

IL ROMANZO STORICO A CREMA. IL CASO DI “PAOLO DE’ CONTI DI CAMISANO” DI GIUSEPPE RACCHETTI

di VITTORIO DORNETTI

Il saggio si propone di rivalutare la figura di un narratore cremasco dimenticato, Giuseppe Racchetti, autore di romanzi storici e in particolare di Paolo de’ Conti di Camisano. Attraverso la figura del Racchetti si vuole ricostruire una certa componente della cultura cremasca del primo Ottocento. In particolare, si cerca di chiarire che, se alcune scelte letterarie del Racchetti non si discostarono dalla tradizione, egli fu sempre molto attento alle ‘novità’ che provenivano da Milano e si dimostrò ottimo conoscitore della narrativa storica del periodo.

■ Ipotesi sull’autore

Nel 1839 venne pubblicato a Milano, presso la Società Tipografica de’ Classici Italiani, un corposo romanzo in quattro piccoli tomi, *Paolo de’ Conti di Camisano*. Il sottotitolo, piuttosto lungo, com’era nella moda del tempo, metteva subito in chiaro sia l’impostazione storica dell’opera, sia l’interesse locale: “*Storia tratta da antiche memorie cremasche*”. Il romanzo, come un altro precedente ad esso il *Franco Allegri* pubblicato nel 1833, appariva rigorosamente anonimo; ma l’ingenuo espediente non doveva aver messo in difficoltà nessuno, se il *Dizionario biografico Cremasco*, redatto da Francesco Sforza Benvenuti nel 1888, lo attribuisce senza alcuna incertezza proprio a Giuseppe Racchetti, un membro illustre della comunità cremasca, trattato con affettuosa simpatia (e un pizzico di ironia?) dal grande storico. La sua famiglia “*senza blasone, che per lungo tempo tenne a Crema un esercizio di farmacia assai accreditato*” apparteneva infatti a quella “*costellazione di uomini d’ingegno i quali, coltivando le scienze e le arti belle, meritavano una splendida riputazione*” alla città natale.¹

Come sempre succede nelle sapienti e generalmente godibili pagine del Benvenuti (un autore che viveva da romantico, e cioè con intensità e passione civile, la sua attività di storico e scrittore), le informazioni riguardanti un personaggio non appaiono mai un cumulo di dati slegati, frutto solo di curiosità erudita. Al contrario, si piecano sempre a defi-

nire un carattere, a precisare una posizione politica, a sottolineare un dato sociale: nel caso specifico la considerazione per l'attività svolta in Crema dal Racchetti consente a quest'ultimo di travalicare i limiti imposti dal suo essere “*senza blasono*”, e di attingere a quella considerazione per gli uomini di origine non nobile, intellettuali, commercianti, artigiani, che avevano però contribuito alla fama e alla prosperità di Crema in misura molto spesso superiore a quella nobiltà parassitaria verso la quale il “*conte*” Benvenuti non nascondeva il suo disprezzo.² Si conosce ben poco di Giuseppe Racchetti, oltre alle informazioni contenute nel volume del Benvenuti. Ancor meno è possibile stabilire quali potessero essere i rapporti tra il romanziere dilettante e il suo editore, in un periodo nel quale precisarli risultava comunque difficile. Com'è noto, la mancata definizione dei diritti d'autore e la pratica assai diffusa della pirateria editoriale rendevano tesi i rapporti fra le due parti in causa e nel complesso non favorivano la scelta di dedicarsi alle lettere per sbarcare il lunario. La tutela dell'autore, là dove effettivamente era stabilita, veniva sistematicamente vanificata da una miriade di espedienti, non ultimi la pubblicazione del testo in uno stato diverso (ma, come si sa, la penisola era frammentata in diversi stati confinanti) o la semplice ristampa dell'opera con il titolo cambiato o con tagli ed interpolazioni che aggiungevano la beffa al danno. Non solo infatti al malcapitato scrittore venivano sottratti i proventi della sua fatica, ma le sue opere erano anche manipolate in maniera ingenua o dilettantesca o maliziosa (uno dei casi più noti, cronologicamente vicino all'opera del Racchetti, è l'edizione spuria delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* del Foscolo, che l'editore fece completare da uno sconosciuto Angelo Sassoli per accattivarsi la censura e sopperire all'improvvisa assenza dell'autore).³ Il problema verrà avviato a soluzione verso la fine dell'Ottocento, per il diretto interessamento del Manzoni, il quale fu obbligato ad interessarsene anche per la causa che lo oppose alla casa editrice Le Monnier. Quest'ultimo, infatti, aveva diffuso una ristampa non autorizzata dell'edizione ventisettana dei *Promessi sposi*.⁴ Pur avvertendo quindi che ci si sta muovendo in un campo che rimane largamente congetturale, non si può non rilevare il passaggio del Racchetti da una casa editrice quanto meno anonima (Gaspere Truffi e Compagni, che aveva pubblicato nel 1833 il suo primo romanzo, *Franco Allegrì*)⁵ alla prestigiosa Società Tipografica de' Classici Italiani, che aveva iniziato, nei primi anni dell'Ottocento, un'accurata stampa dei classici italiani e che, pur passando attraverso diverse proprietà (fra gli altri anche il celebre Anton Fortunato Stella, l'editore di Leopardi), aveva da ultimo rioccupato un posto di rilievo nel mercato

librario, grazie alla pubblicazione dei romanzi di Walter Scott, l'idolo letterario del tempo.⁶ Qualunque ne siano state le ragioni, la “scommessa” dell'editore sul romanziere provinciale non dovette risultare del tutto persa. Alcuni indizi sembrano infatti confermare l'ipotesi di un discreto successo del romanzo, almeno a Crema e dintorni: del *Paolo de' Conti di Camisano* sono custodite due copie nella Biblioteca cittadina (indizio in genere di interesse e di una buona diffusione) e altre due copie, una a Crema e una a Vaiano Cremasco sono state rinvenute casualmente da chi scrive, anche se in un caso il proprietario non possedeva tutti e quattro i tomi.

Tuttavia, la questione più intrigante, nel tentativo di definire gli umbratili rapporti tra il Racchetti e i suoi romanzi, verte senza dubbio sull'ostinazione con la quale egli volle mantenere uno stretto anonimato sulle sue opere, pur nella consapevolezza che non sarebbe durato a lungo (come difatti avvenne). Lo scarno profilo del Benvenuti non offre nessuna indicazione e dunque occorre, per l'ennesima volta, affidarsi alle congetture le quali però, se colgono nel segno, possono davvero suggerire qualcosa di importante sulla cultura “provinciale” dello scrittore e sul modo in cui considerava la sua attività letteraria.

Il numero e la varietà degli esperimenti letterari condotti a termine attestano un reale interesse del Racchetti per la narrativa: oltre al romanzo storico-picaresco *Franco Allegri*, su cui si ritornerà e al *Paolo de' Conti di Camisano*, Benvenuti ricorda un testo inedito *Gli Irochesi*, certo costruito sulla falsariga delle narrazioni di Chateaubriand ambientate nel mondo dei pellerosse: il poema in prosa *Les Natchez* – il nome di una tribù di nativi – o *Atala* – 1801 – o *René* – 1807, che si conclude con l'eroica decisione del protagonista di morire tra gli indiani della Florida. Sempre Benvenuti parla anche di una “novella indiana”, *La felicità coniugale*, scritta nel 1844 in occasione delle nozze Marazzi – Sanseverino: opera quindi destinata ad una circolazione privata, secondo una modalità molto diffusa nei secoli scorsi e che rimarrà vitale almeno fino alla fine dell'Ottocento come dimostrano, se non altro, le splendide *plaquettes* per nozze e cerimonie varie pubblicate dal Pascoli.

Queste opere, che rivelano un eclettismo caratteristico, oltre che del Racchetti, dell'ambiente che lo circondava, non erano però sufficienti a privare di un'ombra di imbarazzo la sua attività di narratore, soprattutto se gli premeva essere ricordato in Crema come storico e come “distinto farmacista” oltre che come dilettante di fisica, botanica, astronomia. A ben guardare, spingono proprio in questa direzione le note che il Benvenuti dedica alla sua attività: come interpretare diversamen-

te la valorizzazione della sua passione di storico e dei suoi meriti di coscienzioso professionista, a fronte degli scarsi e non del tutto positivi cenni dedicati all'esperienza di scrittore?⁷

La scelta del Racchetti di scrivere in prosa entrava però in conflitto con la decisione di affidare la sua fama a due romanzi storici di ampio respiro. Egli adottava proprio il genere letterario che la cultura italiana vedeva con maggior diffidenza e contro il quale si era più volte scagliata. Il motivo di tanta avversione nasceva dall'idea che solo la poesia potesse consentire ad un autore di entrare nella schiera degli ingegni intellettualmente qualificati: una convinzione, o meglio un pregiudizio, che neppure la 'rivoluzione' romantica era riuscita a debellare in modo criticamente efficace. Un poeta poteva essere osannato o criticato, ma l'adozione della poesia, cioè di una forma letteraria nobile, lo rendeva comunque degno di stima. Di un romanziere, per contro, si parlava sempre con malcelata ostilità proprio per la scelta preventivamente sballata di narrare in prosa.

