale; pochi anni dopo allena un cavallo da corsa, che lo renderà ricco vincendo una importante competizione; attraversa l'oceano per far fortuna in America, dove con metodi sbrigativi sbaraglia la concorrenza locale imponendo il suo monopolio nell'ambito dei trasporti commerciali; diventa un gangster e uno spregiudicato uomo di affari, ma allo stesso tempo, nelle lettere che spedisce all'amore della sua vita, protesta di svolgere attività di sindacalista degli scaricatori di porto; negli anni Venti sale agli onori delle cronache newyorkesi e frequenta i locali del jet set cittadino, facendo la conoscenza di veri e propri miti viventi, come lo scrittore Francis Scott Fitzgerald. Insomma, la sua vita è un vero e proprio romanzo, e del romanzo ha tutta la natura fittizia: la sua iperbolicità punta a produrre un'immagine assurda ed inverosimile, nello stesso momento in cui il narratore sembra impegnato con tutte le sue forze a certificare l'oggettività del ritratto che va

Decu aleggia anche un *alter ego*, un uomo ombra inafferrabile e muto. A tratti sembra assumere lui stesso le sembianze di Stojan Decu, a tratti sembra esserne il burattinaio.

componendo. In effetti, il metalivello non si costruisce, in questo caso, per mezzo di un vero e proprio personaggio interno al mondo narrato, ma per opera della stessa voce narrante, che rimane senza volto e sostanzialmente indefinita. Essa svolge una accurata indagine storica sulla figura eroica di Stojan Decu, collazionando testimonianze di presunti amici, amanti, ex compagni di scuola, tutte persone che per le ragioni più disparate affermano di averlo conosciuto. Le informazioni così ottenute vengono messe in relazione tra loro ed integrate con fonti fittizie di altra natura, ad esempio articoli di cronaca apparsi su diverse testate giornalistiche, rapporti tratti dall'archivio dell'esercito, lettere scritte o ricevute da Decu, corrispondenza privata di altri personaggi storici nella quale si trovino riferimenti a lui o alle sue gesta, leggende anonime che circolano in diversi paesi del mondo. Attraverso un vaglio apparentemente attento, meticoloso, scientifico delle fonti, le cui contraddizioni rimangono di norma insolubili, il narratore assume agli occhi del lettore un profilo di biografo obiettivo ed imparziale del personaggio e di storico affidabile del tempo in cui è vissuto. Ma questa complessa metodologia, questo rigoroso sforzo di analisi, confronto, rielaborazione e sintesi di materiali proliferanti e riottosi a formare un quadro coerente finisce in realtà per comporre un ritratto assurdo e non credibile, chiaramente caricaturale se giudicato sulla base del criterio del buonsenso e della verosimiglianza. Stojan Decu assume così le sembianze di una chimera inatingibile, di un enigma insolubile, di un tesoro a portata di mano che si ritrae proprio quando siamo persuasi di averlo fatto nostro. In questa vana e frustrante attività di tessitura di una storia allo stesso tempo individuale e collettiva sembra compendiarsi il senso dell'attività dello storico, che esercita la sua attività di ricostruzione, conoscenza e comprensione del passato con grande sforzo e dedizione, finendo tuttavia per produrre nient'altro che immagini distorte, incommensurabilmente lontane dall'autentica fisionomia del passato.

Nel romanzo di Ernesto Ferrero *N.*³⁷³ la cornice metastoriografica si costruisce intorno al personaggio indecidibile di Martino Acquabona, umile bibliotecario elbano, studioso di storia contemporanea, da anni ossessionato dalla figura e dalla personalità carismatica di Napoleone Bonaparte, sul quale, dopo quindici anni di compulsiva raccolta di documenti, volumi, stampe, proclami e materiali iconografici, è giunto a formulare un giudizio di totale, assoluta e inesorabile condanna. «L'Arruffappoli», «il Grande Beccaio», «il Sanguinario», «il Gran Pifferaio», «l'Orco»: questi sono gli epiteti che gli rivolge e nei quali si sintetizza la sua valutazione sull'uomo che ha sconvolto l'assetto dell'Europa e turbato la coscienza dei popoli. All'improvviso però, nel maggio 1814, Napoleone, costretto all'abdicazione, è condotto nell'isola ed egli si ritrova a vivere l'improbabile e sconvolgente esperienza di conoscere di persona l'ex imperatore dei Francesi, l'oggetto delle sue fissazioni, l'uomo intorno al quale per anni si sono condensati tutti i suoi pensieri, tutte le sue fantasticherie, tutta la sua rabbia e la sua frustrazione. Confinato all'Elba con un modesto seguito e un risicato bilancio economico, per i trecento giorni dell'esilio l'Acquabona ne scruta da vicino le espressioni, i tic, le manie, gli slanci, le abitudini, compilando un diario che vuole essere allo stesso tempo cronaca storica e luogo di riflessione sulla storia, percorso di avvicinamento all'essenza dell'uomo Napoleone e spazio di approfondimento sul senso della vita e sul rapporto tra individuo e società. In questi trecento giorni Martino, per volontà di Napoleone, assume l'incarico di suo bibliotecario personale: avrà accesso alla corrispondenza e ai suoi documenti più riservati, sino a diventare una delle persone a lui più

³⁷³ Ernesto Ferrero, *N.*, Einaudi, Torino, 2000. Premio Strega nell'anno 2000, il romanzo mette in scena il soggiorno di Napoleone Bonaparte all'isola d'Elba, dove l'ex imperatore sbarca nel maggio 1814. Tra gli elbani che lo accolgono, tra diffidenza e curiosità, c'è Martino Acquabona, un letterato che non si rassegna all'inumanità degli uomini e che da anni cerca di decifrare il mistero dell'Eroe, o dell'Orco, che ha sconvolto l'Europa. Nominato bibliotecario dell'Imperatore, Martino diventa testimone e interprete di quegli strani trecento giorni e dell'intera parabola napoleonica, di cui cercherà di deviare il percorso con un gesto estremo, un tentato omicidio. Le sue memorie istituiscono un confronto tra due modi di vivere alternativi: modificare il mondo attraverso l'azione eroica, o cercare di dargli un senso attraverso la riflessione che si fa scrittura.

vicine; finirà così con l'incarnare, paradossalmente, assai più la figura del confidente che quella del semplice collaboratore.

Le pagine del diario redatto in queste circostanze sono testimoni di un progressivo deteriorarsi delle certezze dell'Acquabona nei confronti della figura storica di Napoleone e del significato stesso della Storia: ciò che da lontano appariva nitido, logico, comprensibile e spiegabile, da vicino diventa caotico, contraddittorio, sfumato, inafferrabile. La scrittura del cronista, passando in rivista i dettagli di una vita concreta conosciuta per mezzo dell'esperienza, perde la visione d'insieme, manifesta l'approfondirsi di una sfiducia nell'attingibilità del senso ultimo delle azioni umane, siano esse individuali o collettive, e l'affermarsi di una progressiva deriva che conduce dalle certezze ottocentesche alla soffocante percezione della realtà come enigma insolubile, intorno al quale la parola dello storico aleggia senza riuscire a radicarsi in un terreno stabile, senza poter coglierne l'essenza. Cosa si cela dietro ai comportamenti di Napoleone? Sono autentici o consapevolmente atteggiati allo scopo di alimentare il proprio mito? Come condiziona le scelte di una persona la consapevolezza di trovarsi, per così dire, sotto i riflettori della Storia, la certezza che ogni parola, ogni minimo gesto verranno registrati da qualcuno e contribuiranno a definire l'immagine di sé tramandata ai posteri? E ancora: può un uomo coscientemente e premeditatamente cambiare il corso della Storia? Quali sono le doti che permettono di dominare interi popoli e muoverli come pedine su una scacchiera? È possibile prevedere il flusso della Storia? Tutti questi interrogativi si accavallano e si rincorrono nelle pagine del diario senza trovare risposta, in un percorso che sembra di continuo e inesorabile allontanamento dalla verità. Enigmatica è la lettera 'N' scritta ripetutamente sul frontespizio dei quaderni che contengono la cronaca dell'Acquabona, ritrovati casualmente in una soffitta da un nipote inconsapevole: un disperato tentativo di penetrare il senso di un'esistenza o l'estrema testimonianza della conclusione alla quale Martino era giunto,

ovvero «che dopo tanto indagare e tanto riflettere (...) N. restava indecifrabile: una lettera, che vuol dire tutto, e nulla.»³⁷⁴.

Ciò che apparenta questo romanzo alla struttura del filone storico postmodernista non è però solo la presenza di un metalivello, in cui si conduce una riflessione nella quale la conoscenza storica finisce per apparire una chimera inafferrabile ed evanescente, ma anche la presenza di un narratore inaffidabile. Martino Acquabona si propone infatti come un personaggio che ha perso qualunque lucidità ed obiettività di giudizio ben prima dello sbarco di Napoleone all'isola d'Elba. Insieme al fratello Ferrante ha collezionato un'enorme quantità di oggetti che riguardano l'eroe: tabacchiere, bottiglie con il suo ritratto, «bocchette per i profumi, pendole, candelieri, pinzette, tenaglie, girarrosti, frontoni da caminetto, parafuochi, alamari, ventagli, portafogli, lumini da notte, termometri, borse da signora, sigilli, coltelli, recipienti per il sidro e (...) calendari illustrati»³⁷⁵. Ciascuno di questi oggetti è tangibile testimonianza di una vera e propria ossessione, di una condizione di nevrosi che lo affligge e che egli stesso definisce «una mania insana»³⁷⁶. È chiaro che all'origine di questa nevrosi c'è una frustrazione psicologica che tradisce un'ambiguità di sentimenti: non a caso verso la fine del romanzo si apprende che Martino è proprio coetaneo di Napoleone, il che contribuisce a rafforzare tra i due una relazione di opposizione tenace e radicale: tanto l'uno è stato un uomo di azione, di decisione, che ha risolto l'intera sua esistenza nel gesto imperioso, capace di trascinare interi popoli (anche alla propria rovina), tanto l'altro ha vissuto nella solitudine, nell'osservazione, nell'approfondimento, nella meditazione, nell'immobilità. Il fascino perturbante di Napoleone, un individuo così incommensurabilmente diverso da lui, si è insinuato nel suo animo, così come in quello di milioni di altre persone, facendogli assaporare il gusto amaro del fallimento, la sensazione di aver sprecato la propria esistenza, il sentimento della propria

³⁷⁴ Ivi, pag. 301

³⁷⁵ Ivi, pag. 65

³⁷⁶ Ibidem

inutilità³⁷⁷. Non a caso l'epilogo del romanzo lo rappresenta nel tentativo disperato di valicare la barriera che lo separa da Napoleone, interrompendo la stesura di una cronaca storica che non può approdare a nulla, per compiere un gesto risolutivo, nel quale crede di poter riscattare se stesso, dar senso alla propria esistenza e giungere finalmente all'affermazione di sé: uccidere Napoleone. Questa disposizione psicologica lavora dunque all'interno della sua scrittura storica, produce rappresentazioni deformate, inattendibili, depistanti, più vicine a rappresentare l'interiorità del loro autore che il loro referente esplicito: si tratta di un meccanismo ricorrente del filone postmoderno, volto a sottrarre credibilità ed autorevolezza alla scrittura storica, e a rappresentarla come una forma camuffata di narcisismo.

6.6 Considerazioni finali

In virtù delle considerazioni sin qui svolte, ancorché su un *corpus* di testi di necessità limitato e lacunoso, possiamo ritenere per sineddoche dimostrata e plausibile l'esistenza di un filone romanzesco che presenta un insieme di caratteristiche invariante, ovvero una struttura finalizzata a dare espressione ad una precisa visione della storia e ad una specifica questione ad essa connessa. Pur senza negare la molteplicità delle soluzioni tecniche adottate, e legate di volta in volta a specifiche scelte autoriali ed editoriali, i romanzi sin qui considerati, anche ad un'analisi sommaria, hanno rivelato – ci sembra – di essere apparentati sotto il comune segno dell'indagine sul rapporto tra mondo e cultura, realtà e sua rappresentazione, fatto e parola.

Questo aggregato testuale, che riattualizza meccanismi narrativi già ben individuati dalla critica e propri delle poetiche postmoderniste di fine secolo, obbedisce dunque ad un paradigma autorevole, che tende a proporsi all'interno della produzione di romanzi storici degli anni più recenti con la caratteristica funzione di mediazione sul duplice versante della ricezione e della produzione, che è propria del modello generico. Esso è stato qui

³⁷⁷ «Mi pare di avere buttato la vita in occupazioni insignificanti. Torno ogni volta a casa con il sapore acido dello spreco di me», in *ivi*, pag. 239

indagato proprio a causa della forza di attrazione esercitata all'interno del più vasto aggregato dei romanzi storici, tale da configurare nella produzione dell'ultimo decennio l'esistenza di una morfologia narrativa con tratti ben individuati.

Capitolo VII

NARRARE LA STORIA TRA ROMANCE E NOVEL

7.1 *Romance*, ‘cappa e spada’, romanzo storico

Nelle *Postille a “Il nome della rosa”*³⁷⁸, nella sezione specificatamente dedicata alla riflessione sul genere del romanzo storico, Umberto Eco propone – sia pure per cenni – una classificazione della letteratura che impiega il passato come materia fondamentale e costitutiva del proprio discorso e delle proprie costruzioni finzionali. Si tratta di una tassonomia apparentemente fondata sulla compresenza di criteri eterogenei: da un lato sulla valutazione del grado di fedeltà che il mondo evocato dalla creazione letteraria manifesta nei confronti della storia, quest’ultima considerata non tanto sotto l’aspetto evenemenziale o del costume (e, più in generale, di ciò che comunemente si designa come ‘colore storico’), quanto piuttosto sotto l’aspetto culturale, dei paradigmi mentali, della visione del mondo che contraddistingue un’epoca rendendola unica e irripetibile nel cammino della storia umana; dall’altro sulla considerazione della posizione occupata dalla storia rispetto all’effetto che l’opera letteraria vuole produrre sul lettore e al tipo di riflessione che in essa viene condotta. In altre parole, intorno alla rappresentazione del passato sarebbero possibili valutazioni di tipo quantitativo e valutazioni di tipo qualitativo: alla prima categoria attengono le considerazioni relative alla capacità di un’opera di essere meticolosa e accurata nella riproduzione mimetica di un’epoca trascorsa, non soltanto in relazione ai suoi aspetti

³⁷⁸ U. Eco, *Postille a «Il nome della rosa»*, cit.

esteriori, ma anche rispetto a quello che potremmo definire lo ‘spirito del tempo’, che si può carpire attraverso uno studio analitico del passato in tutte le sue manifestazioni materiali ed immateriali; alla seconda le ragioni profonde per le quali la rappresentazione del passato – ad un grado maggiore o minore di fedeltà rispetto al proprio modello – entra in gioco all’interno della creazione letteraria. L’intersezione fra questi due strumenti di lettura del testo letterario produrrebbe secondo Eco tre possibili soluzioni, nettamente distinguibili dal punto di vista teorico: il *romance*, il romanzo di cappa e spada, il romanzo storico propriamente detto³⁷⁹.

