



THE UNIVERSITY *of* EDINBURGH

Edinburgh Research Explorer

Seicento contemporaneo

Citation for published version:

Messina, D 2015, 'Seicento contemporaneo: Sul fondo oscuro del romanzo storico italiano' *Between*, vol. V, no. 10.

Link:

[Link to publication record in Edinburgh Research Explorer](#)

Document Version:

Publisher's PDF, also known as Version of record

Published In:

Between

General rights

Copyright for the publications made accessible via the Edinburgh Research Explorer is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

Take down policy

The University of Edinburgh has made every reasonable effort to ensure that Edinburgh Research Explorer content complies with UK legislation. If you believe that the public display of this file breaches copyright please contact openaccess@ed.ac.uk providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.



Seicento contemporaneo: sul fondo oscuro del romanzo storico italiano

Davide Messina

In quell'epoca, ogni romanzo popolare diventava verisimile.

Elsa Morante, *La storia*¹

L'ipotesi generale del mio saggio è che il romanzo storico italiano, compreso ciò che resta di questo genere (e dei generi *tout court*) nel Novecento, trovi la sua origine moderna nel Seicento, ma la sua storia appartenga al contemporaneo. Che il dramma storico della modernità trovi nel Seicento la sua «origine» (*Ursprung*) lo aveva già visto quasi un secolo fa Walter Benjamin nella sua tanto famosa quanto sfortunata tesi di abilitazione sul *Dramma barocco tedesco* (1928), rifacendosi sommariamente alla «distruzione» (*Zertrümmerung*) della teoria dei generi effettuata da Croce (Benjamin 1993: 9), il quale negli stessi anni scriveva la sua *Storia dell'età barocca in Italia* (1929). Mi sembra un'idea da indagare ulteriormente in relazione al romanzo storico italiano.

La necessaria sfasatura tra l'origine e la storia diventa attuale nel Romanticismo, autoproclamatosi "secolo della storia", che vede nel Seicento quello che potremmo chiamare il "Medioevo della modernità", confermando l'ipotesi del «lungo Medioevo» (*long Moyen Âge*) come *saeculum obscurum* (Le Goff 2006). Secondo la lettura di

¹ Morante 1974: 253.

Benjamin, la sfasatura dà luogo a una struttura allegorica che possiamo applicare al paradosso di fondazione del romanzo storico italiano. Nell'immaginario politico da cui nasce il romanzo storico italiano, in altre parole, il dramma della modernità viene originariamente rappresentato sul fondo oscuro del Seicento, a partire dal quale il romanzo illumina allegoricamente la storia contemporanea. La storia del romanzo storico italiano può essere così raccontata a partire dal tentativo di fissare lo sguardo sull'oscurità allegorica del Seicento come origine del contemporaneo.

Un'ipotesi talmente ampia e articolata si espone a evidenti rischi teorici e interpretativi, che vorrei limitare definendo la teoria strettamente necessaria e restringendo il campo a qualche testo esemplare. Con le dovute precisazioni, dovrebbe essere possibile evitare le semplificazioni e al tempo stesso mostrare la tenuta complessiva dell'ipotesi, come cercherò di fare in cinque punti che esemplificano istanze tematiche e metodologiche.

1. Prendere le distanze

Partiamo dalla teoria, che in linea di principio non è altro che un modo di "guardare" le cose che vogliamo capire, così come la storia, per la stessa etimologia banale ma certa, è un modo di "testimoniare" il presente. Innanzi tutto, che cos'è il contemporaneo? Una buona risposta è stata tentata da Giorgio Agamben, traendo una prima definizione dall'ultimo corso di Roland Barthes, *La preparazione del romanzo* (1978-79), e riassumendo le *Considerazioni inattuali* (1873-76) di Nietzsche sulla cultura storica: il contemporaneo è «l'intempestivo» (*das Unzeitgemäße*), ovvero ciò che si trova criticamente «in una sfasatura» col proprio tempo (Agamben 2008: 8). La definizione è ricca di spunti teorici, ma nel passaggio dalla teoria alla critica potrebbe anche rischiare la «doccia scozzese» inflitta da Cesare Cases a un certo critico di nome Abrasati, il quale «aveva deciso che i veri contemporanei andavano cercati nel passato» (1990: 71).