Il Tellini ha certo ragione di ricordare che nel Settecento la letteratura italiana appariva assai ricca di autori e generi letterari in prosa, dal romanzo picaresco e d'avventura alla relazione di viaggio, dal racconto erotico – libertino al romanzo allegorico – filosofico, storico – antiquario e ad altri ancora.⁸ Non bisogna dimenticare inoltre la diffusione, anche nel Seicento, di narrazioni in prosa che, pur nel loro andamento farraginoso e nella sovrabbondanza di particolari eruditi che faceva smarrire il filo del racconto, possedevano doti di freschezza e di inventiva. Per di più immettevano nel circuito chiuso della letteratura italiana sia lo spirito avventuroso dei romanzi erotici greci sia quello caustico dei romanzi picareschi spagnoli, racconti appassionanti e dal ritmo travolgente.⁹

Rimane però il fatto che della produzione secentesca non veniva stampato praticamente più nulla da almeno un secolo, e che gli interventi critici che, raramente, apparivano sulle riviste specializzate volgevano tutti, invariabilmente, verso un tono tra sdegnato e sprezzante. Spicca fra tutti la recensione che Ugo Foscolo dedicò alla produzione letteraria di un oscuro narratore parmense, Luigi Sanvitale: *“I romanzi sono fatti appunto per quel gran numero di gente che sta fra i letterati e gli idioti, e che deve essere istruita suo malgrado dilettrandola ed appassionandola per cose le quali ella vede tuttogiorno avvenire intorno a sé (...); la storia notomizza la mente de' pochi che governano, il romanziere notomizza il cuore della pluralità che serve”*.¹⁰ Ciò che colpisce in queste note sbrigative ed altezzose non è tanto la divisione, 'classista' si vorrebbe dire, del pubblico in “pochi che governano” e “pluralità che

serve” (si tratta infatti di una convinzione abbondantemente diffusa in epoca preromantica), quanto piuttosto la separazione netta che viene stabilita fra storia e romanzo: era una linea, intellettuale e moralistica insieme, alla quale Foscolo e tanti altri rimarranno fedeli e che procedeva in una direzione esattamente opposta rispetto alla moda del romanzo storico, destinata ad esplodere di lì a poco. Alcuni anni dopo, in un’orazione tenuta all’università di Pavia e riguardante proprio “*l’origine e l’ufficio della letteratura*”, Foscolo ritornerà sugli stessi concetti riproponendo la stessa divisione fra i “*pochi, atti a sentire e ad intendere profondamente*” ai quali doveva essere riservata “*l’alta letteratura*” e i “*moltissimi che per educazione, per agi e per l’umano bisogno di occupare il cuore e la mente, sono adescati dal diletto e dall’ozio tra ‘libri, denno ricorrere a’ giornali, alle novelle, alle rime*”. Tuttavia, in questo caso, il poeta riconosceva una certa importanza a quei romanzi, eruditi più che storici, che potevano almeno svolgere il compito di istruire senza ingannare, di insegnare ai giovani a non “*vivere d’illusioni e sentimenti*” e di introdurre “*i men dotti nel santuario della storica filosofia*”. Gli esempi che vengono indicati (*Il viaggio del giovane Anacarsi* del Barthélemy e *Le avventure di Telemaco* di Fénelon) confermavano in pieno quanto il Foscolo aveva già espresso con la massima chiarezza: fermo restando il carattere sostanzialmente infimo della narrazione romanzesca (un sottoprodotto, si direbbe oggi) soprattutto per gli effetti negativi di un linguaggio che parlava al cuore invece che all’intelletto e alla conoscenza, una soluzione potevano indicarla quegli scrittori che, pur non rinunciando al piacere volgare del racconto, si giovavano degli apporti della erudizione, della filosofia, della storia.¹¹ Tale visione moralistica della letteratura, e la forte contrapposizione fra opere alte ed istruttive (soprattutto di carattere storico) ed opere destinate al volgo, sentimentali ed oziose, rimarranno una costante dell’atteggiamento critico del Foscolo, e non poteva certo lasciare insensibile uno scrittore come il Racchetti, che si considerava essenzialmente uno storico ed un erudito, ma che avvertiva, in sé ed attorno lui, il bisogno di incastonare le fredde ed un po’ aride nozioni di storia antiquaria in narrazioni appassionate ed avvincenti.

Con il prestigio del grande poeta non poteva certo competere un mestierante di grandissimo successo (ma di quel successo che, appunto, il Foscolo disprezzava) come l’abate Pietro Chiari, autore di una produzione sterminata che toccava, si può dire, pressoché tutti i generi allora più amati dal pubblico, e che non esitava, proprio nello sforzo di offrire ai suoi lettori argomenti sempre nuovi e trame inedite, a saccheggiare la contemporanea narrativa europea, soprattutto inglese e

francese. Ebbene, la difesa che questo professionista non indecoroso ma spesso maltrattato dalla critica proprio perché accettò di misurarsi con avversari troppo più grandi di lui non poteva che evitare qualsiasi tentativo di elevare la sua pratica letteraria, ed insistere piuttosto sulla dignità di una professione che gli garantiva il necessario per vivere in modo decoroso. Nella prefazione ad un suo romanzo di grande successo, *La Francese in Italia*, Chiari riesce persino commovente non tanto per la simpatia che si deve a qualsiasi espressione di sincerità, quanto per la confessione franca e diretta dello scopo puramente “alimentare” del suo scrivere romanzi (allo stesso modo, alcuni ‘professionisti’ della Commedia dell’Arte avevano attenuato il discredito che li circondava sottolineando la legittimità di un mestiere che non infrangeva la legge e che permetteva loro di non morire di fame): “*Finché io son nella dura necessità di trar l’oro dalla sola miniera del mio calamaio, non degg’io cercar quelle vene che più fruttano con minor fatica? I librai oggidì non vendon che Romanzi, ed io non devo pertanto scrivere che soli Romanzi, se scriver voglio de’ Libri che sieno venduti, e convertire in oro l’inchiostro dell’angusta miniera a me lasciata in retaggio dalle umane vicende?*”.¹² Certo, una simile apologia, con la sua franca dichiarazione utilitaristica e la sottintesa concezione che la letteratura potesse e dovesse dar da mangiare, poteva convincere forse i lettori del Chiari, non certo gli intellettuali (e ne sono prova i violenti attacchi del Baretti) e verosimilmente neppure il Racchetti.

Di fatto, neppure dai Romantici, cioè dal settore più attento al ‘nuovo’ e più impegnato ad allargare la cerchia dei lettori, giungevano argomentazioni più convincenti e più criticamente agguerrite sulla necessità e sull’importanza di scrivere romanzi. Anche per molti esponenti di quella corrente lo scrivere in prosa era concepito come una decisione vagamente imbarazzante, una prassi a cui ci si doveva piegare per buone ragioni, magari, ma sempre un po’ *oborto collo*. La lunga, utilissima ricognizione di Sergio Pautasso incentrata sulla narrativa romantica (che di necessità si occupa soprattutto del romanzo storico) approda proprio alla constatazione che gli intellettuali dell’ultima generazione, a dispetto della loro esigenza di rinnovamento, non riuscirono a trovare una sistemazione teorica adeguata a quello che pure avvertivano come un’esigenza fondamentale sia del ‘mondo leggente’, sia dell’industria editoriale particolarmente attiva a Milano. Anzi, esisteva una forte sproporzione tra gli sforzi che i librai attuavano (anche a livello grafico) per rendere più facile ed accattivante la lettura, le richieste sempre più pressanti del nuovo pubblico borghese e le soluzioni ibride ed incerte degli intellettuali chiamati a rispondere a quegli

appelli. Non si poteva infatti definire una risposta adeguata quella che, in un primo tempo, scrittori che poi si sarebbero rivolti più costruttivamente al romanzo avevano offerto alle richieste di lettori avidi di emozioni e di trame complesse e ben articolate. Si allude alla novella in versi, un genere nel quale si specializzò soprattutto Tommaso Grossi e che conobbe una diffusione assai vasta nei primi anni venti dell'Ottocento, giungendo fino al frutto estremo del *Rodolfo* di Giovanni Prati, 1853. Il genere infatti poteva sì consentire un certo respiro narrativo, e delineare vicende dai toni sentimentali forti, influenzati dal melodramma contemporaneo, ma rimaneva pur sempre una soluzione di compromesso, non solo perché alla componente lirica e patetica veniva offerto un risalto eccessivo rispetto al racconto (le trame apparivano infatti semplici ed elementari e basate su pochi elementi di contrasto). Il disagio riguardava soprattutto la riproposta di un sistema formale troppo vincolato alla tradizione. Il verso infatti, l'ottava, pur se considerato il metro narrativamente più efficace della letteratura italiana, era sentito ormai dai lettori come un impedimento al puro narrare, un impaccio, un tributo al passato che non si era più obbligati a versare. Occorreva, insomma, il coraggio per andare oltre, spezzare i legami con il passato. Tuttavia gli intellettuali, anche i romantici, stentavano a compiere questo passo: il passaggio dalla poesia alla prosa, dalla novella in versi al romanzo “*non era il frutto di una riflessione, né, tanto meno, la conseguenza di una maturazione in senso tecnico. E infatti, se stiamo agli scritti di teoria e di critica che hanno alimentato il dibattito attorno al Romanticismo (...) in essi non riusciamo a trovare (...) tracce plausibili di riflessioni sulle ragioni teoriche e formali del romanzo (...) né a identificare spunti di qualche consistenza che indirizzino il discorso in direzione narrativa: insomma, ben poco che lasci individuare elementi probanti atti a consentire la probabile configurazione, sia pure a posteriori, di una baluginante idea del narrare in grado di esprimere una poetica romanzesca romantica*”.¹³

Anche da questo punto di vista si può ammirare lo straordinario *exploit* della *Léttre a Ms. Chauvet* del Manzoni, in cui sono già delineati con sicurezza i possibili rapporti fra storia e invenzione e vengono quindi indicate le linee essenziali di un ‘romanzo per tutti’ ancora da costruire. Peraltro, la *Léttre* finisce per dimostrare proprio la debolezza dell'apparato teorico che accompagnava la realizzazione del romanzo come genere: essa venne pubblicata in calce ad una tragedia in versi, *Adelchi*, mentre l'altro grande documento di poetica che il Manzoni scrisse per difendere le ragioni della narrativa in prosa, e cioè l'intro-

duzione al romanzo, non ne costituisce la premessa teorica, ma fa corpo con l'opera stessa, ne fornisce la giustificazione e la difesa.