Va da sé che il romanzo storico propriamente detto rappresenta agli occhi di Eco quell’opera letteraria capace di coniugare in sé la massima fedeltà possibile al proprio referente (il passato), con la centralità assunta dalla storia nell’ambito della riflessione prodotta dall’opera artistica. Storico sarebbe, dunque, un romanzo che non si limita a riprodurre il passato senza patenti infrazioni allo spirito del tempo, ma che si sforza di far derivare gli elementi essenziali della narrazione (l’intreccio, la psicologia dei personaggi, la percezione offerta al lettore dello spazio, del tempo, della realtà) dalla storia, così da venire a costituire naturalmente una forma di riflessione su un’epoca passata, con tutto ciò che questo può eventualmente (ma non necessariamente) comportare: l’estensione della riflessione dall’oggetto circoscritto di un singolo segmento storico, alla storia assunta nel suo complesso; l’istituzione di rapporti per similarità o differenza fra presente e passato; l’esplicitazione, per mezzo del confronto con il passato, dei tratti originali e propri dell’epoca in cui lettore ed autore si muovono; l’utilizzo dell’intelligenza del passato come fonte di ispirazione per azioni future; l’indagine delle relazioni esistenti fra storia e sua narrazione; e via dicendo. Su questo punto, Eco sembra concordare con le osservazioni di Lukács, quando nel ben noto saggio *Il romanzo storico* osservava che ciò che costituiva l’elemento fondante di un romanzo storico era

³⁷⁹ In fondo, la classificazione di Eco si rifà alle categorie già impiegate da Lukács ne *Il romanzo storico* (cfr. id., *op.cit.*)

essenzialmente il far «derivare il particolare modo di agire degli uomini dalle caratteristiche storiche dell'epoca loro»³⁸⁰.

Il solco che distingue il romanzo di cappa e spada dal suo parente più prossimo, il romanzo storico, consisterebbe dunque non tanto nell'inadeguato espletamento della funzione mimetica, imputabile ad una quantità di trascuratezze nella resa del dettaglio materiale o immateriale, quanto nella posizione periferica occupata dalla storia nell'ambito della riflessione condotta per mezzo dell'opera letteraria. Il che si traduce letterariamente nell'allentamento del rapporto fra storia e strutture narrative, magari per privilegiare l'indagine di aspetti della realtà non facilmente storicizzabili, in quanto non peculiarmente attribuibili ad una determinata epoca: la rappresentazione della sfera emotiva o dei sentimenti, ad esempio, che, in quanto parte di una struttura antropologica profonda, sfugge alla logica della trasformazione che governa la storia³⁸¹.

Nel tracciare lo spartiacque tra questi ultimi due generi, Eco insiste su una considerazione che può apparire paradossale ad un lettore ingenuo: è molto più storico un romanzo che, come i *Promessi sposi*, fa un uso parco dei personaggi realmente esistiti, rispetto ad un romanzo di cappa e spada che, ad ogni pagina, esibisca un nome tratto dai manuali di storia. Ciò, in effetti, discende necessariamente dai presupposti teorici di Eco, in quanto ai suoi occhi ciò che dovrebbe importare ad un romanzo storico è la produzione di un effetto di storia, che dipende più dall'intersezione continua, dalla stretta interdipendenza tra storia e finzione, che dalla presenza nell'intreccio di personaggi registrati dall'enciclopedia.

³⁸⁰ Ivi, pag. 9

³⁸¹ Lukács annovera fra le conseguenze di questo sfilacciamento tra storia e finzione anche una certa astrattezza nella resa geografica, supportando tali osservazioni con esempi tratti dal repertorio dei romanzi realistico-sociali del XVIII secolo: autori come Swift, Voltaire e Diderot offrono, secondo il critico, rappresentazioni molto fedeli della psicologia e della società del loro tempo, ma non sentono il bisogno di radicarle in un contesto geografico altrettanto preciso. Questo perché uscirebbe totalmente dal loro orizzonte concettuale la questione della verità storica, della storicità dei fenomeni umani. Cfr. Ivi, pag. 10

Da questo punto di vista il *romance* costituisce per Eco un'ulteriore tappa di allontanamento in un ideale percorso che, a parità di impiego di materiali provenienti dal passato, va dal massimo conseguimento dell'effetto di realtà e dell'effetto storico al polo opposto del massimo conseguimento dell'effetto di irrealtà e dell'effetto del meraviglioso³⁸². Rispetto al romanzo di cappa e spada, il *romance* si caratterizzerebbe infatti sia per un uso sporadico e asistematico, meno significativo da un punto di vista quantitativo rispetto ai generi sopra menzionati, del materiale storico, sia per l'introduzione strumentale e pretestuosa della storia nella trama narrativa, finalizzata all'evocazione di un'atmosfera diametralmente opposta a quella propria dell'effetto storico, un'atmosfera che sconfinava nei territori del magico, del fantastico, dell'immaginazione. Riguardo all'impiego che del passato fa il *romance* Eco dichiara testualmente: «Il passato come scenografia, pretesto, costruzione favolistica, per dare libero sfogo alla immaginazione. Dunque non è neppure necessario che il *romance* si svolga nel passato, basta che non si svolga ora e qui e che dell'ora e del qui non parli, neppure per allegoria. Molta fantascienza è puro *romance*. Il *romance* è la storia di un altrove»³⁸³. Rientra nel *romance* il medioevo del ciclo bretone, così come quello riconoscibile nelle storie di Tolkien, ed anche quello che fa da sfondo alla *Gothic novel*: ciò che accomuna forme di narrazione così distanti tra loro sarebbe dunque l'obiettivo di costruire un altrove letterario come libero territorio dell'immaginazione e del pensiero fantastico, paradossalmente proprio a partire da materiali storici, riaggregati secondo logiche da un lato poco fedeli alla resa di un microcosmo mimetico, dall'altro poco interessate al passato e alla storia considerati in sé.

³⁸² Sui concetti di «effetto di realtà» ed «effetto di storia», cfr. Giovanna Rosa [a cura di], *Cinque domande sul ritorno al passato*, cit., pag. 26

³⁸³ U. Eco, *Postille a «Il nome della rosa»*, cit. La citazione è tratta da Id., *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1986, pag. 531

7.2 Coniugare il *novel* con il *romance*

A chi si accosta, anche solo come lettore, al romanzo storico degli anni Zero è tuttavia frequente imbattersi in opere dallo statuto ibrido, precariamente sospese tra *romance* e *novel*, ovvero fra dominante tradizione realistica, con la sua naturale ricerca della verosimiglianza, ed orizzonte fantastico, che risponde alle istanze di un pubblico desideroso di narrazioni incongrue e fuori dall'ordinario³⁸⁴. Ad esse poco si attagliano le proposte classificatorie che Eco avanza sulla base delle premesse teoriche sopra enunciate.

Si tratta infatti di narrazioni che, in un certo senso, coniugano un'estrema fedeltà al dato storico, dedicandosi in particolare alla ricostruzione della cultura, dell'immaginario, della sensibilità e della percezione della realtà proprie di un'epoca trascorsa, con la produzione di un effetto di straniamento, che va nella direzione opposta rispetto all'esito mimetico tipico del romanzo storico, e che tuttavia non esclude la possibilità di lettura di questi testi come strumenti di riflessione sull'alterità del passato. Si tratta cioè di romanzi che, pur con alcune riconoscibili peculiarità – di cui si cercherà di rendere conto nel prosieguo del capitolo –, partecipano sostanzialmente delle strutture fondamentali del romanzo storico, ma che esplicitamente perseguono l'obiettivo di una narrazione che sfoci nel campo proprio del *romance*, cioè quello del fascino misterioso che promana da un altrove, dando voce a istanze antropologiche profonde, quali il bisogno di evasione nel regno della fantasia, della magia, dell'irrazionale, dell'ignoto³⁸⁵. La ricerca di un precario equilibrio

³⁸⁴ Già Remo Ceserani aveva notato l'esistenza di narrazioni a tutti gli effetti storiche, ma aperte all'elemento meraviglioso. Si legga il seguente passo: «L'analisi dei singoli testi, da questo punto di vista, può riavere non poche sorprese e farci vedere come assai spesso, anche in romanzi freddamente costruiti su una apprente combinazione di verità storica e verosimiglianza mimetica possano fermentare elementi del meraviglioso e addirittura del fantastico, come anzi il meraviglioso e il fantastico sembrino sentire una forte attrazione per ambientazioni aventi tutto l'aspetto della assoluta verosimiglianza storica, del più banale e accettato *Historismus*», in Giovanna Rosa [a cura di], *Cinque domande sul ritorno al passato*, cit., pag. 27

³⁸⁵ Per approfondire il *romance* in quanto categoria letteraria non circoscrivibile ad un precisa epoca storica, cfr. Northrop Frye, *Anatomia della critica*, cit.; Id, *Favole di identità. Studi di mitologia poetica*, Torino, Einaudi, 1980; Fredrich Jameson, *Le narrazioni magiche. Il romance come genere letterario*, Lerici, Milano, 1978; Enrico Giaccherini, *Il cerchio magico. Il romance nella tradizione letteraria inglese*, Storia e Letteratura, Roma, 1984

nella dialettica tra *novel* e *romance* sembra la ricetta alla base di questo aggregato morfologico, comunque riconducibile al romanzo storico, giusta la definizione che ci siamo proposti di utilizzare per la perimetrazione del genere preliminarmente alla nostra ricerca³⁸⁶. Ne costituisce una conferma indiretta il fatto che si tratta, in alcuni casi, di romanzi scritti da studiosi di storia, specialisti di una particolare civiltà o di una precisa epoca, da persone cioè competenti a ricostruire lo spirito di un'età trascorsa e, proprio per la loro formazione, poco interessati alla edificazione di mondi puramente fantastici.

Al fondo, ciò che accomuna questo aggregato testuale, differenziandolo da altri filoni generatisi all'interno del comune alveo del romanzo storico, è la scelta di condurre la narrazione attraverso un narratore interno, che condivide i parametri di una cultura lontana ed estinta, totalmente estranea all'orizzonte culturale del presente, oppure di una cultura che, pur prossima alla nostra, presenti modelli cognitivi così lontani da quelli attivi nel presente, da produrre una rappresentazione della realtà che costituisce una sistematica infrazione dei parametri di verosimiglianza comunemente accettati. Il tentativo di riportare in vita il passato per mezzo della più fedele adesione ad una visione del mondo ormai tramontata sfocia paradossalmente in un effetto di irrealtà, che spalanca le porte del *romance* e conduce in territori affini a quelli della fiaba e del mito, dove la concretezza della storia sembra allontanarsi sino a diventare evanescente. Nel corso (o al termine) dell'esperienza narrativa, tuttavia, il lettore matura la consapevolezza di non essersi smarrito nel regno della fantasia, ma di aver percorso un cammino di avvicinamento e comprensione del passato, di aver compiuto un'esperienza di immersione in un altrove storico. Un'esperienza a cui non è estraneo il gusto dell'esotico, del magico, dell'avventuroso, ma pur sempre ancorata a dati storicamente accertati e ad un patto narrativo che subordina la libertà dello scrittore al vincolo esplicito della fedeltà storica. Si potrà, eventualmente, argomentare, di caso in caso, sul maggiore o minor grado di attendibilità e di affidabilità della ricostruzione

³⁸⁶ Per la questione definitoria si rinvia al cap. I par. 3 del presente lavoro

offerta (osservazione, peraltro, valida relativamente al genere storico in generale), ma non sulla deliberata intenzionalità dell'operazione condotta in questi romanzi di fornire una rappresentazione, a suo modo, realistica e verosimile del passato.

7.3 La natura del fantastico

Per comprendere più chiaramente la natura di tale operazione, può risultare proficuo misurarla con i parametri teorici messi a punto da Todorov nel suo ben noto saggio dedicato alla letteratura fantastica³⁸⁷, così da tentare di classificare l'effetto prodotto da questo filone di romanzi storici in modo chiaro e univoco, sottraendolo ad un giudizio soggettivo puramente impressionistico e consentendoci di circoscriverne correttamente il senso e la portata.

Secondo la celebre definizione di Todorov, la letteratura fantastica è un genere sfuggente, in quanto il suo effetto è il risultato di una temporanea esitazione del lettore (del lettore inteso come funzione del testo) posto di fronte ad un'esperienza apparentemente inesplicabile, in quanto pare sfuggire alle categorie conoscitive comunemente impiegate allo scopo di interpretare la realtà. Entrando in contatto con il mondo costruito dalla finzione letteraria, il lettore, abituato ad affidarsi alla logica delle leggi naturali, si trova a dubitare del valore da attribuire all'evento inspiegabile, in particolare domandandosi se si debba riconoscere in essa una logica totalmente nuova e sconosciuta, ad esempio quella del soprannaturale, o se essa possa essere ricondotta al già noto e alle regole che lo governano.

In questo senso la vertigine del fantastico, per definizione, non può che avere una durata circoscritta, in quanto costituisce un momento di confusione e spaesamento, che prelude necessariamente, in tempi più o meno rapidi, ad una valutazione, da parte del soggetto, del grado di realtà dell'evento rappresentato.

³⁸⁷ Tzvetan Todorov, *La letteratura fantastica. Definizione e grammatica di un genere letterario*, trad. it. di E. Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano, 1983. Il prosieguo del paragrafo è in buona parte una sintesi personale delle analisi espresse da Todorov in questo saggio.

Nel momento in cui questo processo si compie, secondo Todorov cessa il vero e proprio effetto fantastico, in quanto il soggetto esce da quello stato temporaneo di perplessità ed indecisione che lo genera, scegliendo tra due alternative che farebbero rientrare l'evento nelle categorie letterarie dello 'strano' e del 'meraviglioso'. Todorov parla di essi come di due veri e propri generi.

Lo 'strano' implica l'opzione del lettore per una spiegazione naturale e razionale dell'esperienza vissuta, che gli permette di ricondurla, nonostante la sua singolarità, al già noto: in altri termini, esso consisterebbe nella rappresentazione di un evento limite, raro ma in ogni caso possibile all'interno delle norme che valgono per i comuni fenomeni. In questo senso, appunto, si tratterebbe di un fenomeno 'strano', cioè insolito e raro. Il 'meraviglioso' è, all'opposto, il frutto della rinuncia da parte del lettore a ricercare una qualche risposta razionale al fenomeno che ha prodotto lo spaesamento, accettando così di interpretarlo abbandonandosi ad una logica diversa, quella del soprannaturale. In questo modo il fantastico si proporrebbe come un genere di frontiera, sempre pronto a cambiare la propria identità, virando in direzione di due generi diversi: lo 'strano' e il 'meraviglioso'.