Oltre l'entusiasmo nietzscheaneamente inattuale di Abrasati per il poeta ellenistico Nonno di Panopoli – che ha peraltro influenzato il poema più rappresentativo del barocco italiano, cioè l'*Adone* (1623) di Marino –, dovremmo articolare meglio la teoria del contemporaneo attraverso la seconda definizione provvista da Agamben, il quale scrive: «Tutti i tempi sono, per chi ne esperisce la contemporaneità, oscuri. Contemporaneo è, appunto, colui che sa vedere questa oscurità, che è in grado di scrivere intingendo la penna nella tenebra del presente» (2008: 13). Questa definizione non è soltanto dotata di evidenti qualità liriche ma, secondo l'ipotesi qui proposta, permette di vedere il dramma della modernità sul fondo oscuro del Seicento. Tra l'altro, andrebbe notato che Agamben ribalta la definizione originaria del Medioevo come tempo oscuro data da Petrarca in una lettera familiare del 1359, dove il poeta dice appunto di non aver voluto «spingere a fondo la penna nelle tenebre» del suo tempo (*tam procul tantasque per tenebras stilum ferre*), ma di essersene mantenuto a distanza (Mommsen: 234). Saper vedere l'oscurità nella luce accecante del proprio tempo, scrive invece Agamben, significa saper leggere il presente come «sfasatura e anacronismo» (2008: 9), ovvero prenderne le distanze per vederne insieme l'origine e la storia.

Dal punto di vista della storia letteraria, l'intensa e piuttosto ansiosa opera di ridefinizione moderna dei generi sbocca nel Seicento nella creazione del romanzo come genere eclettico, che combina storia ed epica, pubblico colto e lettori di varia estrazione, offrendo storie meravigliose del passato classico e misteri medievali sotto l'ombrello concettuale del verosimile. Nella prefazione al *Cretideo* (1637), Giambattista Manzini, fratello maggiore dello storico Luigi, definisce orgogliosamente «questo genere di componimento che romanzo è chiamato da' moderni» come «la più stupenda e gloriosa macchina che fabbrichi l'ingegno» (Santoro 1981: V, 177). La “macchina ingegnosa” di Manzini non sarà tuttavia romanzo nel senso contemporaneo, almeno in Italia, finché non diventerà romanzo storico, e non «historia tragica» come il *Demetrio Moscovita* (1639) di Maiolino Bisaccioni.

Il romanzo storico doveva tornare all'origine del genere moderno per eccellenza, nella notte del Seicento, per distinguere il romanzo

dalla tragedia, la storia dalla mitologia – ed è qui che si definisce il problema, perché soltanto la mitologia sembra consentire quell'aspirazione alla totalità promessa dall'origine e negata dalla storia. Una possibile soluzione sarà nella consapevole malinconia del contemporaneo, che fissa drammaticamente la sfasatura tra l'origine e la storia nella decapitazione dei "reali", «le membra da una parte / e da l'altra la testa», come leggiamo ne *La reina di Scotia* (1628) di Federico Della Valle (1988: 294).

2. Leggere gli anacronismi

Per entrare nel merito più specifico, lasciamo ora sullo sfondo la teoria e guardiamo ai testi. Il punto di partenza inevitabile è quel grande "romanzo" della letteratura dell'Italia unita, in due volumi, che è la *Storia della letteratura italiana* (1870-71) di Francesco De Sanctis. La sezione conclusiva della *Storia* spiega che la letteratura «moderna» deve svilupparsi approfondendo la «sfera brillante» delle idee verso l'interiorità della vita «contemporanea», affinché queste idee non siano generiche e retoriche ma appaiano «come oggetti concreti e familiari» (1958, II: 972-74). Di questa nuova letteratura abbiamo «piccoli indizi con vaste ombre», scrive De Sanctis, concludendo con gusto del paradossale: «Abbiamo il romanzo storico, ci manca la storia e il romanzo» (*ibid.*: 975). La dichiarata mancanza di storia in endiadi col romanzo risulta meno paradossale se la intendiamo come un'esortazione a produrre, attraverso il romanzo moderno, una storiografia italiana del contemporaneo. A guardar bene, il dramma barocco poteva offrire indizi e ombre.

Il romanzo storico al quale non poteva non pensare De Sanctis è *I promessi sposi* (1827 e 1842) di Manzoni, al quale dovremo far riferimento a più riprese per il suo valore fondativo. Sarà questo romanzo a dimostrare il problema del genere che avrebbe dovuto segnare l'Italia letteraria moderna. *I promessi sposi* si presenta come il «Racconto, ovvero sia Relatione», di fatti di «gente meccaniche» occorsi in Lombardia negli anni 1628-30, attestati dal manoscritto anonimo di

un «buon secentista» che Manzoni finge di aver ritrovato e riscritto in stile piano (1964: 3-4). La censura austro-ungarica è una ragione ovvia per la sfasatura storica, ma non è l'unica ragione e forse non è nemmeno la maggiore, se consideriamo per esempio la lingua dei protagonisti lombardi «risciacquata» in toscano corrente. La sfasatura storica produce una struttura allegorica che rende il romanzo, ancora alla ricerca di una forma e di una lingua all'interno della storia letteraria italiana, non solo moderno ma già contemporaneo.