Documentare l'inadeguatezza critica dei Romantici nei confronti della nuova forma letteraria, i loro pregiudizi moralistici e il loro imbarazzo sarebbe compito facile, ma eccessivamente lungo. Basterà quindi produrre un solo, significativo esempio: quello di Giovanni Berchet, poeta ed intellettuale di cui sono noti sia la *verve* con cui espose le esigenze della scuola romantica nella *Lettera semiseria* sia l'acume con il quale delineò i caratteri, per così dire sociologici, del pubblico da formare e da conquistare. Ebbene, proprio il Berchet dette prova, nel valutare il romanzo in prosa, di un'insicurezza teorica tanto più sconcertante quanto più precocemente egli se ne interessò. Se nel 1809, in uno scritto pubblicato in calce alla sua traduzione del *Vicar of Wakefield* di Goldsmith sembrava riprendere ed avallare in un certo senso i pregiudizi moralistici, alla Foscolo, che circolavano sui romanzi (opere in cui si vedono i "*tristi scrittori solleticare i cattivi e pervertire gli inesperti, calcando ogni pudore, o vestendo di amabili panni il vizio ed adornandolo di un sorriso*"¹⁴), nella giustamente celebrata *Lettera semiseria di Giovanni Crisostomo al suo figliolo* non dimostrava una maggior comprensione del fenomeno, sia sottovalutando il ruolo della forma letteraria nella poesia, sia definendo "romanzi", coerentemente, le ballate in versi del Burger da cui si sviluppa la sua riflessione sulla letteratura romantica.¹⁵ Insomma, dalla vicina e culturalmente vitale Milano non giungeva nulla di chiaro all'appassionato dilettante di Crema, né dal fronte classicista (che certamente rispettava) né da quello innovatore dei Romantici, con il quale aveva forse qualche maggior punto di contatto. La confusione teorica che il Racchetti percepiva non aiutava a comporre, anzi semmai esasperava, il conflitto fra l'interesse per la storia locale e la disposizione a raccontare. Allo stesso modo la scelta di ricorrere alla prosa e di indulgere al piacere dell'intreccio era ostacolato da dubbi ed incertezze sia di tipo letterario che di tipo morale. L'unica via sicura consisteva nel non rinunciare ad una pratica della scrittura romanzesca che però doveva rimanere *a latere* dell'attività concreta ed onorevole che svolgeva alla luce del sole. L'anonimato diventava così un espediente che permetteva al Racchetti di esprimere tutto se stesso nella scrittura, senza però impegnare fino in fondo la sua personalità o, meglio, la fama pubblica che si era guadagnata in Crema con l'esercizio della sua professione di farmacista. In fondo, non si era comportato molto diversamente, nei riguardi della sua poesia in dialetto romanesco, Giuseppe Gioachino Belli, nello stesso periodo di tempo, e sia pure spinto da motivazioni più complesse di quelle che

ispiravano la scelta del romanziere di Crema.

■ Trama e struttura del romanzo

Una delle ipotesi più brillanti sulla ‘necessità’ del romanzo è quella elaborata da Carlo Ginzburg in un saggio della fine degli anni Settanta: “*Per un numero sempre crescente di lettori*”, egli scrive “*l’accesso a determinate esperienze venne mediato in misura sempre maggiore dalle pagine dei libri. Il romanzo fornì addirittura alla borghesia un sostituto ed insieme una riformulazione dei riti di iniziazione – ossia, l’accesso all’esperienza in generale*”.¹⁶ Nella stessa direzione, anche se in modo autonomo, Folco Portinari interpreta il romanzo storico di Giovan Battista Bazzone, *Il castello di Trezzo* come una sorta di surrogato dei riti di iniziazione, quei riti cioè che grazie al superamento di prove difficili e pericolose permettevano l’accesso alla vita adulta: “L’archetipo (del romanzo) è da far risalire alla preistoria. La documentazione la fornisce prima l’antropologo dello storico o del poeta, se ritroviamo lo stesso rituale, lo stesso codice, nelle cerimonie iniziatiche primitive (il giovane diventa adulto solo se supera gli esami, le prove)”.¹⁷

Che ne fosse consapevole a livello intuitivo (il profilo culturale di Giuseppe Racchetti è meno ingenuo ed approssimativo di quanto possa apparire a prima vista) o che ne abbia tratto ispirazione dal romanzo – amatissimo – del Manzoni (in fondo *I promessi sposi* si possono leggere anche come la storia del superamento di un rito iniziatico, in quanto il passaggio di *status* dei protagonisti corrisponde alla consapevolezza – soprattutto di Renzo – di una saggezza conquistata dopo le ingenuità e le intemperanza del *prima*, candidamente confessate dall’interessato), anche lo scrittore cremasco preferisce far iniziare la narrazione da una cerimonia nuziale. Quest’ultima costituiva infatti, com’è noto, il giusto coronamento del rito di passaggio dal momento che l’iniziato, divenuto ufficialmente adulto, poteva sposarsi ed aspirare ad una famiglia. Il fallimento del progetto (e il conseguente innesco di uno dei *topoi* più ricorrenti della tradizione romanzesca, quello del matrimonio differito o frustrato) fornisce il pretesto per l’avviarsi dell’azione e, nello stesso tempo, sancisce la non ancora raggiunta maturità del protagonista, Paolo, che ben altre pene ed avventure dovrà affrontare prima di raggiungere maturità ed equilibrio, e realizzarsi come adulto.

All’apertura del romanzo, Paolo, figlio di Rinaldo dei Conti di Camisano, si reca a Bologna accompagnato da Gerardo “suo dolce amico”¹⁸ per sposare la bella Azzolina. Il progetto matrimoniale faceva parte di una strategia politica: si trattava, alla fine del XIV secolo, di

rafforzare la parte dei Ghibellini cremaschi attraverso un legame con la famiglia da Oleggio, che signoreggiava in Bologna. Il disegno era favorito dalla moglie di Giovanni da Oleggio, una cremasca della famiglia dei Benzoni, Antonia, “*donna senza ritegno avida di potere e di gloria*” (I, p. 4). Per quanto accompagnato dai migliori auspici (Paolo e Azzolina, la promessa sposa, che non si erano mai incontrati prima, finiscono per amarsi appassionatamente), il progetto non riesce perché la ragazza, coinvolta in un intrigo di corte, viene uccisa il giorno prima delle nozze. L'avventura bolognese di Paolo si conclude con la scoperta e l'uccisione, da parte di un fratello di Azzolina, del traditore che ha architettato la congiura.

L'azione si sposta poi nella villa dei Conti a Mascazzano dove si cerca di far superare a Paolo la penosa malinconia da cui non riesce a liberarsi. Si organizzano feste e banchetti nella accattivante cornice campagnola, ma senza esito: Paolo non riesce a liberarsi dalla sua ossessione, tanto più che ben presto, ai vecchi dolori si aggiungono nuove preoccupazioni. Rinaldo de' Conti intende riprendere il suo progetto di accrescere il prestigio e la sicurezza della famiglia attraverso il matrimonio del figlio e vorrebbe costringerlo ad accasarsi con una donna di pessima fama, Francesca de' Guinzoni, che gode però del vantaggio di essere ricca e ghibellina. Sul carattere e sulla moralità di questa gentildonna il Racchetti non lascia al lettore né dubbi né incertezze: “*In superbia non avrebbe ceduto a Belzebù, sì per l'illustre sua nascita, come per le molte ricchezze lasciatele dal defunto marito, scemo e impotente vecchio ch'ella aveva raggirato a suo modo. Gli sfaccendati la dicevano bella, per cui essa a dismisura gonfiavane, e menava vita non troppo lodata. Di cuore efferato, mordace di lingua, e con un piglio da vera tigre. A questi suoi primari ornamenti, innumerevoli ne aggiugneva di minor conto, come sarebbero, l'avarizia, l'ostinazione, la sfacciataggine e molti più altri, che lungo troppo riuscirebbe o impossibile il voler dire*” (I, p. 149). E siamo solo all'inizio del percorso che il personaggio compie verso la malvagità assoluta.

Non stupisce quindi che Paolo, il quale non ha ancora interamente elaborato il lutto per la fidanzata scomparsa (dileggiata ad ogni occasione dalla pessima Francesca) non voglia assolutamente accondiscendere al progetto paterno e, a notte fonda, esce da Crema, rischiando la vita a causa dell'oscurità e di una terribile tempesta che nel frattempo si è scatenata. Tuttavia, attraversando nottetempo Ombriano, giunge all'Abbazia di Cerreto, dove confessa la sua situazione all'Abate e ne ottiene il favore. Tuttavia, nonostante i buoni uffici di quest'ultimo, non riesce a riappacificarsi col padre, il quale non vuole accettare

ragioni ed è disposto a perdonare la fuga del figlio solo a condizione che egli sposi la detesta Francesca.

La situazione, già tesa, precipita ancor più quando Paolo, che non intende recedere dalla sua decisione, si innamora di una contadina di Cerreto, Lisa, che assomiglia in modo impressionante alla perduta Azzolina. Ovviamente la prospettiva di una parentela così plebea indispettisce ancor più il superbo Rinaldo, che tenta di tutto, dalle lusinghe alle violenze, per evitarla. Noncurante dei buoni uffici dell'Abate di Cerreto, che s'impegna a difendere la causa di suo figlio, il superbo conte fa rapire la bella Lisa e la confina nel suo castello di Camisano, mentre nel frattempo Francesca, a cui l'offesa ricevuta aveva esasperato la passione per Paolo, cerca in tutti i modi di conquistarlo, sia recandosi da lui sotto le mentite spoglie di un cavaliere (e i panni maschili di cui si veste aggiungono un tocco di morbosità in più ad un personaggio già tanto compromesso moralmente) sia esasperando in Crema gli odi fra Guelfi e Ghibellini (va aggiunto che, pur mirando sostanzialmente ai suoi interessi personali, Francesca si distingue anche per un feroce odio di parte).