Todorov si impegna poi ad articolare in modo più complesso questa iniziale classificazione, dando luogo ad uno schema fondato su quattro livelli, nel quale sono introdotti due categorie intermedie che costituiscono un elemento di mediazione tra i poli opposti sopra enunciati: ad essi viene attribuita l'etichetta di 'fantastico strano' e di 'fantastico meraviglioso'. Dal punto di vista teorico, essi costituirebbero due generi spuri del fantastico, ma nella dimensione testuale sarebbero le reali modalità con cui il fantastico si manifesta in letteratura. Todorov nota, infatti, come sia piuttosto raro che il fantastico si dia in forme pure, cioè che l'esitazione del lettore duri per tutta la durata dell'opera; allo stesso modo, 'meraviglioso' e 'strano' gli appaiono come due modalità di rappresentazione letteraria possibili, ma che raramente si danno senza che si verifichi nel lettore una qualche forma di esitazione

riconducibile al fantastico. ‘Fantastico strano’ e ‘fantastico meraviglioso’ sono dunque le due principali opzioni di lettura di un testo che rappresenti eventi perturbanti. Nel primo caso si tratta di opere che sollecitano nel destinatario un’esitazione (il fantastico), risolta successivamente riconducendo il fenomeno che l’ha prodotta alle normali leggi che governano la realtà (lo strano). Nel secondo caso l’effetto perturbante (il fantastico) prelude, invece, all’accettazione di una logica alternativa a quella comunemente accertata, giacchè nessuna legge naturale potrebbe fornire una spiegazione valida al fenomeno descritto (il meraviglioso).

Stante, dunque, questa articolata classificazione dell’effetto fantastico prodotto dalla letteratura, a quale delle caselle sopra menzionate sarebbe più opportuno fare riferimento per il filone romanzesco che usa la storia per generare deliberatamente un effetto, almeno in prima battuta, antimimetico e disorientante?

A questa domanda sono possibili diverse risposte in base all’angolazione prospettica adottata. Se consideriamo, infatti, il rapporto che i personaggi intrattengono con la narrazione degli eventi, appare evidente che non si dà nessun effetto fantastico: non esiste infatti alcun momento né alcuna causa di esitazione, che produca su di loro un effetto perturbante. Essi sono per definizione interni al mondo della narrazione, e ne condividono principi, valori, ideali, modalità di rappresentazione della realtà. Il criterio di verosimiglianza con cui essi misurano la plausibilità di un evento deriva dalla cornice storica in cui vivono, è cioè storicamente e culturalmente determinato: da ciò discende che il loro giudizio può (e, anzi, deve nei romanzi afferenti a questo gruppo) differire notevolmente da quello del lettore. Si noti, peraltro, che ciò non costituisce un’infrazione alle norme sul fantastico enunciate da Todorov: in base ad esse, infatti, la presenza di un personaggio che insceni all’interno della finzione narrativa la stessa reazione di esitazione prodottasi nell’animo del lettore non è affatto necessaria allo scopo di innescare il meccanismo del fantastico, benché sia la soluzione di uso più frequente. Può dunque sussistere

uno scarto tra ciò che viene giudicato verosimile dai personaggi e quanto è giudicato verosimile dal lettore, senza con ciò pregiudicare l'esito fantastico, in quanto ciò che veramente importa a tal fine è l'interpretazione che il lettore fornisce dei fenomeni narrati.

Se, invece, analizziamo la questione dal punto di vista del lettore implicito operante nella narrazione, è evidente che il testo si struttura e si organizza con la deliberata finalità di provocare in lui un provvisorio spaesamento, una temporanea incapacità di applicare le normali coordinate interpretative. L'effetto fantastico risulta pertanto prodotto, in questo caso, dall'obiettivo perseguito dall'autore di far vivere al lettore un'esperienza in presa diretta con il passato, filtrata attraverso lo sguardo, le credenze, la concezione della vita, le strutture percettive, le spiegazioni mitiche di una civiltà lontana e totalmente 'altra' rispetto al presente.

Di fronte a questo modo di rappresentare la realtà e narrare la storia, assolutamente realistico dal punto di vista del narratore, ma totalmente spiazzante per il lettore radicato in un tempo e in una cultura diversi, si produce quell'esitazione di cui parla Todorov, la cui radice consiste nella scoperta e nell'esplicitazione dell'irriducibile alterità del passato rispetto alla fisionomia del presente. Al termine di questo processo, la stessa verosimiglianza finisce per appalesarsi per quello che è: un codice convenzionale, condiviso da una comunità, e dall'applicazione circoscritta³⁸⁸.

Se si considera, infine, l'effetto volutamente perseguito che provoca, risulta chiaro che l'obiettivo di questi romanzi non è trasportare il lettore in una dimensione fantastica, nel regno dorato dell'immaginazione governato da leggi sconosciute, bensì quello di spingerlo ad assumere consapevolezza degli schemi mentali che guidavano popoli lontani nello spazio e nel tempo: ciò significa dare una spiegazione razionale (la relatività storica delle civiltà umane) ad un iniziale effetto di esitazione o spaesamento.

³⁸⁸ Cfr. la voce "verosimile" in Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, *Semiotica: dizionario ragionato di teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Pearson Italia, Milano, 2007

Posta, dunque, la questione in termini simili, la risposta che sembra più opportuno fornire alla domanda sulla natura del fantastico prodotto da questo filone di romanzi storici, è un effetto affine a quello etichettato come “fantastico strano”: affine e non coincidente, giacché il “fantastico strano”, secondo la riflessione di Todorov, è una categoria che descrive più il rapporto che si instaura fra il lettore modello e un fenomeno, che non quello fra il lettore modello e la modalità di rappresentazione di un fenomeno. In altre parole, nei romanzi storici di questo filone non è tanto l’insolita stranezza dei fenomeni narrati a produrre l’esitazione, bensì la programmatica assunzione di una prospettiva dalla quale anche i fenomeni più comuni appaiano trasfigurati e incongrui.

In realtà Todorov formula ulteriori proposte di sofisticazione della sua classificazione di partenza, individuando diverse varianti del fantastico, che potrebbero almeno parzialmente essere invocate per una individuazione più netta dei meccanismi fondamentali del romanzo storico in bilico tra *romance* e *novel*. Si potrebbe fare riferimento, in particolare, alla categoria di ‘meraviglioso esotico’, per i romanzi che narrano eventi soprannaturali senza presentarli come tali, perché collocati in un altrove che il lettore implicito recepisce come un regno dell’esotico dove tutto è possibile. Tuttavia, se questa categoria spiega bene, da un lato, il criterio di verosimiglianza che opera nei rapporti tra voce narrante e vicenda narrata, non appare altrettanto efficace nell’inquadrare l’effetto fantastico che nelle opere di questo filone si genera sul versante lettore implicito-mondo finzionale, giacché il ‘meraviglioso esotico’ non prevede alcuna esitazione, né del narratore né del lettore. Ciò dimostra, dunque, quanto sia complessa e precaria l’individuazione del meccanismo che produce il fantastico, e la descrizione esatta dei suoi confini e delle sue caratteristiche.

7.4 La mimesi del passato

L'altro polo identitario di questo filone narrativo doppiamente ibrido³⁸⁹ è costituito dalla sua natura di romanzo storico, ben ancorato alle istanze realistiche proprie della tradizione del *novel*. Al problema definitorio si è già dedicato un capitolo della presente ricerca, al quale si rinvia³⁹⁰. Qui, tuttavia, può essere utile tornare a riflettere su alcuni aspetti della questione relativa al rapporto che si viene ad istituire tra storia e finzione.

Quando parla della produzione che ha preceduto cronologicamente la nascita del romanzo storico, Lukács afferma che quei romanzi, per lo più del XVII e XVIII secolo, hanno di storico solo l'argomento esteriore, mentre psicologia e costumi dei personaggi sono contemporanei allo scrittore. Essi presentano cioè solo alcune caratteristiche superficiali proprie del romanzo storico, senza coglierne lo spirito³⁹¹. Ciò, però, non avviene nell'aggregato morfologico qui considerato, nel quale, anzi, i personaggi appaiono totalmente estranei al presente ed imbevuti di una cultura esotica e lontana; lo sfondo storico non può dunque essere considerato un semplice fondale d'appoggio per un vicenda che attraversi le barriere del tempo, o che addirittura appaia assai più contemporanea di quanto non voglia lasciar intendere la sua proiezione in un altrove remoto. Ciò non significa, ovviamente, che la scelta del periodo storico, o degli aspetti specifici di una civiltà estinta da portare in luce e far rivivere, sia del tutto scevra da implicazioni con il presente: è chiaro, infatti, che qualsiasi operazione sul passato affonda le proprie radici ed ha la propria ragion d'essere nel tempo di chi scrive e di chi legge. Ma si tratta di una possibilità di lettura valida per tutte le opere miste di storia e narrazione, e non in special modo per questo filone, di una chiave interpretativa che comunque

³⁸⁹ Può essere considerato tale in quanto, come avviene in tutti i romanzi storici, compone in unità finzione e storia; ma, come propria qualità specifica, ricerca una sintesi tra le istanze realistiche proprie del *novel* e la rappresentazione del passato come 'altrove', tipica del *romance*.

³⁹⁰ Per la questione definitoria si rinvia al cap. I par. 3 del presente lavoro

³⁹¹ Cfr. G. Lukács, *op. cit.*, pag. 9

non costituisce un limite in relazione alla possibilità di riconoscere in esso una particolare morfologia di romanzo storico.

Un altro modello spurio di romanzo storico è da Lukács individuato in quelle opere che, come *Il castello di Otranto* di Walpole, prendono in considerazione solo aspetti curiosi ed eccentrici della storia, senza fornire di essa una fedele riproduzione: secondo lo studioso manca in essi «il far derivare il particolare modo di agire degli uomini dalle caratteristiche storiche dell'epoca loro»³⁹². Se da un lato è certamente vero che i romanzi storici appartenenti a questo aggregato sono scarsamente interessati a produrre un grande affresco, un microcosmo chiuso, la miniatura di un'epoca, fedele sin nei minimi dettagli, è tuttavia impossibile non riconoscere che in essi i personaggi agiscono e pensano in obbedienza a schemi mentali che sono propri del loro tempo. Ciò sembra contraddetto dalla constatazione di una certa ripetitività degli intrecci, costruiti frequentemente secondo la struttura della fiaba, che presuppone la presenza di un protagonista impegnato in un percorso iniziatico, il quale, superata una serie di prove, si manifesta nella sua qualità di eroe designato e si mette alla testa delle schiere del bene, conducendo vittoriosamente la guerra contro il male, magari supportato da interventi magici o soprannaturali. Questa struttura, che sembra condurre lontano dai territori del romanzo storico in direzione del *romance*, deriva dalla scelta di rappresentare il passato attraverso il filtro interpretativo offerto dal repertorio mitico di una civiltà, il quale frequentemente opera sulla realtà una riduzione di complessità attraverso l'applicazione di un simile schematismo, senza che questa convergenza faccia venir meno l'originalità e la diversità di ogni cultura.

I processi storici, le dinamiche sociali, le strutture politiche ed economiche di un'epoca certamente rimangono, in questo filone, elementi non ben definiti e, per così dire, di contorno, ma ciò in virtù di una precisa scelta programmatica: quella appunto di raccontare un aspetto specifico del passato, quello legato all'immaginario, alla percezione della realtà, al mito: temi, questi,

³⁹² Ibidem

che sono sempre più al centro degli interessi di ricerca della storiografia ormai da svariati decenni. Ciò che importa a questi romanzi non è, infatti, il divenire storico, la rappresentazione dell'origine e della direzione di sviluppo di un'epoca passata, bensì l'esotica alterità del passato: non il processo dinamico, bensì l'analisi statica.

7.5 Percorsi sospesi tra *romance* e *novel*

Mauro Raccasi è autore di una saga in quattro volumi dedicata al mondo dei Celti³⁹³, della quale qui si considererà, a titolo esemplificativo, il primo capitolo, ovvero *La spada del druido*³⁹⁴. Si tratta infatti di un romanzo che rappresenta emblematicamente le strutture narrative di questo filone storico in bilico fra *romance* e *novel*, nonché degli altri romanzi afferenti al ciclo. Il romanzo, ambientato nel 1600 a.C., racconta le vicissitudini di Conan, figlio di una coppia di druidi in pellegrinaggio nell'isola celtica di Inis Fàil, che, rimasto orfano, viene cresciuto dai crudeli e dissoluti sovrani dell'isola di Toraigh come servo e compagno di gioco del figlio ed erede al trono, Morc. La sua formazione, costellata di umiliazioni, di soprusi, di episodi di violenza fisica e psicologica, subisce una svolta il giorno in cui Conan, per mezzo del suo coraggio, si pone in buona luce al cospetto del potente e rispettato arcidruide Cathbad, che lo prende con sé per iniziarlo ai misteri religiosi,

³⁹³ Mauro Raccasi., *Il regno di Conan*, Piemme, Casale Monferrato, 2005 ; Id., *Il guerriero di Stonehenge*, Piemme, Casale Monferrato, 2006; Id. *I guerrieri dei fiordi*, Piemme, Casale Monferrato, 2007

³⁹⁴ Mauro Raccasi, *La spada del druido*, Piemme, Casale Monferrato, 2004. Conan, figlio di genitori druidi, è un neonato, quando Erin la bella, regina di Toraigh, lascia morire sua madre di parto e fa giustiziare suo padre. Il bimbo verrà quindi adottato dalla sua carnefice e crescerà alla sua corte come servo e compagno di giochi del principe Morc, presso una delle tribù più sanguinarie di Irlanda. Per abbandonare la violenta isola sulla quale è cresciuto, Conan decide di diventare arcidruide ponendosi sotto la guida di una potente guida spirituale, il maestro Cathbad. Predestinato ad essere incoronato re, Conan prosegue il suo percorso di formazione che culmina nello scontro con il malvagio fratellastro: si tratta del duello in seguito al quale tutte le profezie devono compiersi. È scritto infatti che l'eroe troverà la mitica stele di pietra su cui sono incisi antichi segreti celtici.

accompagnandolo in un cammino di rivincita culminante nella conquista del trono di Toraigh, in quella stessa patria che aveva ucciso la sua infanzia.

In appendice, la «Nota dell'autore», oltre a fare il punto sulle conoscenze storiche e sulle testimonianze di cui disponiamo intorno al popolo celtico, anche anticipando e replicando ad eventuali accuse di inattendibilità o inaccuratezza storica, dichiara di aver impiegato come principale fonte per il romanzo la letteratura irlandese leggendaria nella sua forma più antica, in particolare il Ciclo Mitologico o Ciclo delle Invasioni. La vicenda di Conan è dunque costruita su un repertorio mitico che costituisce il nucleo fondativo di una cultura remota, poco nota e, per questo, avvolta da un alone di indeterminatezza ed esotismo. L'intreccio è modellato sulle strutture del mito e della fiaba; le scelte stilistiche, ad esempio l'uso estensivo di termini celtici (che impone, peraltro, la pubblicazione in appendice di un glossario terminologico, oltre che di un elenco dei luoghi e dei personaggi), mirano ad enfatizzare l'effetto fantastico, ponendo il lettore di fronte ad un mondo che ha le caratteristiche di un altrove esotico che lo fa esitare; la componente magica e soprannaturale trova un largo impiego in tutto il corso della narrazione.

Ciò che fa di questo romanzo un romanzo a suo modo storico consiste, invece, nel tentativo di riattivare, a beneficio del lettore, la visione del mondo, il sistema dei valori, la sensibilità, le convinzioni religiose, la percezione dello spazio e del tempo, ecc. di una civiltà tramontata, adottando un punto di vista interno a quel mondo: operazione, questa, estremamente complessa e poco garantita da un punto di vista storiografico, soprattutto in una condizione di scarsità o totale mancanza di fonti archeologiche o documentarie, ma che – come si è visto – non è il frutto dell'improvvisazione o della più disinvolta invenzione, bensì della disamina di fonti comunemente accolte anche dalla storiografia: un'operazione che si propone degli obiettivi non concettualmente dissimili da quelli che ispirarono gli studiosi delle *Annales* nella loro azione di rinnovamento degli studi storici tradizionali, e che sono sfociati in saggi incentrati sullo studio della mentalità e dell'immaginario.

Nelle prime pagine del romanzo, che costituiscono una sorta di preambolo alla vicenda di Conan, vengono rappresentate le battute finali di una caccia al cinghiale, ipoteticamente avvenuta nelle isole britanniche in piena età della pietra nuova, intorno al 3000 a.C. Immediata è l'adozione della focalizzazione interna, che comporta l'interiorizzazione delle categorie conoscitive della cultura celtica: la rappresentazione della foresta come rifugio di spiriti maligni; la totale indifferenza per la sofferenza fisica del cinghiale agonizzante; il rituale del divoramento del cuore come atto ordinario, logico e necessario, che non necessita di giustificazione; il timore del cacciatore di imboccare, perdendosi, un sentiero che conduca nella Nona Onda, il luogo delle ombre, o aldilà celtico; la sovrapposizione all'immagine del porco selvatico, arrostito sullo spiedo, dell'archetipo mitico del Calderone dell'Abbondanza, «il magico recipiente simbolo di fertilità da cui il dio originario Dagda, il Grande Padre, traeva cibo e benessere a piacimento»³⁹⁵. Il lettore è scaraventato prepotentemente in un altrove di cui non conosce le regole e sulla cui interpretazione non può che esitare, alimentando il circuito fantastico. Al disorientamento, però, si sostituisce ben presto l'acquisizione di consapevolezza dell'operazione letteraria condotta, che consiste essenzialmente nell'assunzione di un criterio di verosimiglianza e di realismo ormai obsoleti ed incongrui, se valutati dalla prospettiva visuale del presente. Il fantastico puro, una volta scattato il meccanismo di trasposizione sul piano razionale di ciò che appariva in prima battuta spiazzante ed indecidibile, cede il posto ad un effetto classificabile come “fantastico strano”.

Il salto temporale di 1400 anni introdotto dal primo capitolo del romanzo non provoca distorsioni sul piano delle modalità di rappresentazione della storia: così, la scena di una incessante tempesta può essere registrata in un tono pacatamente cronachistico come «furia di Danu, la dea madre delle genti»³⁹⁶ o «opera degli dèi Tùatha Dé Danaan»³⁹⁷; la valutazione di una

³⁹⁵ Ivi, pag. 7

³⁹⁶ Ivi, pag. 11

³⁹⁷ Ivi, pag. 12

situazione critica per i personaggi può essere giudicata come l'esito naturale dell'involontario tradimento di una missione divina della quale essi erano investiti; l'incontro tra Demne Ban e il suo assassino può essere infine narrato, attraverso lo sguardo del druido, come l'apparizione dell'Araldo di Mannanàn, che – come spiega l'appendice mitologica – è il dio celtico del mare e degli inferi.

È evidente che i romanzi di questo filone devono di necessità operare una sistematica soppressione delle digressioni storiche, che costituiscono una delle caratteristiche strutturali più evidenti del romanzo storico ottocentesco, pena la perdita di quello slancio centrifugo che, dal nucleo *novel* di questi testi, si proietta in direzione del *romance*, alimentando l'immagine di un altrove dai contorni meravigliosi. La digressione storica con intento didascalico, volta a colmare la distanza tra il presente di chi legge e il passato della materia narrata, aveva in epoca romantica l'intento precipuo di guidare alla comprensione della storia, in particolare di quegli aspetti del passato non più riconducibili all'esperienza di un lettore moderno. Con mano sicura, il narratore – e, dietro di esso, l'autore – guidava la decodifica del passato, selezionando e rielaborando a vantaggio del lettore tutte le informazioni necessarie per rendere «confortevole»³⁹⁸ un mondo altrimenti ostile ed enigmatico. Ma nel filone qui considerato non può esistere alcuna forma esplicita di mediazione tra livello della finzione e livello della fruizione, giacché questa funzione deve essere assolta autonomamente dal lettore, con una paziente opera di ricostruzione del significato. Un aiuto a questo delicato processo può essere fornito al lettore solo nella misura in cui esso sia espunto dalla finzione narrativa vera e propria, e confinato nell'ambito del paratesto³⁹⁹, come si è visto ne *La spada del druido* in relazione alle già citate appendici dei nomi e dei luoghi, oltre che al glossario. La finzione deve, tuttavia, essere modellata in modo da fornire gli appigli essenziali per la ricostruzione delle coordinate culturali di un'epoca; ma

³⁹⁸ U. Eco, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, cit., pag. 114

³⁹⁹ Per una definizione teorica di paratesto, cfr. Gerard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987

ciò non è ottenuto introducendo delle digressioni storiche, bensì per mezzo della figura retorica della preterizione, già individuata da Eco come strumento principe per migliorare la leggibilità di un romanzo storico, eludendo il problema da lui emblematicamente designato come “salgarismo”⁴⁰⁰: la preterizione consente di disseminare il testo di informazioni essenziali per il lettore, ma del tutto inutili per i personaggi, che conoscono la civiltà nella quale vivono e agiscono, e non potrebbero spiegarla senza violare le leggi basilari della verosimiglianza, introducendo tali informazioni in forma frammentaria, per allusioni e cenni, ad opera degli stessi personaggi, senza dover sospendere la macchina narrativa, come accadeva nel romanzo storico ottocentesco con le digressioni storiche.

Edelio Tomasi, studioso triestino dell’antico Egitto, è autore di una trilogia sui miti egiziani, intesa come uno strumento di iniziazione del lettore moderno ad una cultura che costituisce nell’immaginario collettivo il regno dell’esotico e dell’enigmatico per eccellenza. Ne fanno parte i romanzi *La bella d’Egitto*, *La donna di pietra* e *Le lacrime di Iside*⁴⁰¹, rispettivamente dedicati alla figura di Nefertiti, alla Sfinge, e alle oscure origini della civiltà egizia. In particolare, protagonista di quest’ultimo romanzo è Imhotep, architetto e inventore delle piramidi di pietra, oltre che medico e astrologo, un personaggio

⁴⁰⁰ Cfr. U. Eco, *Postille a “Il nome della rosa”*, in *Il nome della rosa*, cit.: «Adso mi è servito per risolvere ancora un’altra questione. Avrei potuto fare svolgere la storia in un Medio Evo in cui tutti sapevano di cosa si parlava. Come in una storia contemporanea, se un personaggio dice che il Vaticano non approverebbe il suo divorzio, non si deve spiegare cos’è il Vaticano e perché non approva il divorzio. Ma in un romanzo storico non si può fare così perché vi si narra anche per chiarire meglio a noi contemporanei cosa sia accaduto, e in che senso ciò che è accaduto conti anche per noi.

Il rischio è allora quello del salgarismo. I personaggi di Salgari fuggono nella foresta, braccati dai nemici, e inciampano in una radice di baobab: ed ecco che il narratore sospende l’azione e ci fa una lezione di botanica sui baobab. Ora è diventato topos, amabile come i vizi delle persone che abbiamo amato, ma non si dovrebbe fare.

Ho riscritto centinaia di pagine per evitare questo tipo di caduta; ma non ricordo di essermi mai accorto di come risolvesse il problema. (...) Lo stile narrativo di Adso è fondato su quella figura di pensiero che si chiama preterizione. Ricordate l’esempio illustre? "Cesare taccio, che per ogni spiaggia..." Si dice di non voler parlare di qualcosa che tutti conoscono benissimo, e nel dirlo si parla di quella cosa. Questo è un poco il modo in cui Adso accenna a persone ed eventi come ben noti, e tuttavia ne parla», pag. 522

⁴⁰¹ Edelio Tomasi, *La bella d’Egitto*, Spirali, Milano, 2000; Id., *La donna di pietra*, Spirali, Milano, 2002; Id., *Le lacrime di Iside*, Spirali, Milano, 2004

storico, benché se ne abbiano scarse informazioni, che vive e opera nel III millennio a.C. presso la corte del faraone Geser della terza dinastia. A lui la tradizione attribuisce la costruzione della piramide a gradoni di Saqqara e l'introduzione nell'antico Egitto della scienza medica.

Nel romanzo, condotto retrospettivamente dalla voce narrante di questo personaggio, vengono ricostruiti, in una lunga cavalcata attraverso i secoli, alcuni segmenti della storia egizia, in particolare l'edificazione delle prime tombe monumentali in pietra, intersecando i miti e le credenze della terra del Nilo con fatti storicamente accertati, e con la leggenda di Atlantide, ipotizzata nel testo come origine storica della civiltà egizia.

L'effetto fantastico è prodotto dall'assunzione sin dalle prime pagine del romanzo di una prospettiva visuale rigorosamente interna al mondo narrato, allineata con il suo repertorio di leggende e il suo peculiare modo di guardare alla vita, totalmente estraneo ai circuiti mentali attivi nel presente. Per questa via si accede al polo *romance* dell'opera. L'io narrante produce narrazioni che egli giudica verosimili, ma che tali non sono per il lettore implicito. Ad esempio, mentre si accinge a ricostruire la storia dell'Antico Regno egizio, dichiara di essere il vero Imhotep, di aver attraversato quaranta secoli di storia e di essere approdato al terzo ciclo di morte e rinascita, anelando ora alla propria quarta e definitiva morte di fronte ad un mondo che va sgretolandosi. Notevole spazio nel testo è lasciato alla narrazione di miti e delle credenze egizie raccontate dal punto di vista di un individuo immerso in quella cultura, che si riferisca ad essi come a verità pacificamente condivise, ad esperienze comuni e assolutamente reali. La vita quotidiana, meticolosamente ricostruita nella specifica condizione delle diverse caste sociali, è sottoposta ad un incessante processo di trasfigurazione dagli esiti stranianti, proprio perché rappresentata alla luce del sistema di valori e di credenze del tempo. Il lettore viene trasportato in un viaggio esotico che consiste precisamente nel filtrare la narrazione attraverso una prospettiva inedita, che funziona come uno specchio deformante, producendo un effetto di spaesamento: così, ad esempio, il

processo dell'agonia e della morte viene rivissuto alla luce del mito come momento di passaggio da una forma di sopravvivenza ad un'altra, nel quale intervengono varie figure soprannaturali ed il tempo percepito dalla coscienza sempre vigile del defunto si dilata rallentando fino a giungere ad uno stato di sospensione che produce una condizione immobile di eterno presente.

Sul solco di una storia rivissuta dall'interno di una cultura di cui si attualizzano gli aspetti esotici o esoterici al fine di farne scaturire un effetto fantastico si muovono anche i due romanzi storici di Roberto Piumini, *Caratteristiche del bosco sacro*⁴⁰² e *Gli eredi della terra*⁴⁰³. Il primo è incentrato su uno dei personaggi più estensivamente indagati dalla narrativa storica contemporanea, Alessandro Magno, il secondo esplora i percorsi della storia sacra, ricostruendo la vicenda terrestre e celeste di Abramo e Sara.

Nonostante la scelta di un tema già ampiamente trattato dalla *fiction* storica sia letteraria sia cinematografica, *Caratteristiche del bosco sacro* è un romanzo che sa smarcarsi per l'originalità di una struttura che implica una continua intersezione di piani e di punti di vista, impiegati come strumento di moltiplicazione dell'immagine e della vicenda di Alessandro Magno. Tre fili narrativi si intrecciano con uno stretto rapporto di interdipendenza: la vicenda di Manas, fromboliere che milita nell'esercito macedone; quella di Zal, bambina sordomuta, amica d'infanzia di Alessandro, che, divenuta danzatrice, giungerà al seguito delle truppe macedoni sino al cospetto di re Dario; quella di Alessandro stesso, tutto compreso nella realizzazione della sua storica impresa.

⁴⁰² Roberto Piumini, *Caratteristiche del bosco sacro*, Einaudi, Torino, 2000. Manas, un fanciullo che prova una particolare attrazione per le pietre, incrocia nel cammino della propria vita uno dei più grandi sovrani dell'antichità: Filippo, re di Macedonia. È così che Manas incontra il giovane Alessandro, curioso, affamato di vita e di conoscenza. I due ragazzi diventano amici, e Manas entra nella piccola corte dell'erede macedone: ascolta con lui le lezioni di Aristotele, impara a combattere e a cacciare, gli è vicino nel progetto della grande campagna militare da cui scaturirà la conquista dell'Oriente. Anno dopo anno, crescerà al suo fianco fino a seguirlo, come capo dei frombolieri, nella poderosa impresa persiana. A Manas e Alessandro, si aggiunge Zal, una danzatrice sordomuta, la cui vita si svolge lontana dal clamore delle gesta. Sopra il livello umano si svolge la goffa ed irrequieta esistenza degli dei olimpici: indolenti e superficiali padroni del destino umano, essi decidono, per combattere la noia, di seguire in trasferta la spedizione di Alessandro.

⁴⁰³ Roberto Piumini, *Gli eredi della terra*, Piemme, Casale Monferrato, 2003

Ciascuno di loro narra la storia dell'invasione della Persia secondo la propria angolazione prospettica, la propria esperienza, il proprio mondo di valori, producendo narrazioni che inevitabilmente risultano non coincidenti, ora complementari, ora in contraddizione. A questi tre destini che si intrecciano, restituendo altrettante sfaccettature dell'immagine dell'eroe leggendario, si aggiunge un quarto piano prospettico: quello degli dèi dell'Olimpo, che osservano i destini umani talora con partecipazione e passione, intervenendo a protezione dell'uno o dell'altro eroe o condottiero, talaltra come spettatori distratti e indolenti, o solo capricciosamente interessati a vicende che costituiscono ai loro occhi una fonte di svago e di piacevole intrattenimento. È a livello di questo quarto piano diegetico, modellato sull'esempio delle strutture narrative dell'epica classica, che si consuma la produzione di un effetto "fantastico strano". Il nucleo più originale del romanzo di Piumini consiste infatti nel tentativo di costruire un romanzo nel quale il mondo e la realtà acquistino agli occhi del lettore lo stesso valore, insieme fisico e metafisico, che possedevano per Greci e Macedoni vissuti nel IV secolo a.C.: un mondo in cui il confine tra cielo e terra non è segnato con chiarezza, in cui il metafisico può invadere il campo della storia, influenzandone il corso. Così può accadere di imbattersi in un dio che assume sembianze umane per indicare un percorso da intraprendere, per consigliare una risoluzione, per sostenere o per distrarre, per confortare o ingannare. La vicenda di Alessandro ne scaturisce reinventata secondo una logica inedita e straniante, che spiazzata ed induce all'esitazione un lettore contemporaneo, avvezzo a giudicare le imprese storiche secondo parametri all'interno dei quali la dimensione metafisica non gioca alcun ruolo.