Ma operare allo scoperto non le basta; e assolda quindi due sciagurati, marito e moglie (l'uno un brigante di nome Bonino, l'altra un'ebrea di nome Dina) per gettare ulteriore scompiglio e giungere a togliere di mezzo Lisa, "la mugnaia" come viene chiamata con disprezzo. Questi due, usando alternativamente la violenza e l'inganno (fra l'altro Bonino progetta di avvelenare i due fratelli di Lisa, fatti condurre nelle prigioni di Crema dal Conte) riescono a mettere più volte in difficoltà i personaggi positivi della vicenda. Ma non occorre dilungarsi oltre. Alla fine tutti i malvagi periscono: Dina, l'ebrea viene uccisa dagli stessi complici di suo marito, dietro ordine di Francesca ("... *onde con uno spaghetti attorcigliato, e ammannito di già col suo cappio scorsoio, e unto assai ben di sapone, le misero un sì gentil collarino, che quasi non apparìa, e lo strinsero tanto da farle perdere voce e fiato*", IV, p. 309). Ma anche Francesca non si sottrae al suo destino di morte, prefigurato del resto da un angoscioso soggiorno notturno presso una cappella sperduta nella campagna: "*Ora parevale veder ombre passeggiare la via, ora sentire strepito dentro la chiesa*" scrive l'autore con abbondante ricorso alle atmosfere e agli stereotipi del romanzo gotico, di origine inglese ma diffusissimo in Italia ("*Il mormorio dell'acque, il rompere nelle frondi del vento, il garrire in aria de' pipistrelli, facevanle gelare il sangue*"). Né manca, ad accrescere il *pathos* della situazione l'oscura consapevolezza, da parte del personaggio, sia della sua malvagità che della fine imminente: "*Grilli, rane, locuste; e non un solo usigno-*

lo che mi consoli? Nessuno ha qui introno posto il suo nido? Oh! per me non cantano gli usignoli, urlano i lupi. Ma a guisa di rabbiosa cagna, ho anch'io ringhiato e morso, e più farò..." (IV, p. 310). Ma la minaccia suona a vuoto; da lì a poco, sorpresa dal marito della sua vittima, viene sfigurata e uccisa con un colpo di pugnale.¹⁹

Un riassunto, pur così rapido, della trama di una parte del romanzo poco più di un terzo, nel complesso è sufficiente a suggerire almeno un'idea di come fosse articolato, e a servire da base per alcune osservazioni sulle sue caratteristiche e sulla sua struttura dell'opera. Risalta immediatamente l'ambientazione quasi interamente cremasca, segno non equivoco che il Racchetti, pur coltivando l'ambizione di estendere la sua fama oltre gli stretti confini del territorio cremasco, puntava anche sulla curiosità e lo spirito di identificazione che la citazione di luoghi familiari poteva provocare nei suoi concittadini. A parte l'iniziale trasferta bolognese, il romanzo si snoda tutto entro confini ben precisi e in località che un cremasco non poteva ignorare. Se il centro dell'azione rimane comunque Crema, diverse sono le località del circondario che i personaggi, nei loro incessanti spostamenti, raggiungono: Moscazzano e Camisano, prima di tutto, feudi dei Conti; poi Abbazia Cerreto e la zona di confine con il Lodigiano (vengono nominate Corte Palasio e Cadilana – anzi Ca' di Lana – più la località di Piazzano, un tempo fiorente e prestigiosa, ora completamente scomparsa tracce). Quest'ultima, con fine conoscenza storica, viene rappresentata come un insieme di terre paludose, fitte di boscaglie ed acquitrini, rifugio ideale per i briganti. Il viaggio che Paolo compie sotto la tempesta e che lo conduce da Crema ad Ombriano ad Abbazia Cerreto riceve un crisma di autenticità proprio perché scandito da particolari storicamente autentici, segno della non comune competenza antiquaria del Racchetti; e lo stesso avviene per Chieve, paese in cui si trova la villa – cascinale di Francesca de' Guinzoni.

La scelta di ambientare la vicenda sul finire del Trecento e, appunto, in terra cremasca permette poi all'autore di mettere a frutto la sue sterminate conoscenze di storia locale (il Benvenuti fa cenno, nel profilo tante volte citato, della sua attività di storico erudito e dilettante; parla di una sua *Storia di Crema* e accenna ad una storia genealogica delle famiglie cremasche: materiale a cui egli stesso deve aver attinto a piene mani). Il Racchetti approfitta infatti delle pause nella narrazione per inserire una massa di informazioni spicciole o semplici curiosità; quando, ad esempio, ricorda che "*nelle mura della città custodivano per ispecial privilegio i Conti di Camisano*" una porta "*che ad essi soli serviva, vicino all'altra chiamata dell'Ussolo*" (I, p. 208) (circostanza ricorda-

ta anche dal Benvenuti nel *Dizionario biografico*, p. 106) o quando, durante le conversazioni nel salotto di Antonia Benzoni, introduce quest'ultima a ricordare lo scontro tra il suo avolo Venturino e il crudele Nazario Guinzoni, con particolari, anche questi, storicamente attendibili (I, pp. 26 – 28).

Allo stesso modo, il Racchetti tratteggia in termini storicamente esatti il complicato rapporto, incerto tra dipendenza e rivalità, fra il governo comunale e il potere, spesso arrogante, dei Conti. Uno dei tratti più interessanti del romanzo risulta poi la rappresentazione del contrasto tra la feudalità laica, rappresentata da Rinaldo, e quella ecclesiastica, incarnata nell'Abate di Cerreto, personaggio generalmente positivo, ma non privo di tratti autoritari e comunque teso alla difesa delle proprie prerogative signorili. Nonostante questo e pochi altri tratti felici, in cui lo scrittore riesce davvero a coniugare storia e invenzione, bisogna però concludere che questa ardua meta (che solo il Manzoni, del resto, riuscì a raggiungere pienamente) rimase molto al di là delle sue possibilità. Si può infatti estendere a lui il giudizio limitativo che, su questo punto specifico, Mario Barenghi attribuisce al *Marco Visconti* di Tommaso Grossi: “*Non importa che ciascun elemento, preso a sé, possa essere plausibile; un'immagine complessiva dell'atmosfera culturale del primo Trecento non emerge, e resta anzi del tutto al di là delle intenzioni dell'autore. Si veda a riscontro come nel Manzoni, invece, i non pochi brani che trattano di libri, di biblioteche e in genere di scrittura concorrano tutti a delineare un quadro coerente, articolato ed organico*”.²⁰

Dal punto di vista narrativo, il Racchetti gioca molte delle sue carte sull'imprevedibilità delle vicende e sul numero dei personaggi, alcuni protagonisti e comprimari, molti semplici comparse che si mostrano fuggacemente o che riappaiono dopo lunghi periodi di assenza (è il caso, per fare un esempio, di Giorgio “bravo” di Rinaldo de' Conti, presente tutte le volte che il suo padrone ha bisogno di qualcuno a cui affidare il lavoro ‘sporco’: una sorta di Griso cremasco, che al modello manzoniano chiaramente si ispira). Il numero dei personaggi serve a moltiplicare le peripezie perché essi in genere sono privi di una vera e propria caratterizzazione psicologica (a parte gli scarni cenni che li inquadra in modo definitivo al momento della loro apparizione in scena) e si rivelano pure e semplici ‘funzioni’ narrative da combinare variamente, salvando un minimo di attendibilità e di verosimiglianza.

D'altro canto, pur se numerosi, i personaggi sono inquadrati entro schemi psicologici rigidissimi, condizionati per lo più dalla loro condizione sociale. Si potrebbe sostenere che i personaggi del romanzo, tutti,

siano destinati dalla nascita ad essere così e sempre così, qualunque vicenda possa loro capitare. Sono uomini e donne destinati a non maturare mai, anche se alla fine possono, o meno, raggiungere quello che hanno voluto e per il quale hanno pericolosamente lottato. Da questo punto di vista, quindi, *Paolo de' Conti di Camisano* appare un *bildungsroman* (romanzo di formazione) non riuscito, o riuscito solo a metà, in quanto le possibilità narrative del Racchetti non sono così profonde e complesse da rappresentare con realismo psicologico quel passaggio dall'inconsapevolezza alla maturità che, come si è detto, costituisce sovente la 'trama nascosta' di tante narrazioni ottocentesche italiane ed europee. Alla fine, infatti, semplicemente Paolo conquista la donna che, dal punto di vista del costume sociale, segna il suo passaggio alla maturità: le prove sono affrontate e vinte, l'ostacolo più difficile (che coincide, significativamente, con il conflitto con il padre) è superato, ma, come uomo, non appare al lettore sostanzialmente diverso dal giovane incerto e preoccupato delle prime pagine del romanzo (forse non a caso, l'opera si chiude non sulla sorte dei protagonisti, ma sulla punizione delle 'anime nere' Dina e Francesca).

S'impone quindi il sospetto che il Racchetti fosse poco interessato allo sviluppo psicologico dei personaggi e a rappresentarne 'l'umanità' al di fuori delle schematizzazioni imposte dalla tradizione. Al contrario, l'insieme dei dati raccolti suggerisce piuttosto l'ipotesi che egli volesse riproporre la partizione tradizionale dei personaggi in "tragici" e "comici" (e stili corrispondenti), così come è stata mirabilmente studiata da Erich Auerbach in *Mimesis*.²¹ Semplificando un po' grossolanamente si potrebbe affermare che, secondo lo studioso tedesco, nella narrativa occidentale (il punto di partenza è offerto dall'*Odissea*, quello di arrivo dalle opere romantiche) i personaggi sono rappresentati, in forza anche della loro collocazione sociale, attraverso due stili contrapposti, il *comico*, che definisce la zona del quotidiano, del basso, dell'umile e il *tragico*, che esprime la dimensione della nobiltà – anche in senso sociale – dell'elevato, del sublime. Tutta la complessità del reale trova posto in queste ampie categorie, che comprendono gli uomini, gli animali, i luoghi fisici e persino la vegetazione.

In fondo non fa che affermare la persistenza di una sia pure limitata 'separazione degli stili' Folco Portinari quando, analizzando un prodotto minore del romanzo storico italiano, *Il castello di Trezzo* di Giovan Battista Bazzoni, scrive: "*Il personaggio caratterizzato nel comico o nel grottesco è un ingrediente ineliminabile nel romanzo storico. A parte Manzoni (don Abbondio, don Ferrante), basta ripercorrere la strada da Grossi a Nievo. Il personaggio caratterizzato è per lo più*

minore, non protagonista, e può appartenere a vari livelli sociali, incominciando dalle classi inferiori (anche un prete come don Abbondio vi fa parte). Le righe citate appaiono convincenti per la precisione e la chiarezza espositiva, anche se forse sottovalutano lo spessore problematico di alcuni dei personaggi citati, pur se lo stile che li caratterizza appare improntato all'umorismo e all'ironia. Don Abbondio, ad esempio, secondo l'analisi condotta da Vittorio Spinazzola,²³ risulta in definitiva un personaggio tragico, una sorta di allegoria dell'incapacità dell'uomo – e di un uomo di Chiesa – di uscire dal proprio egoismo ed accogliere la parola di Dio; don Ferrante fa ridere, ma rappresenta anche l'amaro fallimento di una società e di una cultura, così spregevoli da meritare non la compassione ma un freddo e cupo sarcasmo. Da questo punto di vista, quindi, Manzoni e anche altri – non moltissimi – scrittori di area romantica sembrano aver realizzato quella 'confusione degli stili' indispensabile per una rappresentazione realistica consapevole e matura. Per produrre un solo esempio, un narratore certo non appartenente ai novero dei 'grandi' come Massimo d'Azeglio, nel suo *Ettore Fieramosca o La sfida di Barletta* unisce comico e tragico nel personaggio di Fanfulla da Lodi, spaccone e Rodomonte secondo la ben collaudata tradizione cavalleresca e popolare, ma anche campione di elevato sentire, e proprio per questo scelto a rappresentare il valore e il coraggio (non ostentati, anzi ricoperti da un'opportuna patina 'comica') caratteristici del 'genio' italiano.

Niente di tutto questo nel romanzo del Racchetti. Al contrario, le sue pagine sono segnate da una polarizzazione pressoché assoluta fra dimensione tragica e comica. La classe sociale determina comunque, nel bene e nel male, la caratterizzazione alta o bassa del personaggio. Allo stesso modo, costituiscono il 'centro' ideale del romanzo i personaggi di estrazione nobile (da Paolo, ad Azzolina, a Rinaldo, a Francesca: buoni e *vilains* mescolati insieme, come si vede), mentre ai margini si situano, progressivamente, gli altri, a partire da coloro che, come Gerardo degli Ariberti, amico di Paolo, assumono una funzione mediatrice (funzione ripetuta – in negativo – da Giorgio "bravo" di Rinaldo de' Conti). Appaiono poi i servi e i contadini, semplici comparse destinate ad arricchire lo sfondo delle avventure dei protagonisti: Mea, contadina di Abbazia Cerreto, anzi guardiana di porci, e dai suoi animali sempre – non a caso – accompagnata; Agata e Giovanni, i servitori di Lisa durante la sua prigionia nel castello di Camisano, protagonisti di diversi episodi buffi e controcanonico della povera Bruna, sorella di Paolo ed ennesima variazione del *cliché* romantico della fanciulla generosa e sensibile ma impazzita per amore e rinchiu-

sa per questo dal padre nella fortezza di famiglia.

Infine, ai margini più esterni del gruppo si situa la coppia di malvagi che costituisce il fulcro dell'azione narrativa: oltre ad eseguire le male azioni che sono loro ordinate, essi le esasperano e le rendono più complesse a seconda delle circostanze, per levarsi d'impaccio o semplicemente per pura antipatia nei confronti dei personaggi positivi del romanzo. Sono Dina, ebrea (purtroppo il Racchetti sembra condividere in pieno i pregiudizi popolari ai danni di questo popolo) e suo marito Bonino, sicario di professione, ma anche strumento indiretto di vendetta in quanto responsabile della penosa morte di Francesca Guinzoni. Dal punto di vista del sistema dei personaggi, dunque, il *Paolo de' Conti di Camisano* presenta una struttura complessivamente attardata e volta ad una tradizione letteraria che rispetta nei suoi punti fondamentali, se non proprio in tutti, una struttura che ben si addice al profilo di autore 'provinciale' che viene spontaneo attribuire al Racchetti. Tuttavia, l'ipotesi che qui si vorrebbe proporre mira a ricondurre la decisione dello scrittore cremasco ad una scelta consapevole, motivata da ragioni di gusto e di opportunità narrativa. Il romanzo, in altri termini, non è il frutto dell'ignoranza o della pigrizia dell'autore o di un'attitudine dilettantesca che finisce per ergersi contro il nuovo e ricondurlo per l'ennesima volta sugli stanchi sentieri di una tradizione narrativa che un po' tutti, tranne appunto i provinciali, hanno abbandonato.

Giuseppe Racchetti si rivela quanto meno informato sull'orientamento del contemporaneo romanzo storico; in qualche caso è disposto persino a farne tesoro; ma resta però legato ad una concezione della narrativa e ad una commistione fra storia e invenzione che tende a privilegiare la libera fantasia e l'*aventure* cavalleresca rispetto ai doveri imposti dal rigore storico (che d'altronde si riduceva, in lui, ad erudizione, a curiosità archeologica). Il nerbo più vitale del romanzo storico italiano andava effettivamente in un'altra direzione e porterà, attraverso la mediazione irrinunciabile del Manzoni, a frutti eccezionali sia nella direzione del romanzo di consumo (basti pensare alla costruzione di opere storico-avventurose come quelli di Emilio Salgàri) sia nella direzione della letteratura alta, con gli aggiornamenti e i risultati brillantissimi di un Bacchelli, di uno Sciascia (quello del *Consiglio d'Egitto*), di un Vassalli. Ma nella prima metà dell'Ottocento, al tempo del Racchetti, la direzione da seguire non era altrettanto chiara e la vittoria dei nuovi scrittori, (i "figli di Walter Scott" come li chiama Portinari) non appariva tanto sicura né definitiva: e lo prova, se non altro, il "successo contrastato" del romanzo pubblicato dal caposcuola ideale di

quel gruppo, Alessandro Manzoni, e i diversi attacchi che dovette subire (e non solo, come si tende a pensare subito, dagli intellettuali più retrivi).²⁴

Il Racchetti finisce per far affiorare dalle sue pagine (spesso così godibili) il profilo di un narratore rivolto al passato, forse incapace di comprendere, data la limitatezza della sua formazione e del suo campo d'azione (in questo, forse, l'etichetta di "provinciale" gli si può legittimamente applicare), le potenzialità del nuovo genere romanzesco e della letteratura *tout court*. Nulla di quanto ha scritto lascia intravedere la possibilità che il romanzo fosse altro per lui che piacere e passatempo, tutt'al più un'occasione per fornire qualche informazione curiosa. L'idea che la letteratura potesse permettere di entrare nel vivo dei problemi dell'epoca, e contribuisse a trattarne in modo piacevole ed utile insieme rimaneva per lui qualcosa di nebuloso o forse addirittura una forma di elaborata arroganza. Il romanzo era prima di tutto "una bella favola" come si esprime, in un contesto diverso, il Monti. Ma certo la resistenza al nuovo (o forse si dovrebbe dire più legittimante la non comprensione del nuovo) non doveva essere un fattore isolato.

■ *Paolo de' Conti di Camisano e il romanzo storico*

Quando, nel 1839, l'opera del Racchetti venne pubblicata, il romanzo storico italiano aveva già mostrato con molta chiarezza quali erano stati i differenti percorsi che aveva seguito, a cominciare dal *Platone in Italia*, 1806, di Vincenzo Cuoco, il quale aveva scelto di sviluppare quella linea storico-erudita, tipica del Fénelon e del Barthélemy, che aveva suscitato l'ammirazione del Foscolo. Ma fu soprattutto nel 1827, e cioè dodici anni prima dell'apparizione dell'opera del Racchetti, che il nuovo genere romanzesco raggiunse il punto più alto della sua fortuna e del suo prestigio: era, infatti, l'anno non solo dei *Promessi sposi*, l'opera che avrebbe poi condizionato tutti gli altri, ma anche del *Castello di Trezzo* di Giovan Battista Bazzoni e della *Battaglia di Benevento* di Francesco Domenico Guerrazzi, un autore che avrebbe impresso al nuovo genere un'impronta non meno importante di quella del Manzoni. Solo alcuni anni più tardi, nel 1833, sarebbe poi stato pubblicato l'*Ettore Fieramosca* di Massimo d'Azeglio, a sua volta destinato ad un ampio successo, complice forse il discreto apprezzamento del grande suocero. Proprio l'apprezzamento che questo tipo di romanzo stava suscitando (un favore che creava diffidenza anche perché sembrava incoraggiare dilettanti e mestieranti della penna ad affrontare con troppa disinvoltura un genere letterario che da pochi anni, grazie al Manzoni, aveva raggiunto un livello qualitativo alto)

spinse il Tommaseo da un lato e Paride Zajotti dall'altro a stampare interventi critici non proprio benevoli nei confronti della nuova moda. Il Tommaseo in particolare, in una sua lunga recensione al romanzo del Varese *I prigionieri di Pizzighettone. Romanzo storico del XVI secolo* (1829) si spinse persino, con il suo acre sarcasmo, a parodiare la struttura di un romanzo storico tipo: l'epigrafe iniziale, lo sfondo costituito "da un buon pezzo di storia cruda, lardellata di qualche similitudine, di qualche sentenza", il carattere convenzionale di certi dialoghi, la presenza obbligatoria del comico, l'intermezzo storico spesso inserito a forza nella narrazione, il carattere melodrammatico che si evidenziava in personaggi sempre eccessivi

(demoniaci e maledetti, eredi del romanzo gotico inglese oppure, per contro, serafici e dotati di tutte le virtù - ruolo questo che, per la verità, toccava soprattutto alle donne).²⁵

Il riconoscimento al Racchetti di una dignità letteraria e culturale più precisa di quella espressa dall'etichetta di "provinciale", passa attraverso il confronto fra il suo testo e quelli che circolavano da tempo in Italia e che egli aveva avuto la possibilità di conoscere. Le influenze, infatti, l'accoglimento o il rifiuto di alcune tematiche, l'uso o la modificazione operati dallo scrittore sia nei riguardi della tradizione sia nei confronti della moda si traducono tutti in elementi capaci di definirne la cultura, la personalità, le doti letterarie e, qualità forse più importante, la capacità di orientarsi in maniera autonoma nella massa di possibilità che gli venivano offerte. Da questo punto di vista, se il Racchetti non sfugge alla qualifica di "minore" (ed era davvero arduo aspettarsi il contrario) finisce però per mostrare un profilo interessante sotto il rispetto delle doti narrative e una personalità culturale non sciatta, anzi largamente autonoma e reattiva il che, appunto, non si accorda con l'etichetta di provinciale).