*Gli eredi della terra*⁴⁰⁴ è un romanzo che, rispetto al precedente, intensifica la ricerca di un'atmosfera metafisica, producendo una

⁴⁰⁴ R. Piumini, *Gli eredi della terra*, cit. 4.000 anni fa, nella piana tra il Tigri e l'Eufrate, due giovani non sanno che il loro incontro cambierà il destino degli uomini. Lei è Sarai, figlia del capo del villaggio di Ghed Amla. Lui è Abramo, figlio di Terah, capo del caravanserraglio di Massalah. La terra in cui vivono è attraversata da tribù nomadi. Sono mercanti che vengono da

rappresentazione della realtà che sembra sospesa tra cielo e terra. La vicenda di Abramo, figlio di Terah, e Sarai, si svolge all'inizio del II millennio a.C. in una Mesopotamia che appare così remota nello spazio e nel tempo da perdersi in una dimensione irreali, rarefatta, scandita da un ciclico ritornare degli eventi su se stessi. Ogni gesto assume la pregnanza di un rituale, si ammantava di una luce ieratica, sacrale. Scrive Giuseppe Amoroso a proposito di questo romanzo: «Gesti e parole essenziali prendono un corso stranito, si sospendono in cadenze rallentate, in episodi scheletrici, talora quasi metallici (...), pause con forte incidenza tonale, passaggi veloci da un inizio di storia ad un suo disseminare nodi ed esche, danno l'idea di una perenne commistione di reale e fantastico, di coraggiosa ricerca di archetipi e di abbandonata fiducia nell'immaginario»⁴⁰⁵. Le scelte stilistiche, l'attenta calibrazione dei momenti descrittivi, la ripetizione ciclica di gesti, il rallentamento dell'azione giocano, dunque, un ruolo determinante nella costruzione di un'atmosfera assimilabile a quella che si respira nell'epica biblica, nella quale l'esperienza umana si apre ad improvvisi trasalimenti, a folgoranti epifanie, mentre il divino e l'umano si incontrano e coabitano nella stessa dimensione, in mutuo colloquio. All'origine di queste scelte c'è, ancora una volta, il tentativo "negromantico"⁴⁰⁶ di immergersi nella mentalità, nella cultura, nell'immaginario di un'epoca, di riappropriarsi di una visione della realtà inconciliabile con gli schemi conoscitivi del presente, trasportando il lettore in un viaggio nel passato, trasfigurato in un altrove spiritualizzante ed esotico. Così, tanto le scene corali di battaglie, assedi, marce, feste di nozze quanto i più piccoli e comuni gesti privati si spogliano

lontano e, attraversando deserti e pianure, portano le loro merci fino al mare. C'è sempre stata pace tra loro e la gente dei villaggi finché, per un banale incidente, gli animi si inaspriscono e scoppia una guerra. Si tessono impreviste alleanze tra nomadi e pastori, tra abitanti dei villaggi e tribù del deserto. Quando Abramo viene ferito, la bellissima Sarai lo salva. Abramo la vorrebbe in moglie, ma il fiero Galad, capo di una tribù nomade, la desidera per sé. È un duello a decidere del loro destino. Ma Abramo dovrà infine rispondere a un'altra chiamata: quella dell'angelo inviato da Dio, che gli annuncia la missione di partire per dare una terra al suo popolo.

⁴⁰⁵ Alessandro Amoroso, *Forse un assedio. Narrativa italiana 2002*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2004, pag. 56

⁴⁰⁶ Cfr. Mario Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Ets, Pisa, 2011

della loro dimensione reale e cronachistica per assumere i contorni di accadimenti arcani, animati da un primitivismo biblico, avvolti in una luce trasfigurante che li fa apparire come enigmatiche rivelazioni, parabole da interpretare, annunci simbolici di un divino immanente.

A ben vedere, anche *Baudolino*⁴⁰⁷, il romanzo di Umberto Eco già citato per illustrare il funzionamento del modello strutturale postmoderno, può essere ricondotto al filone di romanzi storici che cercano un equilibrio tra *romance* e *novel*, anche se la portata di tale affermazione va limitata alla sola sezione centrale delle tre che compongono l'opera, una sezione che appare nettamente distinguibile dalle altre due. Si tratta in particolare della sequenza narrativa che si apre con la morte dell'imperatore Federico Barbarossa e culmina con l'arrivo di Baudolino in quel regno dell'immaginario che è Pndapetzim, al limitare del regno del Prete Gianni. Qui Baudolino, novello Marco Polo, esplora un mondo che ha le caratteristiche di un altrove fantastico, una terra popolata da bizzarre creature, dotate di intelligenza e parola, nelle quali Baudolino riconosce di volta in volta blemmi, satiri, panozi, giganti, sciapodi, e via dicendo. È questo un modo per Eco di trasportare il suo lettore nella mentalità medievale, di filtrare la realtà per mezzo delle categorie conoscitive di un'epoca conclusa, di attraversare le regioni dell'esotico così com'erano concepite in un tempo in cui l'Oriente rappresentava il reame del possibile, lo spazio del meraviglioso. Sui rapporti strutturali che intercorrono tra questa parte del romanzo e quella restante, legandole strettamente tra loro, non si discute e per questo aspetto si rinvia al capitolo incentrato sul filone postmoderno; tuttavia, rimane vero che, considerata in sé, questa sezione di *Baudolino*, con il suo slancio verso un altrove che sembra allontanare dalla storia proprio mentre più spinge ad immergersi nella storia, esemplifica bene il funzionamento del romanzo storico che contempera istanze realistiche con una sensibilità *romance*.

⁴⁰⁷ U. Eco, *Baudolino*, cit. Per una sintesi dell'intreccio si rinvia al cap. VI par. 3 nota 363

7.6 Il romanzo storico come negromanzia

Osservate retrospettivamente, dopo questa rapida carrelata tra testi pur diversi sotto molti punti di vista, ciò che ci sembra tenga unite queste narrazioni, facendo di esse una variante tipologica del romanzo storico, è dunque una peculiare modalità di avvicinarsi alla storia: l'autore, rivestendo i panni del «negromante»⁴⁰⁸, interroga il passato e, spersonalizzandosi, mette a disposizione la propria voce affinché un mondo perduto ritrovi spazio e possibilità di raccontare se stesso nella propria irriducibile diversità: la storia non è narrata dal presente e in funzione del presente, non è cioè spiegata dall'angolo visuale di chi, nel presente, scorge nel passato un momento di passaggio verso la contemporaneità, accostandosi ad esso con gli strumenti cognitivi messi a disposizione dall'oggi, ma facendo ricorso ai circuiti interpretativi propri del passato. Questo passato è rievocato nel suo atteggiamento di spavalda inconsapevolezza, che si suppone caratterizzasse ai suoi tempi il suo sguardo sul reale: nella fiduciosa sicurezza nella fondatezza delle proprie verità, nel narcisismo ingenuo derivante dalla autorappresentazione della propria centralità, nella salda persuasione della propria immutabile sopravvivenza. Tutto questo è deliberatamente sottoposto al giudizio di un lettore ben altrimenti consapevole della natura effimera e transeunte di tutto ciò che, immerso nel tempo, è storico, e finisce per essere funzionale, con un grado di intenzionalità variabile di caso in caso, ad un atteggiamento disincantato, cinico, distaccato, ironico nei confronti del presente, sul quale – per estensione – si proietta un incombente senso di precarietà e di perdita, in una sorta di *vanitas vanitatum* modernamente rivisitata, che si estende nichilisticamente a tutto il perimetro dell'azione umana. Si tratta, in questo senso, di un filone che sembra andare nella direzione opposta rispetto al clima di ritrovato *engagement* che, secondo alcuni, caratterizza la letteratura del primo decennio del nuovo millennio,

⁴⁰⁸ Per il tema dello storico come negromante cfr. M. Domenichelli, *Lo scriba e l'oblio*, cit.; G. Benvenuti, *Il romanzo neostorico italiano*, cit.

costituendone il tratto fisiognomico più evidente⁴⁰⁹. In questi romanzi, al contrario, la rievocazione della grandezza di una civiltà millenaria, di cui nel presente non rimane più nulla, si erge a monumento e monito della inanità di ogni attività umana, anche di ciò che, grandioso oggi, appare agli occhi del presente indelebile ed imperituro.

⁴⁰⁹ Cfr. Raffaele Donnarumma, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, cit.; Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, cit.; AA.VV., *Ritorno alla realtà? Otto intervista a narratori italiani*, cit.; AA.VV., *Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero*, a cura di V. Santoro, Quodlibet, Macerata 2010; Wu Ming, *New Italian Epic*, cit.

Capitolo VIII

CONCLUSIONI

Al termine di questo lungo attraversamento di una produzione narrativa che, nel primo decennio del nuovo millennio, ha cercato una via per attualizzare la forma «molto forte e molto duttile, molto coesa e molto aperta a variazioni esecutive»⁴¹⁰ di un genere «vecchiotto e imbalsamato»⁴¹¹ come quello del romanzo storico, è inevitabile cercare di trarre un bilancio provvisorio delle forme e del significato che nel nostro tempo assume l'operazione di montaggio di materiali storici e di finzione letteraria.

Questo lavoro di ricerca era iniziato con un duplice intendimento: da un lato, trovare possibili chiavi di lettura al romanzo storico degli anni Zero, strumenti capaci di ridurre la complessità di un quadro estremamente articolato, composito, frammentario, anche solo in virtù della abnorme proliferazione di pubblicazioni che ogni anno si riversano sul mercato editoriale, e sono in qualche modo riconducibili al romanzo storico; dall'altro, tentare una lettura del significato ideologico che queste narrazioni assumono nel nostro tempo, verificando se un genere nato in età risorgimentale con evidenti implicazioni politiche, rispondendo ad istanze patriottiche profondamente avvertite e condivise da pubblico e autori, non potesse costituire il canale più naturale in cui convogliare l'espressione di un rinnovato bisogno di impegno nella realtà, di un rinato desiderio di incidere sul mondo, che sembra farsi strada nella letteratura così come nella società di oggi.

⁴¹⁰ V. Spinazzola, *Il romanzo antistorico*, cit., pag. 8

⁴¹¹ G. Rosa [a cura di], *Cinque domande sul ritorno al passato*, «Tirature '91», a cura di V. Spinazzola, Einaudi, Torino, 1991, pag. 26

È chiaro, d'altro canto, che questo lavoro non ha alcuna pretesa di esaurire il problema dei rapporti che si possono instaurare tra storia e finzione, né tantomeno la questione della verità storica, del realismo e degli strumenti attraverso i quali costruire una rappresentazione letteraria non ingenuamente mimetica della realtà; anche il tema della capacità di questi testi di produrre una risposta che vada al di là della fruizione estetica e si traduca in acquisizione di nuove forme di consapevolezza, da cui possa trarre ispirazione un gesto che va ad incidere sulla dimensione politica, non sono stati affrontati che per cenni. Molte sono le ragioni per le quali questo studio andrebbe considerato l'inizio di un percorso, più che un tentativo di sistematizzazione esaustivo della produzione di romanzi storici degli anni Zero: innanzitutto sarebbe stato necessario avere accesso a dati editoriali precisi e aggiornati, per comprendere con maggiore chiarezza la proporzione numerica dei singoli filoni rispetto all'insieme; in secondo luogo, sarebbe stato utile approntare una campionatura di testi statisticamente rappresentativa dell'insieme, considerato nelle sue stratificazioni per livelli di fruizione⁴¹², così da dare maggiore solidità alle conclusioni tratte dalla lettura analitica; un altro limite insito nel campione è poi costituito dal fatto di aver analizzato esclusivamente romanzi italiani, quando è perfettamente noto e pacifico che la nostra produzione vive di fitti interscambi con la produzione straniera, in particolare anglo-americana, che interi segmenti di mercato sono soddisfatti mediante il ricorso alla massiccia importazione di letteratura, donde la necessità di considerare con attenzione anche i criteri che presiedono al meccanismo di ricezione/filtro editoriale⁴¹³, nonché ai problemi implicati a tutti i livelli dalla pratica traduttiva⁴¹⁴. Sarebbe

⁴¹² Cfr. V. Spinazzola, *La democrazia letteraria*, Edizioni di Comunità, Milano, 1984, in particolare il capitolo intitolato *Quadripartizione del pubblico novecentesco*; Erich Köhler, *Sistema dei generi letterari e sistema della società* in Id., *La pratica sociale del testo*, Clueb, Bologna, 1982

⁴¹³ Cfr. Stefano Calabrese, www.letteratura.global. *Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino, 2005

⁴¹⁴ Per un approccio teorico sulla questione della traduzione, cfr. Sergia Adamo, *La traduzione come metafora concettuale*, in Ead. (a cura di), *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale*, Meltemi, Roma, 2007

infine stato necessario tentare di dilatare un'analisi tutta sincronica alla dimensione diacronica, cercando di rinvenire i prodromi della nascita di un filone, le sue trasformazioni nel tempo, l'opera o il gruppo di opere capaci, con la forza della propria autorevolezza, di proporsi come modelli agli occhi di autori, lettori, editori, e di dare inizio in questo modo ad una tradizione. Con tutti questi limiti, non secondari e non unici, tuttavia ritengo non ci si possa sottrarre ad un tentativo di riepilogo che valga anche come sintesi della ricerca.

Il primo elemento su cui credo sia opportuno insistere e su cui mi sembra questo lavoro possa fornire delle conferme è l'utilità pragmatica di considerare e studiare il romanzo storico del nostro tempo non come genere, ma come aggregato di generi, macrogenere articolato al suo interno in diverse morfologie o tipologie, ben individuabili sulla base di un insieme di caratteristiche tematico-formali ricorrenti, di una propria specifica visione della storia, nonché della finalità che ci si prefigge con la sua rappresentazione. In questo senso questa ricerca condivide il punto di vista di quanti, senza ritenere impossibile giungere, in una fase successiva, ad un ulteriore momento di riduzione della complessità, stimano paralizzante la prospettiva di individuare in prima battuta un principio costruttivo comune a una produzione tanto eterogenea e differenziata, ma non ritengono altresì auspicabile la rinuncia, come è stato da alcuni proposto, ad uno studio attuato attraverso la lente teorica del genere, magari affidandosi ad approcci di ricerca diversi, come quello tematico, quello antropologico, o quello condotto attraverso la chiave di lettura dell'epistemologia della storia⁴¹⁵.