Racchetti si rivela disposto ad accogliere il modello di Fénelon e Barthélemy di un romanzo storico che fosse anche istruttivo ed educativo, verosimilmente attratto, come molti scrittori della sua generazione, dall'importanza dell'*utile* in letteratura (qualità che peraltro non doveva sottrarre spazio al *bello* e dal *divertente*). In tempi di confusione e di incertezza teorica, occorre infatti giustificare con l'inserimento della storia e con la volontà di insegnare un'operazione che non era considerata ancora da tutti moralmente innocente come quella di 'scrivere romanzi'. Inoltre, scrivendo di storia locale e arricchendo il suo testo di particolari curiosi e di aneddoti, lo scrittore attingeva alla sua vasta conoscenza e poteva travasare senza sforzo nelle pagine del romanzo i frutti della sua ricerca di erudito. Si vedano allora i racconti

di Antonia Benzoni, cui si è già fatto cenno, ma si veda soprattutto il ventunesimo capitolo del primo libro: qui il Racchetti interrompendo, manzonianamente, la narrazione racconta le origini della famiglia dei Conti di Camisano e le avventure del loro capostipite, Misano, coinvolto nella lotta fra i signori di Lombardia e l'imperatore Corrado il Salico (la vicenda, si badi bene, viene scoperta da Paolo nella biblioteca dell'abbazia di Cerreto e volgarizzata da lui perché scritta in "barbaro latino"). Questo episodio è forse interpretabile come il segno di una concezione ancora attardata del romanzo; tuttavia bisogna anche ricordare che scrittori, lontanissimi da lui per ideologia e formazione letteraria, infarcirono in maniera ancor più greve le loro pagine di contenuti storici, affastellando citazioni e particolari minuti: Francesco Guerrazzi, per fare un solo esempio, apre il suo *Assedio di Firenze* con un capitolo che è un *collage* di citazioni del Machiavelli tanto da ottenere l'effetto grottesco di un Machiavelli morente che rivolge ai presenti "una lezione universitaria" ricavata dai suoi testi più significativi.²⁶

Allo stesso modo, non appare del tutto fuori luogo mettere in rapporto lo stile del Racchetti con la tradizione del melodramma, così come è stato proposto soprattutto per il Guerrazzi ma anche per un po' tutto il romanzo storico italiano (e non a caso il Portinari ha coniato l'ironico termine di "meloromanzo" riferito al *Marco Visconti* di Tommaso Grossi). Nel caso dell'autore cremasco l'ipotesi può trovare oltretutto una certa conferma nel fatto che a Crema la passione per la lirica raggiungeva vette notevoli, sia prima che dopo la distruzione del Teatro del Piermarini. Tuttavia, non sembra che abbia sollecitato la fantasia del Racchetti il melodramma ottocentesco, caldo di sentimento e di passionalità patriottica (quest'ultima, com'è noto, spesso accuratamente dissimulata). I suoi modelli sembrano piuttosto quelli settecenteschi, dall'ordito sempre molto lineare e razionale, dalle passioni contenute e caratterizzati da un'alternanza significativa fra parti liriche, accese, e il recitativo. Ad esempio, la festa approntata nella villa di Moscazzano dopo la battuta di caccia (I, pp. 175-185), festa alla quale vengono invitati anche i "villici" del luogo e che si chiude con le danze di rito, ricorda l'episodio analogo delle *Nozze di Figaro* di Da Ponte-Mozart piuttosto che le inquietanti feste o i balli in maschera di verdiana memoria. Anche i non infrequenti monologhi dei protagonisti (soprattutto di Paolo) che denunciano in continuazione la loro infelicità e la loro disperazione sembrano ricalcare non tanto le intense e passionali proteste esistenziali degli eroi del melodramma ottocentesco quanto piuttosto le espressioni, ardenti nel contenuto, ma molto compassate nella

forma, dei personaggi di Metastasio o di Apostolo Zeno.

Tuttavia, l'autore dal quale il Racchetti più ha tratto spunto sembra essere Alessandro Manzoni, autore di un'opera a cui il più modesto, ma non trascurabile, romanzo cremasco sembra ispirarsi continuamente nel contenuto e talvolta anche nella spirito. A livello di trama e di macrostruttura numerosissimi appaiono i punti di contatto, a cominciare dal matrimonio fallito in apertura (Paolo ed Azzolina) e continuamente differito e contrastato in seguito (Paolo e Lisa). Ma si possono aggiungere lo spionaggio del "bravo" Giorgio che si aggira in Abbazia travestito da mendicante, il rapimento della ragazza, la sua prigionia nel castello di Camisano, l'ostilità del conte Rinaldo, forse il personaggio più complesso del romanzo, che assomma in sé i tratti del *vilain* alla Don Rodrigo, travolto dai pregiudizi di casta; l'ambiguità del padre di Gertrude, che decreta la rovina della figlia pur amandola, oscuramente, e una certa qual fierezza e nobiltà, mai completamente vinta dalla violenza e dall'arroganza della sua condizione sociale, che caratterizza la figura di Bernardino Visconti, l'Innominato.

Si potrebbe d'altronde obiettare che simili sviluppi della trama o analoghe caratterizzazioni dei personaggi siano comuni a tanti romanzi storici contemporanei o di poco anteriori: il Tommaseo prima come, s'è visto, ma anche il Portinari in epoca assai più recente hanno provato a ricavarne uno schema strutturale applicabile a molti scrittori che il Racchetti poteva avere sicuramente letto²⁷. Tuttavia è possibile dimostrare l'influenza dello scrittore milanese anche a livello di microstruttura, ponendo a confronto particolari e a situazioni secondarie che nessun altro scrittore può aver suggerito: ad esempio, l'invitato al banchetto di Moscazzano che, dopo la battuta di caccia, loda la sua coppa di vino in termini non troppo dissimili da quelli impiegati dal dottor Azzecagarbugli alla tavola di don Rodrigo; oppure i "ciarloni imprudenti" che, delusi per la mancata esecuzione di Bonino, proferiscono minacce ai danni dei nobili di Crema e si propongono una giustizia sommaria in termini analoghi a quelli del "vecchio malvissuto", durante i tumulti di Milano (II, p. 131). Analogamente, (in III, p. 70) i poveracci che pendono impiccati dalle finestre del tribunale dei Consoli, vittime casuali di una sommossa violenta quanto inutile, richiamano le parole che il conte Attilio, alla tavola del don Rodrigo, indirizza contro incettatori e fornai: "*Che processi? ... giustizia sommaria. Pigliarne tre o quattro o cinque o sei, di quelli che, per voce pubblica, sono conosciuti come i più ricchi e i più cani, e impicarli*" (cap. V). Ancora: l'indiscrezione di cui Francesca Guinzoni dà prova nei confronti dell'amico fraterno di Paolo, Gerardo degli Ariberti (lo schernisce con il ricor-

do della suo legame con Guelfa, la cameriera di Azzolina) (I, pp. 152 – 153) appare del tutto simile alla rozza volgarità di don Rodrigo che, alla sua tavola, schernisce padre Cristoforo per la sua precedente vita disordinata. Il disprezzo che entrambi gli autori ostentano per la plebe, per le sue opinioni stolte e irrazionali, per la sua violenza sempre pronta ad accendersi e ad esplodere trova espressione nella medesima, ingegnossissima trovata di accostare nello stesso passo i pareri espressi dalla folla, senza alcuna indicazione su chi li pronuncia: viene così suggerita l'impressione di un coacervo di opinioni contraddittorie ed irrazionali, proferite non da un soggetto pensante, ma da una massa acefala, che si lascia guidare dal ventre e dall'istinto. Il Racchetti del resto, in maniera ancor più esplicita del Manzoni, fa sfoggio di un atteggiamento paternalistico che certo si regge sulla complicità del lettore ma che, a distanza di tanti anni, mostra in modo evidente il suo fondo sprezzante e classista: l'imbarazzo dei villici, alla festa del padrone in Moscazzano, fornisce l'occasione per un divertimento che, in breve, contagia tutta la brigata nobile: *“In somma, e il loro mangiare gustosamente, e l'astenersene, e il ridere, e l'arrossire, e qualunque altro atto ch'essi facessero, dava materia a tutta la brigata di trastullarsene”* (I, p. 178).

Il confronto di *Paolo de' Conti di Camisano* con i contemporanei romanzi storici non risulta quindi svantaggioso per il Racchetti, nel senso che si può inserire anche il suo romanzo in un *continuum* ideologico e letterario che tocca un po' tutti gli autori che si sono espressi in questo periodo. Rimane però nello scrittore cremasco un carattere specifico, dato prima di tutto dalla lunghezza spropositata del suo romanzo e soprattutto dall'incessante fluire di una narrazione che sembra non avere termine, ma si rinnova all'infinito, e coglie ogni pretesto, anche il più fragile ed incoerente, per riavviare il racconto e spingerlo in un'altra, imprevedibile direzione. Dopo la vicenda bolognese, che si apre e chiude in pochi capitoli, il romanzo assume l'andamento di un fiume che si disperde in mille rivoli, alcuni dei quali, non tutti, si ricongiungono all'alveo principale. Personaggi, in realtà semplici comparse, che appaiono e spariscono d'un tratto; tentativi, spesso frustrati, di raggiungere l'oggetto della propria passione; agguati ed aggressioni notturne; avvelenamenti e duelli; figure ipocrite che intrigano nell'ombra; protagonisti di cui non si hanno notizie per diversi capitoli, lasciando il campo a figure di contorno che esauriscono in un breve volger di pagine il loro piccolo dramma: l'impressione generale è quella di una complessità, anzi di una confusione narrativa, che deriva in parte, certo, dall'incapacità dello scrittore di dominare un materiale tanto vario e

composito. Bisogna però ricordare che il Racchetti obbedisce probabilmente ad una tradizione narrativa che non risulta tanto quella ottocentesca, dalla quale pure trae spunti e suggestioni, quanto piuttosto quella del romanzo settecentesco “di consumo” e quella del romanzo picaresco.

Un primo indizio sui gusti letterari del Racchetti viene fornito dal Benvenuti quando, citando Antonio Zoncada, coglie un limite del suo primo romanzo nella “troppo evidente” imitazione del *Ruy Blas* di Lesage, un romanzo dalla lunga gestazione (il primo volume è del 1715, l’ultimo del 1735), modellato sul romanzo picaresco e sulla tradizione letteraria spagnola in genere. Gli spunti picareschi si avvertono pienamente anche nel *Paolo de’ Conti di Camisano*, suggeriti soprattutto dal suo carattere avventuroso e dagli improvvisi – e un po’ meccanici – capovolgimenti della trama: ciò che, in apertura, si presentava promettente e felice vira rapidamente in dramma e tragedia. Di questa tradizione (e del modello narrativo settecentesco in genere) il Racchetti conserva anche un elemento strutturale, di origine antica (se ne possono trovare esempi tanto nel *Satyricon* di Petronio Arbitro che nelle *Metamorfosi* di Apuleio), ma destinato a riaffiorare anche nel romanzo del primo Ottocento (se ne trova qualche traccia, oltre che nei testi italiani cui s’è fatto cenno, anche nel *Circolo Pickwick*, opera prima di Dickens). Servendosi di qualsiasi pretesto, anche inverosimile o narrativamente debole, viene introdotta nel corpo del romanzo una narrazione minore, un racconto, che crea un intermezzo, spesso con l’intento di variare o di arricchire la tavolozza narrativa ed offrire un diversivo al lettore. Si è già detto dell’espedito di inserire nella trama, grazie al racconto di Antonia Benzoni, alcuni episodi della storia medievale cremasca. Il motivo, non certo originale, del manoscritto trovato nella biblioteca di Cerreto offre allo scrittore il pretesto di raccontare la storia leggendaria dello scampato pericolo di Misano e della sua famiglia. L’esempio più illuminante si trova è però nei capitoli conclusivi del secondo volume quando, per addolcire la prigionia alla povera Lisa, i suoi umanissimi guardiani-servitori si impegnano a leggerle testi di poeti, ad insegnarle nuovi canti e a “novellare”, ciascuno svolgendo una trama diversamente intonata (al faceto Giovanni spetta un racconto di fattura boccacciana, alla misera Bruna la storia lacrimosa del suo amore infelice). Insomma, il castello di Camisano trasformato in un ben poco temibile surrogato della villa paradisiaca del *Decameron*. “È un libro che non manca di pregi ...” afferma ancora il Benvenuti “però il Racchetti poteva renderlo più gradevole adoperando maggior sobrietà e un po’ più di calore nelle descrizioni e nel racconto”. Sono,

ancora una volta, indicazioni interessanti perché lo storico, pur senza dichiararle in maniera diretta, riesce a focalizzare quelle che sono nella realtà le ragioni vere della sua perplessità. Che la mancanza di “calore” diventi un limite, non stupisce in un uomo del pieno Ottocento, influenzato dal gusto romantico e chiamato a giudicare uno scrittore che egli sentiva, nonostante tutto, di un’altra epoca. Il Racchetti, però, scriveva in uno stile che si richiama alla tradizione narrativa dei secoli precedenti: nel romanzo picaresco infatti, ma in generale nelle opere inglesi e francesi che precedettero i racconti patetici e appassionati della stagione preromantica (la *Nouvelle Eloise* di Rousseau in testa)²⁸, il racconto si concentrava sulle peripezie dei personaggi, mentre ben poco spazio veniva lasciato alla *rappresentazione* (non all’analisi) dei loro moti interiori. In simili opere, l’interesse per la trama, il piacere di raccontare, un sano e robusto gusto realistico nel dipingere gli ambienti e nel caratterizzare gli istinti vitali dei personaggi (tutti aspetti propri, per citare a caso, del *Lazzarillo di Tormes* o del *Robinson Crusoe*) contrastavano vivacemente con l’apparente freddezza ed aridità dei personaggi principali. Questi ultimi si piegano infatti ad ogni espediente, con una imperturbabilità che lascia sconcertati il lettore attuale, ma che era probabilmente, da parte dello scrittore, solo un modo diverso di ‘sentire’ o ‘rappresentare’ la realtà psicologica.

È nota del resto l’antipatia con la quale il Romanticismo valutò quello che è il modello meno confessato, ma più autentico, del Racchetti, e cioè l’*Orlando Furioso*, una “interminabile risata”, come è stato definito, un susseguirsi freddo ed impersonale di peripezie, un invito insomma “alla fuga dalla realtà, al sogno smemorato e alla perdizione felice”.²⁹

Al capolavoro ariostesco riconduce l’affermazione di una “*mancanza di sobrietà*” che, a detta del Benvenuti, costituirebbe un limite alla riuscita del romanzo. Quest’ultimo tratto si salda con le critiche rivolte al romanzo precedente del Racchetti e riguardanti la tela troppo vasta, priva di “*quella unità di scopo che ferma l’attenzione dei lettori*”. Si comprendono le ragioni del Benvenuti: ben pochi narratori del primo Ottocento (neppure il più sregolato e il più farraginoso di tutti, il Guerrazzi, sempre pronto a scompigliare la trama con digressioni, confessioni autobiografiche, inserzioni erudite) avevano ordito una trama così varia e complicata, tale da far smarrire, a volte, i tratti del disegno iniziale. Tuttavia, che lo storico cremasco se ne rendesse conto o meno (ma dubito che lo ignorasse completamente) la sua misuratissima polemica costituiva solo il punto d’arrivo, magari un po’ banalizzato, di una ben più veemente disputa che, alcuni anni dopo l’immenso successo

del *Furioso*, aveva coinvolto i più prestigiosi intellettuali del tardo Cinquecento, dal Trissino, al Giraldi Cinzio, ai Tasso (padre e figlio), allo Speroni. La polemica verteva sulla necessità di superare il modello ariostesco, sentito non più attuale e non più congruente con i tempi nuovi per diverse ragioni, anche di carattere letterario. In particolare era stata posta sotto accusa proprio la struttura del poema di Ariosto, la sua eccessiva varietà, la ricchezza e l'intreccio degli episodi che finivano per sommergere la trama: circostanza tollerata a fatica da una cultura che aveva appena riscoperto, e rilanciato con grande interesse, la regola aristotelica dell'unità *d'azione* (la più irrinunciabile, mentre per le altre due – *di tempo e di luogo* – si poteva scendere a patti). “... *ma nondimeno uno sia il poema che tanta varietà di materie contegna, una la forma e la favola sua, e che tutte queste cose siano di maniera composte che l'una a l'altra riguardi, l'una l'altra corrisponda*” scrive limpidamente proprio il Tasso.³⁰

Simili preoccupazioni di ordine ed eleganza compositiva non ricoprivano lo stesso interesse per il Racchetti, preso dal modello ariostesco proprio per il gusto puro del racconto e il piacere dell'intreccio. Anche a lui, come al grande poeta di corte, interessava tener desta l'attenzione dei lettori con il moltiplicarsi dei casi e con la varietà dei toni, dal tragico, al comico, al patetico, all'avventuroso.

Le possibilità di un raffronto fra il romanzo del Racchetti e il poema dell'Ariosto non mancano, oltre alle affinità nella struttura cui si è già fatto cenno: ad esempio l'espedito di far allontanare dalla scena, per lunghi tratti, i protagonisti principali; la tendenza dell'autore ad intervenire nel racconto con digressioni, commenti, sorridenti massime di vita (purtroppo senza l'umorismo dell'Ariosto e neppure quello del Manzoni); il tentativo di conseguire un effetto di sospensione attraverso l'interruzione e la ripresa dislocata delle vicende; l'articolarsi della trama in un *continuum* che potrebbe estendersi all'infinito, senza l'intervento dell'autore che decreta la morte dei personaggi, e altro ancora. Anche in questo caso il Racchetti non appare completamente isolato: il tentativo di imitare l'intreccio dei poemi cavallereschi, e soprattutto l'*Orlando Furioso*, era già evidente nell'*Ettore Fieramosca* del D'Azeglio, romanzo che peraltro mirava ad una semplicità di struttura che coincideva con il raggiungimento dell'“uno”, per dirla con il Tasso.³¹ Del resto, l'esortazione ad ispirarsi al poema cavalleresco, e soprattutto all'Ariosto, veniva nientemeno che dal capostipite riconosciuto del genere, a Walter Scott, lo scrittore scozzese che aveva impresso una forte impennata al genere, almeno in Italia, dopo i primi nebulosi tentativi, e che aveva indicato a tutti (Manzoni incluso) la via

da seguire per quanto riguardava l'articolarsi della trama, la caratterizzazione dei personaggi e soprattutto il rapporto fra storia e invenzione. Ma neppure Scott aveva osato abbandonarsi alla gioia dell'intreccio, al divertimento puro del racconto come il ben più modesto romanziere di Crema, il 'provinciale' Giuseppe Racchetti.