L'analisi di un *corpus* limitato, ma non del tutto trascurabile, di romanzi storici prodotti nel primo decennio degli anni Duemila ha lasciato

⁴¹⁵ Cfr. ad esempio Matteo Di Gesù, *La fine dei generi, i generi della fine*, in «Arcojournal», 5 luglio 2004, http://www.arcojournal.unipa.it/pdf/di_gesu_5_7_04.pdf; E. Dei, *op. cit.* Di diverso avviso, altri studiosi consigliano un approccio specialistico per segmenti: cfr. M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, cit.; Mariolina Bongiovanni Bertini, *Sul terreno dell'interpretazione: Maigrón e Lukács*, in AA.VV., *Romanzo storico e romanticismo*, Ets-Slatkine, Pisa-Genève, 1996, pag. 56; Remo Ceserani, *Cinque domande sul ritorno al passato*, in AA.VV., «Tirature '91», cit.; Angelo Petrella, *Dal postmoderno al romanzo epico. Linee per la letteratura italiana dell'ultimo Novecento*, in «Allegoria», 52-53, gennaio-agosto, 2006

emergere l'evidenza empirica dell'esistenza di strutture narrative ricorrenti, soggiacenti ad una fenomenologia di testi apparentemente caotica ed irriducibile ad unità; ha dimostrato che esistono nella mente dell'autore, dell'editore, del lettore, alcuni modelli astratti, capaci di guidare i processi di produzione, di confezionamento del prodotto-libro, di scelta e di fruizione da parte del lettore; paradigmi che costituiscono altrettanti strumenti per ricondurre all'ordine una situazione di apparente dispersione. Questo studio ha individuato, descritto, argomentato per mezzo di concreti riferimenti ad opere narrative, l'esistenza di ben cinque morfologie attive nel primo decennio del Duemila all'interno del macrogenere del romanzo storico: forme astratte presenti alla mente di tutti gli attori della comunicazione letteraria prima che un nuovo romanzo storico sia scritto, pubblicato, letto; forme da attualizzare in opere che entrano a loro volta nell'incessante gioco di conferma/infrazione, di conservazione/superamento a cui soggiacciono tutti generi letterari. Ciascuna di queste forme declina il rapporto fra storia e finzione in modo peculiare, ciascuna si fa portatrice di un modo diverso di intendere la storia e di accostarsi ad essa, rispondendo a specifici bisogni di lettura presenti nella società italiana del nostro tempo. Rinviando alla lettura dei capitoli che trattano analiticamente i diversi aggregati morfologici individuati in questo studio, è forse qui possibile una sommaria ricapitolazione degli aspetti macroscopici che sono emersi dallo studio dei testi, come momento preliminare ad un ulteriore sforzo di lettura complessiva del fenomeno del romanzo storico in età contemporanea.

Si è visto come esista un filone che rappresenta la storia non come processo dinamico che coinvolge la società nel suo insieme, ma come il prodotto di azioni individuali, dietro le quali è illusorio credere che possano avere una qualche parte valori morali come il bene pubblico, l'onestà, la solidarietà, la giustizia, la responsabilità, ecc. La storia vi appare mossa da personalismi, dalla brama di potere, dall'istinto di conservazione del privilegio, che induce i potenti ad ingaggiare una battaglia senza esclusioni di colpi, a suon di complotti, intrighi, tradimenti, contro qualunque prospettiva di

sovversione dell'ordine esistente, anche quando quest'ultima appaia alla luce del presente una trasformazione giusta e necessaria. Il filone di romanzi che rappresenta la storia come intrigo di potere restituisce l'immagine di un progresso negato in nome del privilegio di pochi. All'analisi della storia come fenomeno complesso, questi romanzi sostituiscono una rappresentazione complottistica della storia, per cui gli eventi del passato risultano il frutto di decisioni assunte all'oscuro dei popoli, all'interno dei palazzi del potere, in base ad una logica gretta e meschina. Il potere così rappresentato non appare dunque il frutto di uno sforzo di storicizzazione, ma di una visione che, trascendendo le ragioni interne ad una determinata epoca, si pone come chiave di lettura di tutte le azioni umane, tanto del passato quanto del presente (e, potenzialmente, del futuro). Strettamente connesso a questa rappresentazione della storia è il processo di erosione delle verità proclamate dalla storiografia ufficiale, in quanto avvertite come compromesse con il potere, frutto di manipolazioni e di omissioni di voci minoritarie e dissonanti. Invece che impegnarsi nella produzione di contro-storie fondate su contro-documenti, sulla scorta dell'ambizioso progetto inaugurato dal *New Historicism* di Stephen Greenblatt, questi romanzi raccontano un'unica contro-storia sempre uguale: quella del potere che trama nell'ombra, quella della logica secondo la quale nulla è ciò che appare, tutto è il frutto di un oscuro piano ordito ai danni dei più deboli, i cui contorni risultano però sempre sfuggenti.

Il filone del romanzo storico al femminile si impegna in un'operazione di archeologia femminista, proponendo nel suo complesso una galleria di donne di tutte le estrazioni sociali, impegnate in uno dei diversi ambiti dell'attività umana, che, in ogni tempo, hanno saputo emergere nella società, incarnando a modo proprio un modello di femminilità moderno ed emancipato, incompreso nel presente, la cui potenziale attualizzazione viene proiettata in un futuro prossimo. Questi romanzi veicolano un'idea della donna e del suo ruolo nella società che vengono sentiti come universalmente giusti; mentre danno rappresentazione alle oppressioni che il genere femminile ha subito nella storia,

essi intendono contribuire alla battaglia culturale per l'affermazione della donna, additando al pubblico un modello di femminilità compiuto e realizzato, liberato da qualunque forma di controllo o condizionamento indiretto di tipo socio-culturale. Si tratta di un filone che intende intervenire anche sui meccanismi di trasmissione della memoria, costruendo un canone storico nel quale siano protagoniste le donne, da contrapporre alla dominante storiografia maschilista. Variante tipologica programmaticamente militante, il filone di romanzi storici al femminile non va tuttavia esente da pericoli di derive neopopulistiche, quando appiattisce la rappresentazione della donna su forme stereotipate non dissimili da quelle superomistiche che dominano tanta parte della letteratura popolare⁴¹⁶.

Il romanzo storico-esistenziale è un filone ad alto tasso di patetismo che sviluppa una dolente riflessione sulla storia, rappresentata invariabilmente come congerie di sciagure, cataclismi, distruzione, violenza, con una sofferta considerazione sull'amarezza della condizione umana, sulla precarietà della vita, sulla fragilità dell'esistenza esposta incessantemente all'insensatezza del dolore, alla fatalità della malattia, alla dissipazione della morte. La storia come tragedia, scandalo, assurdit  appare attraverso il filtro di queste narrazioni come uno degli strumenti con cui l'umanit  tortura se stessa, procacciando di abbreviare e avvelenare il proprio effimero passaggio sulla scena del mondo. Questi romanzi osservano la storia, per cos  dire, *sub specie aeternitatis*: per questa ragione non fanno storicizzare, o meglio, deliberatamente ignorano le cause specifiche che hanno concorso a produrre un evento storico negativo. Si concentrano sulla rappresentazione della storia come lutto, trascurando di circostanziare ci  che darebbe un senso a quel lutto, o ne renderebbe ragione. Si tratta dunque di un filone che sviluppa una riflessione sulla storia senza impegnarsi veramente a rappresentare un'epoca, se non nella sua esteriorit  evenemenziale e coloristica. In un certo senso, anche questo filone   impegnato nella produzione di una contro-storia: quella delle tribolazioni che guerre,

⁴¹⁶ Su populismo e letteratura popolare cfr. cap. IV par. 3, nota 221

rivoluzioni, fenomeni migratori di qualunque epoca e di qualunque segno politico, hanno inflitto ad un'umanità spesso già sofferente, quasi mai consapevole di quegli eventi e compartecipe nel determinarli. Si tratta di un filone che, per così dire, mette la Storia sul banco degli imputati finendo inevitabilmente per peccare di populismo, genericità e astrattezza: in assenza di precisi mandanti, infatti, l'accusa non può che ricadere sull'umanità stessa, sul peccato originale del quale è irrimediabilmente macchiata e che finisce per costituire l'unica spiegazione (una spiegazione di natura mitica) a tutto il male del mondo e della vita.

Il filone postmoderno avvince il lettore con il fascino di soluzioni strutturali che, mentre costruiscono un mondo di finzione coerente e logico, attuano delle strategie volte alla sua immediata decostruzione. È la strategia di Penelope. L'autore di questi romanzi domina perfettamente le tecniche narrative, che piega all'obiettivo dichiarato di condurre una riflessione non tanto sulla storia in sé, quanto sul discorso storiografico che, ancorandosi alla storia (o, meglio, ai documenti storici, cioè ai relitti della storia), pretenderebbe di illuminarne "scientificamente" il significato. Attraverso il ricorso ad espedienti già ben individuati dalla critica, come la costruzione di metalivelli nei quali viene inscenata l'attività dello storico, con tutti i limiti, le ambiguità, le arbitrarietà ad essa connesse, oppure il ricorso a narratori inaffidabili, che si trovano a gestire documenti riottosi a comporsi in unità, questi romanzi perseguono la politica del sospetto nei confronti della storiografia, demoliscono l'esistente in un accesso di «sublime isterico»⁴¹⁷, aderendo ad una prospettiva nichilistica che non si pone il problema di progettare forme di conoscenza storica alternative, di rifondare uno studio della storia. Una forma di impegno seria può tuttavia essere riscontrata nell'impiego di questa formula nello smascheramento di pregiudizi, stereotipi, ideologie che, fatte proprie dalle masse, hanno avuto la forza, al di là di qualsiasi fondatezza del loro

⁴¹⁷ F. Jameson, *Il sublime isterico*, in *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, cit.

discorso, di produrre altra storia, ad esempio nelle forme tragiche in cui i totalitarismi del XX secolo si sono icasticamente manifestati.

Il romanzo storico sospeso tra *romance* e *novel* nasce da un tentativo di raccontare il passato da punti di vista sempre nuovi, da prospettive in grado di avvicinare il pubblico inducendolo ad addentrarsi più in profondità nella storia, indagata essenzialmente nelle sue manifestazioni immateriali: i paradigmi culturali, la concezione del mondo e della vita, la percezione dello spazio e del tempo, la sensibilità, ecc. Si tratta di un filone contiguo a tanta parte della ricerca storica, che, affiancandosi alla storiografia tradizionale, si sforza di dilatarne i confini, impiegando nello studio del passato categorie mutuatae da discipline come l'antropologia, l'etnografia, la psicologia, gli studi culturali, ecc. Ne scaturiscono rappresentazioni del passato sorprendenti, capaci di trasportare il lettore in un altrove che non è il frutto di pure suggestioni fantastiche, ma di un tentativo di produrre una rappresentazione diversamente realistica della storia. Per la natura dell'operazione letteraria condotta in questi romanzi, è necessario che questo filone assuma come proprio oggetto di rappresentazione un passato culturalmente lontano, profondamente estraneo alle categorie mentali del nostro presente. A seconda dello sforzo documentario da cui questi romanzi nascono, essi possono produrre esiti differenti, che vanno dal massimo disimpegno della pura ricerca dell'esotico e del dilettevole, al massimo impegno della rappresentazione del passato a fini conoscitivi, ad esempio per sperimentare sguardi sulla realtà potenzialmente capaci di mettere in crisi le certezze del presente e di ispirare visioni alternative. L'indagine condotta su un numero limitato di testi ha dato, sotto questo aspetto, risultati non conclusivi, ma più vicini al primo polo, dei due sopra menzionati, che al secondo.

Che cosa, dunque, accomuna la produzione storica di questo inizio millennio? In prima battuta, si potrebbe rispondere la difficoltà del nostro tempo a fare i conti con la storia: ad eccezione del quinto filone, infatti, gli altri quattro non mirano a storicizzare, ma ad utilizzare strumentalmente la storia in

un discorso che rivela paure, inquietudini, diffidenze ben radicate nel presente. La storia funziona più come uno specchio nel quale il nostro tempo narcisisticamente si riflette, e per mezzo del quale riflette su se stesso, che come campo di ricerca per addivenire a nuove forme di conoscenza del passato. Comune è anche l'attitudine a proseguire l'opera di demolizione della storia tradizionalmente intesa: tutti i filoni, senza eccezione, rifiutano di procedere su sentieri tracciati, preferendo deviare su terreni diversi, talvolta (ma non sempre) alla ricerca di verità che rimettano tutto in discussione, che costringano a riconsiderare la nostra visione del passato, a riscrivere la storia. Si tratta, per certi aspetti, di una conferma della profonda continuità esistente tra romanzo storico classico e romanzo storico contemporaneo: è stato infatti persuasivamente dimostrato che il genere inaugurato da Walter Scott nasce in stretta correlazione con la storiografia, come strumento di conoscenza del passato alternativa e complementare a quella fornita dalle storie erudite ed antiquarie del XVIII secolo⁴¹⁸. In questo senso il romanzo storico di oggi non tradirebbe la sua vocazione più autentica, cioè quello di sperimentare modi diversi di accostarsi alla storia, anche quando essi finiscano paradossalmente per rivelarsi dei vicoli ciechi, cioè delle forme di allontanamento e di tradimento del vero significato del passato.

Rispetto al tema dell'impegno, la rapida ricapitolazione degli aspetti più rilevanti emersi con l'analisi dei cinque filoni narrativi non sembra lasciare ampi margini interpretativi: se di "impegno" si può parlare in relazione al romanzo storico di oggi, esso appare più come esito occasionale, estemporaneo, imprevedibile, non esente da evidenti limiti di natura populistica, che come prospettiva consapevolmente adottata da un gruppo di scrittori. Il romanzo storico di oggi non sembra, almeno nell'ambito delle tipologie considerate in questa ricerca, aver elaborato modelli strutturali capaci di superare il limite fisico della pagina per ispirare comportamenti collettivi di

⁴¹⁸ Cfr. E. Wesseling, *op. cit.*, in particolare il capitolo intitolato «*The didactic function of the Historical novel*».

natura politica. In ogni caso è indubbio che il romanzo storico manifesta una profonda organicità con il dibattito filosofico e la cultura del nostro tempo, dei quali costituisce una espressione che vale la pena di studiare per comprendere meglio noi stessi e i limiti delle nostre categorie conoscitive.

BIBLIOGRAFIA

a) Bibliografia primaria

ARPAIA, BRUNO, *L'angelo della storia*, Guanda, Milano, 2001

ANTONIA, ARSLAN, *La masseria delle allodole*, Rizzoli, Milano, 2004

BUTTAFUOCO, PIETRANGELO, *Le uova del drago*, Mondadori, Milano, 2005

CHARBONNIER, RITA, *La sorella di Mozart*, Corbaccio, Milano, 2006

ECO, UMBERTO, *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano, 1980

ECO, UMBERTO, *Baudolino*, Bompiani, Milano, 2000

ECO, UMBERTO, *Il cimitero di Praga*, Mondadori, Milano, 2010

FERRERO, ERNESTO, *N.*, Einaudi, Torino, 2000

FOIS, MARCELLO, *Stirpe*, Einaudi, Torino, 2009

JEBREAL, RULA, *La sposa di Assuan*, Rizzoli, Milano, 2005

MAZZUCCO, MELANIA, *La lunga attesa dell'angelo*, Mondadori, Milano, 2008

MONICO, ALDA, *Maria della laguna*, Corbaccio, Milano, 2007

PEROTTI, SIMONE, *Stojan Decu, l'altro uomo*, Bompiani, Milano, 2005

POMILIO, EMMA, *Il ribelle*, Mondadori, Milano, 2008

POMILIO, EMMA, *La notte di Roma*, Mondadori, Milano, 2009

RACCASI, MAURO, *La spada del druido*, Piemme, Casale Monferrato, 2004

RACCASI, MAURO, *Il regno di Conan*, Piemme, Casale Monferrato, 2005

RACCASI, MAURO, *Il guerriero di Stonehenge*, Piemme, Casale Monferrato, 2006

RACCASI, MAURO, *I guerrieri dei fiordi*, Piemme, Casale Monferrato, 2007

RICCARELLI, UGO, *Il dolore perfetto*, Mondadori, Milano, 2004

ROSSO, RENZO, *Il trono della bestia*, Piemme, Casale Monferrato, 2002

RUSSO, CARLA MARIA, *La sposa normanna*, Piemme, Casale Monferrato, 2005

RUSSO, CARLA MARIA, *L'amante del doge*, Piemme, Casale Monferrato, 2008

SALVADOR, MARCO, *Il longobardo*, Piemme, Casale Monferrato, 2004

SALVADOR, MARCO, *L'ultimo longobardo*, Piemme, Casale Monferrato, 2006

SALVADOR, MARCO, *La palude degli eroi*, Piemme, Casale Monferrato, 2009

SALVADOR, MARCO, *L'erede degli dei*, Piemme, Casale Monferrato, 2010

SALVATORI, CLAUDIA, *Ildegarda. Badessa, visionaria, esorcista*, Mondadori, Milano, 2004

SCURATI, ANTONIO, *Il rumore sordo della battaglia*, Bompiani, Milano, 2002

SCURATI, ANTONIO, *Una storia romantica*, Bompiani, Milano, 2007

TOMASI, EDELIO, *La bella d'Egitto*, Spirali, Milano, 2000

TOMASI, EDELIO, *La donna di pietra*, Spirali, Milano, 2002

TOMASI, EDELIO, *Le lacrime di Iside*, Spirali, Milano, 2004

PIUMINI, ROBERTO, *Caratteristiche del bosco sacro*, Einaudi, Torino, 2000

PIUMINI, ROBERTO, *Gli eredi della terra*, Piemme, Casale Monferrato, 2003

VENEZIA, MARIOLINA, *Mille anni che sto qui*, Mondolibri, Milano, 2008

WU MING, *Altai*, Einaudi, Torino, 2009

b) Bibliografia secondaria

AA.VV, *I racconti di Clio. Tecniche narrative della storiografia*, Atti del Convegno di studi (Arezzo, 6-8 novembre 1986), Nistri-Lischi, Pisa, 1989

ADAMO, SERGIA, [a cura di], *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale*, Meltemi, Roma, 2007

AMOROSO, ALESSANDRO, *Forse un assedio. Narrativa italiana 2002*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2004

ANTONELLO, PIERPAOLO, MUSSGNUG, FLORIAN [a cura di], *Postmodern Impegno: Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Oxford, 2009.

BARBERI SQUAROTTI, GIORGIO, *Il problema del romanzo storico in Italia*, in *I tempi del rinnovamento*, Atti del Convegno internazionale *Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, I, a cura di S. Vanvolsem, F. Musarra, Bulzoni-Leuven University press, Roma-Leuven, 1995

BARENGHI, MARCO, *Oltre il Novecento: appunto di un decennio di narrativa (1988-1998)*, Marcos y Marcos, 1999

BAZZANELLA, EMILIANO, *Filosofie della paura. Verso la condizione post-postmoderna*, Asterios, Trieste, 2012

BEIU-PALAD, LUMINIȚA, *Generi del romanzo italiano contemporaneo*, Almqvist & Wiksell, Stoccolma, 1999

BELLAROSA, ALESSANDRA, *Il romanzo 2008*, in «Lettura – Università di Siena» [Romanzi%20e%20bestseller%202008/Romanzo2008AlessiaBellarosa.pdf](#)

BELPOLITI, MARCO, *Settanta*, Einaudi, Torino, 2001

BENEDETTI, CARLA, CESERANI, REMO, LUPERINI, ROMANO, TORTORELLA, A., *Scrivere: The Public Intellectual*, in «Italian Culture», 24-25, 2006-2007, pag. 141-194

BENEDETTI, CARLA, *I generi della modernità*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L. Lugnani, M. Santagata, A. Stussi, Pacini Fazzi, Lucca, 1996 pag. 156-167

BENEDETTI, CARLA, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Feltrinelli, Milano, 1999

BENEDETTI, CARLA, PETRONI, F., POLICASTRO, G., TRICOMI, A., *Roberto Saviano, Gomorra*, in «Allegoria», 57, 2008, pag. 173-95.

BENVENUTI, GIULIANA, *Il romanzo neostorico italiano. Storia, memoria, narrazione*, Carocci, Roma, 2012

BIGAZZI, ROBERTO, *Le risorse del romanzo. Componenti di genere nella narrativa moderna*, Nistri-Lischi, Pisa, 1996

BINETTI, VINCENZO, *Marginalità e appartenenza: la funzione dell'intellettuale tra sfera pubblica e privato nell'Italia del dopoguerra*, in «Italica», 74.3, 1997, pag. 360-7

BLANCHOT, MAURICE, *Il libro a venire*, Einaudi, Torino, 1969

BRIOSCHI, FRANCO, *Critica della ragion poetica e altri saggi di letteratura e filosofia*, Bollati Boringhieri, Milano, 2002

BRUNORI, VITTORIO, *La grande impostura. Indagine sul romanzo popolare*, Marsilio, Venezia, 1978

BURNS, JENNIFER, *Fragments of 'impegno'. Interpretations of Commitment in Contemporary Italian Narrative 1980-2000*, Northern Universities Press, Leeds, 2001

BUTLER, JUDITH, *La disfatta del genere*, Meltemi, Roma, 2006

CADIOLI, ALBERTO, *L'industria del romanzo. L'editoria letteraria in Italia dal 1945 agli anni Ottanta*, Editori Riuniti, Roma, 1981

- CADIOLI, ALBERTO, *La narrativa consumata*, Ancona, Transeuropa, 1988
- CADIOLI, ALBERTO, *La ricezione*, Laterza, Bari, 1998
- CADIOLI, ALBERTO, *Le diverse pagine. Testo letterario, tra scrittore, editore, lettore*, Il Saggiatore, Milano, 2012
- CALABRESE, OMAR, *Garibaldi. Tra Ivanohe e Sandokan*, Electa, Milano, 1982
- CALABRESE, STEFANO, *www.letteratura.global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Einaudi, Torino, 2005
- CAMPI, RICCARDO, MESSINA, DAVIDE, TOLOMELLI, MARTA, *Mimesis, origine, allegoria*, Allinea editrice, Firenze, 2002
- CANCELLERI, TITO, *Andrea Camilleri e il romanzo storico in Italia: a proposito de Il re di Girgenti*, Tracce, Pescara, 2005
- CANNON, JOANN, *The Novel as Investigation: Leonardo Sciascia, Dacia Maraini, and Antonio Tabucchi*, University of Toronto Press, Toronto, 2006
- CAPOZZI, ROCCO, CIAVOLELLA, MASSIMO [a cura di], *Scrittori, tendenze letterarie e conflitto delle poetiche in Italia (1960-90)*, Longo, Ravenna, 1993
- CASADEI, ALBERTO, *Problemi del romanzo italiano contemporaneo*, in *Studi offerti a Luigi Blasucci dai colleghi e dagli allievi pisani*, a cura di L.Lugnani, M.Santagata, A.Stussi, Pacini Fazzi, Lucca, 1996
- CASADEI, ALBERTO, *Spazi e confini del romanzo. Narrative tra Novecento e Duemila*, Pendragon, Bologna, 2002

CASADEI, ALBERTO, *Stile e tradizione nel romanzo italiano contemporaneo*, Il Mulino, Bologna, 2007

CESERANI, REMO, *Su periodizzazioni e canoni nella letteratura contemporanea*, in «L'asino d'oro», 1991, 4, pag. 145-154;

CHIURAZZI, GAETANO, *Il postmoderno*, Paravia Bruno Mondadori, Milano, 2002

COLUMMI CAMERINO, MARINELLA [a cura di], *La storia nel romanzo (1800-2000)*, Bulzoni, Roma, 2008

COMPAGNON, ANTOINE, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Seuil, Paris, 1998

CONSOLO, VINCENZO, *Fuga dall'Etna. La Sicilia e Milano, la memoria e la storia*, Roma, Donzelli, 1993

CORTI, MARIA, *Al trotto, al galoppo, il romanzo cambia*, in «Millelibri», 27, 1990

CORTI, MARIA, *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976

CROCE, BENEDETTO, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Sandron, Firenze, 1902

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

Dal Busco, Fabio, *Tra storia e finzione: prologhi e postille al romanzo storico tra Otto e Novecento*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», 13, 1999, pag. 123-142

DE DONATO, GIGLIOLA, *Gli archivi del silenzio. La tradizione del romanzo storico italiano*, Schena, Brescia, 1995

DE FEDERICIS, LIDIA, *Letteratura e storia*, Laterza, Bari, 1998

DEI, ELISA, *Il romanzo storico nel Novecento tra moderno e postmoderno*, in «Moderna», VIII, 1-2, 2006

DENIS, BENOÎT, *Littérature et engagement: de Pascal à Sartre*, Seuil, Paris, 2000

DERRIDA, JACQUES, *Della grammatologia*, a cura di G. Dalmasso, S. Facioni, Jaca Book, 2012

DI GESÙ, MATTEO, *La fine dei generi, i generi della fine*, in «Arcojournal», 5 luglio 2004, http://www.arcojournal.unipa.it/pdf/di_gesu_5_7_04.pdf

DOMBROSKI, ROBERT, *Moderno/Postmoderno: questioni di metodo*, «Allegoria», 1991, 9, pag. 130-134

DOMENICHELLI, MARIO, *La storia obliata e la magia delle rappresentazioni. Il romanzo storico, il neostoricismo: infrastoria, «post-history» e controstoria*, in «Moderna», VIII, 1-2, 2006

DOMENICHELLI, MARIO, *Lo scriba e l'oblio. Letteratura e storia: teoria e critica delle rappresentazioni nell'epoca borghese*, Ets, Pisa, 2011

DONNARUMMA, RAFFAELE E POLICASTRO, GILDA [a cura di], *Ritorno alla realtà? Otto interviste a narratori italiani*, in «Allegoria», 57, gennaio-giugno, 2008

DONNARUMMA, RAFFAELE, *Nuovi realismi e persistenze postmoderne: narratori italiani di oggi*, in «Allegoria», 57, gennaio-giugno 2008

DUBY, GEORGES, *Scrivere storia*, in AA.VV., *La scrittura e la storia. Problemi di storiografia letteraria*, a cura di A. Asor Rosa, La Nuova Italia, Firenze, 1995

ECO, UMBERTO, *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Bompiani, Milano, 1978

ECO, UMBERTO, *Postille a «Il nome della rosa»*, in «Alfabeta», 49, giugno, 1983

ECO, UMBERTO, *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano, 1994

ENZENSBERGER, HANS MAGNUS, *Letteratura come storiografia*, in «Menabò», 9, 1966

ESCARPIT, ROBERT, *Sociologia della letteratura*, Guida, Napoli, 1970

FERRARIS, MAURIZIO, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Bari, 2012

FERRETTI, GIAN CARLO, *I best sellers all'italiana. Fortune e formule del romanzo di qualità*, Laterza, Bari, 1983

FERRETTI, GIAN CARLO, *Il mercato delle lettere. Industria culturale e lavoro critico in Italia dagli anni Cinquanta a oggi*, Einaudi, Torino, 1979

FERRONI, GIULIO, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996 in *Lezioni sul postmoderno. Atti del seminario di studi diretto da Romano Luperini*, a cura di F. Marchese, Palumbo, Palermo, 1997

FIORAVANTI, ANDREA, *La «storia» senza storia. Racconti del passato, tra letteratura, cinema e televisione*, Morlacchi, Perugia, 2006

FIORAVANTI, ANDREA, *La storia senza storia: racconti del passato tra letteratura, cinema e televisione*, Morlacchi, Perugia, 2006

FOUCAULT, MICHEL, *Microfisica del potere*, a cura di A. Fontana, P. Pasquino, Einaudi, Torino, 1977

FOWLER, ALASTAIR, *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford University Press, Oxford, 1982

FRANCESE, JOSEPH, *Renegotiating the Role of the Intellectual in the Age of Globalization*, in «Annali d'Italianistica», 24 (2006), pag. 295-309

FRIED, ILONA, *Memoria storica e noir d'inchiesta nel Romanzo criminale di Giancarlo De Cataldo: Una narrativa di evasione*, in «Narrativa», 26, 2004, pag. 195-204

FRYE, NORTHROP, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino, 2000

FRYE, NORTHROP, *Favole di identità. Studi di mitologia poetica*, Torino, Einaudi, 1980

FUSINI, NADIA, DE MAURO, TULLIO [a cura di], *Narrare la storia: dal documento al racconto* Mondadori, Milano, 2006.