Note

- 1 FRANCESCO SFORZA BENVENUTI, *Dizionario biografico cremasco*, Crema, 1888 (postumo). Ristampa anastatica, Bologna, Forni, 1972, p. 230. Il profilo dell'autore è alle pp. 232 – 233.
- 2 Il Benvenuti, anche in vita, cercò sempre di impegnarsi, animando diverse iniziative e partecipando attivamente alla vita politica post – unitaria (il suo impegno cominciò pochi giorni dopo la liberazione della Lombardia), nella palese convinzione che la 'nobiltà' fosse prima nell'impegno politico e nell'attività concreta a favore degli altri più che nella semplice trasmissione 'biologica' del titolo. Si vedano le note informative di F. LUIGI MAGNANI premesse all'edizione citata del *Dizionario biografico*.
- 3 Il testo non autorizzato (la cui stampa mandò il Foscolo su tutte le furie) venne pubblicato nel 1799 con il titolo *Vera storia di due amanti infelici ossia Ultime lettere di Jacopo Ortis* (si veda il capitolo dedicato al Foscolo da MARIA ANTONIETTA TERZOLI in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, Milano, Il Sole 24 Ore, 2005, vol. 13, *Il primo Ottocento*, p. 401). Sull'intera questione dei diritti d'autore e della pirateria letteraria, rimane fondamentale MARINO BERENGO, *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980, cap. VI, pp. 257 – 308.
- 4 Manzoni vinse infine la causa legale che si era trascinata per vent'anni (a riprova di come fosse radicata l'abitudine, e difficile trovare una normativa che risolvesse almeno i casi più eclatanti). Ma lo scrittore milanese era già intervenuto più volte sulla questione, ad esempio nella *Lettera al Sig. Prof. Girolamo Boccardo intorno ad una questione di così detta proprietà letteraria*, pubblicata nel dicembre del 1860, pochi mesi dopo la nomina a senatore nel parlamento italiano. Lo scritto venne dato alle stampe e incluso poi nelle *Opere varie* (1870), per diretto interessamento dell'autore. Ricostruisce la vicenda della causa Manzoni – Le Monnier in un'ottica di sociologia della letteratura FAUSTO COLOMBO, *La cultura sottile. Media e industria culturale in Italia dall'Ottocento agli anni novanta*, Milano, Bompiani, 2001 (terza edizione), pp. 45 – 46.
- 5 Accenno qui ad un'incongruenza contenuta nelle pagine citate del *Dizionario* del Benvenuti (p. 232). Lo storico afferma che l'anno di pubblicazione del *Franco Allegri* è il 1833 (evidentemente sulla base della copia in suo possesso). Fa riferimento però al "critico illustre" (?) Antonio Zoncada, il quale afferma che il romanzo "usciva alla luce prima dei *Promessi sposi* (1826)", e che in questo stava un motivo di vanto per il romanziere cremasco. Quella del 1833 è quindi la ristampa di un testo pubblicato precedentemente?
- 6 Le diverse vicende (e i passaggi di proprietà) della *Società Tipografica de' classici italiani* sono raccontate con magistrale precisione da MARINO BERENGO, *Intellettuali e librai*, cit., pp. 9 e ss. e *passim* (p. 122 per quanto riguarda la pubblicazione in Italia dei romanzi dello Scott che animò la concorrenza delle case editrici rivali, come quella del Ferrario, l'editore della prima edizione dei *Promessi Sposi*). Sulla fortuna di Walter Scott nella penisola nei primi anni dell'Ottocento, cfr. almeno RENATO BERTACCHINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma, STUDIUM, 1964, pp. 11 – 18.
- 7 FRANCESCO SFORZA BENVENUTI, *Dizionario biografico*, cit. Devo confessare di trovare ironica una definizione del Racchetti nei termini di uno scrittore che "salì più volte il Pindo a mendicarvi il bacio delle caste Muse". Le dee ispiratrici della poesia e la mitologia greco – latina in genere furono il bersaglio favorito dei Romantici proprio nel corso della celebre polemica romantico – classica che coinvolse diversi intellettuali di entrambe le parti e che il Benvenuti non poteva ignorare. Per quanto riguarda le Muse poi si vedano i continui sberleffi di cui furono fatte oggetto (tra cui il gioco di parole "musse" – cioè asine – e "Muse") nella poesia del Porta.
- 8 GINO TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Bruno

- Mondadori, 1998, p. 1.
- 9 Sul fenomeno del romanzo italiano del Seicento, indispensabile la ricca antologia, finemente introdotta e commentata da MARTINO CAPUCCI, *Romanzi del Seicento*, Torino, UTET, 1974. Ottimo e aggiornato profilo complessivo su un tema che da poco ha conquistato l'interesse degli studiosi è quello di ALBERTO ASOR ROSA, *La narrativa italiana del Seicento*, in AA. VV., *Letteratura italiana. Le forme del testo. II. La prosa*, diretta da ALBERTO ASOR ROSA, Torino, Einaudi, 1984, pp. 715 – 757.
 - 10 Si tratta di una recensione (*Saggio di novelle di Luigi Sanvitale parmigiano*) che il Foscolo scrisse nel 1803, immediatamente dopo la prima edizione dell'Ortis (e quindi esiste un certo contrasto tra quello che il poeta sostenne in astratto e ciò che effettivamente scrisse). La citazione è presa dal volume di GINO TELLINI, *Il romanzo italiano*, cit., p. 1.
 - 11 Il brano dell'orazione foscoliana (che si trova anche col titolo *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura in Opere*, ed. nazionale, vol. VII: *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809 – 1811)*, Firenze, Le Monnier, 1933, pp. 33 – 34) è citato nel fondamentale contributo di SERGIO ROMAGNOLI, *Narratori e prosatori del Romanticismo*, in AA. VV., *Storia della letteratura italiana*, diretta da EMILIO CECCHI e NATALINO SAPEGNO, Milano, Garzanti, 2001 (*Reprint* “Corriere della Sera”, *L'Ottocento*, 14, p. 224).
 - 12 Citato in GINO TELLINI, *Il romanzo italiano*, cit., p. 1.
 - 13 SERGIO PAUTASSO, *La narrativa romantica*, in AA. VV., *Storia generale della letteratura italiana*, a cura di NINO BORSELLINO e WALTER PEDULLA', Milano, Federico Motta Editore, 2004 (*Reprint* “L'Espresso”, vol. VIII: *L'Italia romantica. Il primo Ottocento*, p. 660).
 - 14 GINO TELLINI, *Il romanzo italiano*, cit., pp. 18 – 19.
 - 15 SERGIO PAUTASSO, *La narrativa romantica*, cit., p. 656 (ma l'equivoco era comune a gran parte dei Romantici come viene dimostrato in queste stesse pagine). Vale la pena di ricordare che “romanzi” erano chiamati nel tardo Cinquecento i poemi eroici moderni, che rinnovavano la tradizione epica di Omero e Virgilio.
 - 16 CARLO GINZBURG, *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in ID, *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, p. 182.
 - 17 FOLCO PORTINARI, *I figli di Walter Scott*, in ID, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976, p. 8.
 - 18 *Paolo de' Conti di Camisano. Storia tratta da antiche memorie*, Milano, Società Tipografica de' Classici Italiani, 1839, vol. I, p. 3. D'ora in avanti in caso di citazioni dirette da quest'opera, ci si limiterà ad indicare nel testo il volume e il numero della pagina.
 - 19 Sul romanzo gotico in generale, è tuttora utile e ricco di informazioni, MARIO PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, introduzione di PAOLA COLAIACONO, Firenze, Sansoni, 1988, pp. 55- 84.
 - 20 MARIO BARENGHI, *Marco Visconti fra Manzoni e Scott*, introduzione a TOMMASO GROSSI, *Marco Visconti*, Milano, Fabbri Editori, 2001, p. 10.
 - 21 ERICH AUERBACH, *Mimesis. il realismo nella narrativa occidentale*, Torino, Einaudi, 1956, 2 voll.
 - 22 FOLCO PORTINARI, *Le parabole del reale*, cit., p. 6.
 - 23 VITTORIO SPINAZZOLA, *IL LIBRO PER TUTTI. Saggio su “I Promessi Sposi”*, Roma, Editori Riuniti, 1983, p. 178.
 - 24 Fondamentale su questo punto l'ampio saggio di ALDO BORLENGHI, *Il successo contrastato dei “Promessi Sposi” e le premesse di una narrativa nuova*, in ID., *Il successo contrastato dei “ Promessi Sposi “ e altri saggi*, Milano – Napoli, Ricciardi, 1990, pp. 231 – 306.
 - 25 L'articolo del Tommaseo è riassunto e commentato in SERGIO ROMAGNOLI, *Massimo d'Azeglio e i teorici contemporanei del romanzo storico*, in ID., *Manzoni e i*

- suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 191 – 195.
- 26 FRANCESCO DOMENICO GUERRAZZI, *L'assedio di Firenze. Romanzo storico*, Milano, Treves, 1880, pp. 27 ss. Sull'inverosimiglianza narrativa di un simile procedimento e sull'infelice soluzione escogitata dal Guerrazzi in merito al rapporto storia – invenzione, cfr. GIOVANNA ROSA, *Il romanzo melodrammatico. F.D. Guerrazzi e la narrativa democratico – risorgimentale*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 74 – 75.
- 27 Per quanto riguarda Tommaseo, si vedano le pagine precedenti; per Folco Portinari, *Le parabole del reale*, cit., pp. 12 – 22.
- 28 Si vedano, sulla reazione dei primi lettori del romanzo di Rousseau, il saggio di ROBERT DORNTON, *I lettori rispondono a Rousseau*, in ID., *Il grande massacro dei gatti e altri episodi della storia culturale francese*, Milano, Adelphi, 1988, pp. 267 – 313 e soprattutto ELENA PULCINI, *Introduzione a JEAN JACQUES ROUSSEAU, Giulia o la nuova Eloisa*, Milano, Rizzoli, 1992, pp. III – LXXX.
- 29 LANFRANCO CARETTI, *Antichi e moderni studi di letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1976, p. 86.
- 30 Citato in CLAUDIO GIGANTE, *Tasso*, Roma, Salerno Editrice, 2007, p. 87 e pp. 76 ss. sulla questione del rapporto unità – varietà nel poema eroico.
- 31 SERGIO ROMAGNOLI, *Manzoni e i suoi colleghi*, cit., p. 198.