GALLAGHER, CATHERINE; GREENBLATT, STEPHEN, *Practicing New Historicism*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 2000

GANERI, MARGHERITA, «*Il romanzo storico*» di György Lukács: per una fondazione politica del genere letterario, Vecchiarelli, Roma, 1998

GANERI, MARGHERITA, *Elsa Morante: La Storia e il romanzo neostorico*, in «Allegoria», 24, 1996

GANERI, MARGHERITA, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno*, Piero Manni, Lecce, 1999

GANERI, MARGHERITA, *L'Europa in Sicilia: saggi su Federico De Roberto*, Le Monnier, 2005

GANERI, MARGHERITA, *Le narrazioni storiche e lo spettro dell'impegno*, in «Moderna», VIII, 1-2, 2006

GANERI, MARGHERITA, *Le narrazioni storiche e lo spettro dell'impegno*, in «Moderna», VIII, 1-2, 2006

GANERI, MARGHERITA, *Per un canone del romanzo storico italiano del Novecento*, in *Un secol de Italienistică la București, vol. III, Actele Colocviului Internațional "Fortuna labilis studia perennia"*, a cura di Doina Condrea Derer, Hanibal Stănciulescu, Editura Universității București, 2011

GANERI, MARGHERITA, *Postmodernismo*, Bibliografica, Milano, 1998

GENETTE, GÉRARD, *Genres, «types», modes*, in «Poétique», VIII (1977), 32

GENETTE, GÉRARD, *Introduzione all'architetto*, Pratiche, Parma, 1981

GENETTE, GÉRARD, *Palimpsestes*, Seuil, Paris, 1981

GENETTE, GÉRARD, *Seuils*, Seuil, Paris, 1987

GIACCHERINI, ENRICO, *Il cerchio magico. Il romance nella tradizione letteraria inglese*, Storia e Letteratura, Roma, 1984

GIANINI BELOTTI, ELENA, *Anna Banti e il femminismo in L'opera di Anna Banti. Atti del convegno di studi*, Firenze, 8-9 maggio 1992, a cura di Enza Biagini, Olshki, Firenze, 1997

GINZBURG, CARLO, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Feltrinelli, Milano, 2006

GINZBURG, CARLO, *Microstoria: due o tre cose che so di lei*, in «Quaderni storici», 86, 1994

GLYNN, RUTH, *Contesting the monument: the anti-illusionist Italian historical novel*, Northern Universities Press, Leeds, 2005

GREIMAS, ALGIRDAS JULIEN, COURTÉS, JOSEPH, *Semiotica: dizionario ragionato di teoria del linguaggio*, a cura di P. Fabbri, Pearson Italia, Milano, 2007

GUGLIELMI, GUIDO, *Avanguardia, modernismo, postmoderno*, «Allegoria», 1991, 9, pag. 118-124

GUILLÉN, CLAUDIO, *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, in *Theory of Novel. A Historical*, a cura di Micheal McKeon, The John Hopkins University Press, Baltimore, 2000

HEMPFER, KLAUS W., *Gattungstheorie*, Fink, München, 1973

HOBBSAWM, ERIC J., *The Revival of Narrative: Some Comments*, in «Past and Present», 86, 1980

HUTCHEON, LINDA, *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Routledge, New York-London, 1988

IOVINELLI, ALESSANDRO, *L'autore e il personaggio: l'opera metabiografica nella narrativa italiana degli ultimi trent'anni*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2004

ISER, WOLFGANG, *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, Il Mulino, Bologna, 1987

JAMESON, FREDRIC, *Postmodernismo, ovvero la logica culturale del Tardo Capitalismo*, Fazi, Roma, 2007

JAMESON, FREDRICH, *Le narrazioni magiche. Il romance come genere letterario*, Lerici, Milano, 1978

KÖHLER, ERICH, *La pratica sociale del testo*, Clueb, Bologna, 1982

LATTARULO, LEONARDO, *Il romanzo storico*, Editori Riuniti, Roma, 1978

LE GOFF, JACQUES, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino, 1977

LEE, RICHARD, *Defining the Genre*, in «Historical Novel Society», <http://historicalnovelsociety.org/guides/defining-the-genre/>

LODA, CLAUDIO, *Le introduzioni ai romanzi storici italiani della prima metà dell'Ottocento: motivi e tematiche*, in «Otto/Novecento», XIV, 2, 1990

LODA, CLAUDIO, *Le introduzioni ai romanzi storici italiani nella prima metà dell'Ottocento: motivi e tematiche* in «Otto/Novecento», XVI, 2, 1990, pp. 69-99

LUKÁCS, GYÖRGY, *Il romanzo storico*, Einaudi, Torino, 1965

LUPERINI, ROMANO, *Dossier. Il postmoderno in Italia*, «Lettera dall'Italia», 1994, 33, pp. 25-42

LUPERINI, ROMANO, *Il linguaggio del potere e il potere del linguaggio*, «Allegoria», 1993, 13, pp. 135-140;

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano, 1987

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *La condizione postmoderna* (1979), tr. it. di Carlo Formenti, Milano, Feltrinelli, 1981

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS, *La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere*, Feltrinelli, Milano, 1981

MANACORDA, GIULIANO, *La letteratura italiana d'oggi: 1965-1985*, Editori Riuniti, Roma, 1987

MANZONI, ALESSANDRO, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, in *Scritti letterari*, a cura di F. Portinari, S. De Laude, Centro Nazionale Studi Manzoni, Milano, 2000

MARCHESE, FRANCO [a cura di], *Lezioni sul postmoderno: architettura, pittura, letteratura: Malerba, Consolo, Eco, Vassalli, Volponi, Cepollaro, Voce*, in *Atti del seminario di studi diretto da Romano Luperini*, Palermo, 1-3 aprile 1996, Palumbo, Palermo, 1997

MARCHESE, FRANCO, *Lezioni sul postmoderno*, Palumbo, Palermo 1997

MARENCO, FRANCO, *Che ne ha fatto della storia il romanzo moderno?*, in «La modernità letteraria», I, 2008

MAUGERI, MASSIMO [a cura di], *Dibattito sul romanzo storico*, in «Letteratitudine», 13 dicembre 2009, <http://letteratitudine.blog.kataweb.it/2009/12/13/dibattito-sul-romanzo-storico/>

MCDONALD, MICHAEL, *Scrittori di fronte al male. Riflessioni su letteratura e politica*, Scheiwiller, Milano, 2009

MCHALE, BRIAN, *Postmodern Fiction*, London-New York, Routledge, 1987

MCHALE, BRIAN, *Postmodernist fiction*, Methuen, London, 1987

MILANESI, CLAUDIO, *Evoluzione e sovversione nei romanzi di Massimo Carlotto*, in «Narrativa», 26, 2004

MIRABILE, ANDREA, *Le strutture e la storia: la critica italiana dallo strutturalismo alla semiotica*, Led, Milano, 2006

NISTICÒ, RENATO, *La prosa liquida di Mariolina Venezia*, in «X libri. Letteratura e critica dell'anno 2007/8», a cura di A. Berardinelli, Milano, Schweiller, 2008

ORLANDO, FRANCESCO, *L'intimità e la storia*, Einaudi, Torino, 1998

PACCAGNINI, ERMANNINO, *La fortuna del romanzo storico del secondo dopoguerra. Appunti per una storia*, in «Otto/Novecento», XVIII, 5, 1994

PAGLIANO, GRAZIELLA, *Le costanti narrative*, in AA.VV., *L'età romantica e il romanzo storico in Italia*, Bonacci, Roma, 1988

PALUMBO, RAFFAELLO, *Narrazioni spurie: letteratura della realtà nell'Italia contemporanea*, «MLN», Volume 126, Number 1, January 2011 (Italian Issue), pp. 200-223

PETRELLA, ANGELO, *Dal postmoderno al romanzo epico. Linee per la letteratura italiana dell'ultimo Novecento*, in «Allegoria», 52-53, gennaio-agosto, 2006

PETROCCHI, GIORGIO *Il romanzo storico nell'Ottocento italiano*, Eri, Torino, 1967

PIETER DE MEJER, *La questione dei generi in Letteratura italiana*, vol. IV *L'interpretazione*, a cura di Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1985

PISCHEDDA, BRUNO, *Come leggere il nome della rosa*, Mursia, Milano, 1994

PISCHEDDA, BRUNO, *Modernità del postmoderno*, «Belfagor», LII (1997), 5

PORCELLI, BRUNO, *Esplosione per forze esterne o interne nei romanzi 'storici e civili' di Camilleri*, «Italianistica», XXXIV/2, 2005

PROCACCI, GIULIANO, *Carte d'identità: revisionismi, nazionalismi e fondamentalismi nei manuali di storia*, Carocci, Roma, 2005

RAK, MICHELE, *Mercato e romanzo. Generi, accessi, quantità*, Liguori, Napoli, 2007

REMO CESERANI, *A proposito di moderno e postmoderno*, «Allegoria», 1992, 10, pp. 121-131

RIGNEY, ANN, *Imperfect histories: the elusive past and the legacy of romantic historicism*, Cornell University, 2001

ROMAGNOLI, SERGIO, *Manzoni e i suoi colleghi*, Sansoni, Firenze, 1984

ROMANO, MASSIMO, *Mitologia romantica e letteratura popolare. Struttura e sociologia del romanzo d'appendice*, Ravenna, Longo, 1977

RORATO, LAURA, STORCHI, SIMONA [a cura di], *Da Calvino agli ipertesti: prospettive della postmodernità nella letteratura italiana*, Cesati, Firenze, 2002

RORTY, RICHARD M., *Linguistic turn. Essays in Philosophical method. With two retrospective essays*, The University of Chicago Press, Chicago, 1997

ROSA, GIOVANNA [a cura di], *Cinque domande sul ritorno al passato*, in «Tirature '91», Einaudi, Torino, 1991

ROSA, GIOVANNA, *Cattedrali di carta. Elsa Morante romanziera*, Il Saggiatore, Milano, 1995

ROSA, GIOVANNA, *Dal romanzo storico alla "Storia.Romanzo". Romanzo storico, antistorico, neostorico*, in «Moderna», 1-2, 2006

ROSA, GIOVANNA, *Di storia in storia*, in «Tirature '91», Einaudi, Torino, 1991

ROSSI, PIETRO, *La teoria della storiografia oggi*, Il Saggiatore, Milano, 1983

RUGGERI, FRANCA [a cura di], *Romanzo storico e romanticismo. Intermittenze del modello scottiano*, Pisa-Ginevra, ETS-Slatkine, 1996

SALVADOR, MARCO, *Intervista*, in «Romanzi storici», 14 giugno 2009, <http://romanzistorici.it/2009/06/14/intervista-marco-salvador/>

SALVADORI, MASSIMO L., *Le molte storie* in AA.VV., *La teoria della storiografia oggi*, a cura di P. Rossi, Mondadori, Milano, 1988

SANTORO, VITO [a cura di], *Notizie dalla post-realtà. Caratteri e figure della narrativa italiana degli anni Zero*, Quodlibet, Macerata 2010

SASSOON, DONALD, *La cultura europea degli europei dal 1800 a oggi*, Milano, Rizzoli, 2008

SCARANO, EMANUELLA, DIAMANTI, DONATELLA [a cura di], *La scrittura della storia*, Atti del Seminario di studi (Pisa, gennaio-maggio 1990), Tipografica editrice pisana, Pisa, 1991

SCARANO, EMANUELLA, *Forme della storia e forme della finzione*, in «Moderna», VIII, 1-2, 2006

SCARANO, EMANUELLA, *Il romanzo della storia*, Nistri-Lischi, Pisa, 1986

SCARANO, EMANUELLA, *La voce dello storico. A proposito di un genere letterario*, Liguori, Napoli, 2004

SCHAEFFER, JEAN-MARIE, *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche Editrice, Parma, 1992

SCHULZ-BUSCHHAUS, ULRICH, *Critica e recupero dei generi. Considerazione sul «Moderno» e sul «Postmoderno»*, «Problemi», n. 101, gennaio-aprile 1995, pp. 4-15

SCURATI, ANTONIO, *La letteratura dell'inesperienza*, Bompiani, Milano, 2006

SEGRE, CESARE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino, 1985

SEGRE, CESARE, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Einaudi, Torino, 1991

SERKOWSKA, HANNA, *Allegorie del presente. Il caso di Bufalino*, Camilleri, Consolo, Vassalli, in «Moderna», VIII, 1-2, 2006

SERKOWSKA, HANNA, *Dopo il romanzo storico. La storia nella letteratura italiana del '900*, Metauro, Pesaro, 2012

SPINAZZOLA, VITTORIO, *Dopo l'avanguardia*, Transeuropa, 1989

SPINAZZOLA, VITTORIO, *Il romanzo antistorico*, Editori Riuniti, Roma, 1990

SPINAZZOLA, VITTORIO, *L'egemonia del romanzo. La narrativa italiana nel secondo Novecento*, Mondadori, Milano, 2007

SPINAZZOLA, VITTORIO, *La democrazia letteraria*, Edizioni di Comunità, Milano, 1984

SPINAZZOLA, VITTORIO, *La modernità letteraria*, Il Saggiatore, Milano, 2001

SPINAZZOLA, VITTORIO, *L'esperienza della lettura*, Unicopli, Milano, 2010

SPINAZZOLA, VITTORIO [a cura di], *Romanzi di ogni genere: dieci modelli a confronto*, «Tirature», Il Saggiatore, 2000

SPINAZZOLA, VITTORIO [a cura di], *Che fine ha fatto il postmoderno?*, «Tirature», Il Saggiatore, 2004

SPINAZZOLA, VITTORIO [a cura di], *Il new Italian Realism*, «Tirature», Il Saggiatore, 2010

SPINAZZOLA, VITTORIO [a cura di], *L'Italia del dopobenessere*, «Tirature», Il Saggiatore, 2011

SPLENDRE, PAOLA, *Il nuovo romanzo storico e la scomparsa del referente*, in «Linea d'ombra», 46, 1990

STORINI, MONICA CRISTINA, *L'esperienza problematica : generi e scrittura nella narrativa italiana del Novecento* Roma, Carocci, 2005

TANI, STEFANO, *Il romanzo di ritorno. Dal romanzo medio degli anni '60 alla giovane narrativa degli anni '80*, Milano, Mursia, 1990

TAVIANI, GIOVANNA, VICARI, DANIELE [a cura di], *La realtà torna al cinema. Sette interviste a registi e sceneggiatori italiani*, in «Allegoria», 57, 2008, pag. 55-73.

TELLINI, GINO, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Mondadori, 1998

TESTI, MARCO, *Il romanzo al passato. Medioevo e invenzione in tre autori contemporanei*, Bulzoni, Roma, 1992

TODOROV, TZVETAN, *La letteratura fantastica. Definizione e grammatica di un genere letterario*, trad. it. di E. Klersy Imberciadori, Garzanti, Milano, 1983

TOPOLSKI, JERZY, *Narrare la storia. Nuovi principi di metodologia storica*, Mondadori, Milano, 1997

TURI, NICOLA, *Testo delle mie brame. Il metaromanzo italiano del secondo Novecento (1957-79)*, Società editrice fiorentina, Firenze, 2007

TUSINI, SERENA, *Il romanzo post-storico*, in «Allegoria», 47, maggio-agosto, 2004

VANELLI, PAOLO, *Le icone del testo: saggi sulla narrativa italiana contemporanea*, Marietti, Torino, 2006

VATTIMO, GIOVANNI, *La società trasparente*, Garzanti, Milano, 1989

VILLARI, ENRICA, AMALFITANO, PAOLO, CLEGG, JEANNE, et al., *Storie su storie. Indagine sui romanzi storici (1814-1840)*, Vicenza, Neri Pozza, 1985

WARD, DAVID, *Intellectuals, culture and power in postwar Italy*, in «The Italianist», 21/22 (2001/2002), pag. 291-318.

WESSELING, ELIZABETH, *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*, John Benjamin Publishing, Amsterdam and Philadelphia, 1991

WHITE, HAYDEN, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di E. Tortarolo, Carocci, Roma, 2006

WHITE, HAYDEN, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore-London, 1973

WHITE, HAYDEN, *Storia e narrazione*, a cura di D. Carpi, Longo, Ravenna, 1999

WU MING, *New Italian Epic*, Einaudi, Torino, 2009

ZANGRANDI, ALESSANDRA, *Lingua e racconto nel romanzo storico italiano (1827-1838)*, Esedra, Padova, 2002