Aiuta a capirlo abbastanza bene Umberto Eco in una delle note editoriali di *Dolenti declinare* (1972): mentre romanzi come «*Il Castello di Trezzo* del Bazzoni o la *Margherita Pusterla* del Cantù» sono libri che «parlano di argomenti contemporanei, o che i contemporanei sentono come tali», secondo il commento ironico di Eco, Manzoni «ambienta il suo romanzo nel Seicento, secolo che notoriamente non vende» (1992: 149). Lo stesso Manzoni nel primo capitolo dice di rivolgersi a «venticinque lettori» (1964: 20), ma sappiamo che quest'affermazione ha un tono ironico quanto quella di Eco e che il romanzo ebbe subito un successo straordinario. Ancora più del Trecento di Bazzoni e Cantù, infatti, l'oscuro Seicento di Manzoni "vendeva" benissimo nel mercato della borghesia romantica, proprio in quanto Medioevo della modernità e origine del contemporaneo. L'ironia diventa ancora più evidente se consideriamo che il romanzo storico che voleva essere contemporaneo dell'unità d'Italia, vale a dire *Confessioni di un italiano* di Ippolito Nievo, venne invece a più riprese respinto dagli editori e pubblicato postumo con un titolo molto meno eloquente dal punto di vista storico e politico, ovvero *Confessioni di un ottuagenario* (1867): il vero contemporaneo, appunto, è quello che sa prendere le distanze dal proprio tempo per vederne l'oscurità.

Era stato l'autorevole Goethe a lodare il romanzo storico di Manzoni come un capolavoro del genere, già nell'edizione del 1827, mentre insieme indicava un limite dell'autore nel voler essere più storico che poeta invece di farsi una ragione del «paradosso» fondamentale del romanzo storico, che vuole rappresentare il passato ai contemporanei e perciò tratta la sua materia propriamente «in anacronismi» (*eigentlich in Anachronismen*): secondo Goethe, il poeta ha

il «diritto inalienabile» di «trasformare la storia in mitologia» (*die Geschichte in Mythologie zu verwandeln*) (1827: 61-62) – come aveva mostrato lo stesso Manzoni nella tragedia medievale di *Adelchi* (1822), ma con le precisazioni espresse nell'edizione francese del 1823, in cui era inclusa la cruciale *Lettera al Signor Chauvet* (Manzoni 1999). L'elogio goethiano indusse Manzoni a scrivere una propria dichiarazione di poetica con il trattato *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1850), nel quale l'autore dei *Promessi sposi* giunse infine a rifiutare il genere misto: la necessaria distanza critica dal proprio tempo rendeva visibile una crisi irresolubile. La maggiore universalità tragica della mitologia rispetto alla storia, secondo l'insegnamento poetico di Aristotele, nell'Italia moderna significava la facile caduta del romanzo storico nel melodramma, la cui popolarità surrogava l'universalità della tragedia, come avrebbe definitivamente dimostrato il successo dei *Promessi sposi* di Amilcare Ponchielli nel 1856 (e non era stato il primo).

In generale, possiamo dire che il rapporto fra storia e mitologia è omologo a quello fra storia e origine, poiché ogni origine è nel migliore dei casi verosimile, cioè "finzione" storica, e appartiene a quello che Varrone chiamava *tempus obscurum*, come ricorda a più riprese Giambattista Vico. Segno della progressiva distinzione manzoniana tra storia e finzione è la decisione di accrescere l'originaria *Appendice sulla colonna infame* e d'intitolarla *Storia*. A ben guardare, la storia fa talmente parte della sostanza del romanzo che solo alla fine della *Storia* troviamo la parola «Fine»; nel romanzo rimangono varie parti prettamente storiche, come quelle relative alla peste, e in ogni caso la Provvidenza costituisce una teoria generale della storia, proprio nel senso che essa permette di vedere l'oscurità del presente – cioè "il Male" – alla luce della storia.

3. Rendere giustizia

La *Storia della colonna infame* enuncia uno dei temi che rendono il romanzo storico di Manzoni non solo moderno, ma appunto

contemporaneo, ovvero il rapporto fra storia e giustizia. Nel Novecento italiano, questo tema è stato ben messo in evidenza da Leonardo Sciascia in un saggio del 1973, apparso come prefazione a un volume d'interventi intorno alla versione filmica della *Storia* realizzata l'anno prima da Nelo Risi.

Sciascia pone la questione manzoniana della giustizia nella storia in un rapporto dialettico con l'illuminismo, producendo una potente attualizzazione del Seicento «intempestivo». Mentre Pietro Verri nelle *Osservazioni sulla tortura* (1777) leggeva la storia della colonna milanese come dimostrazione dell'«oscurità dei tempi», per esempio, Manzoni spostava lo sguardo dall'oscurità di fondo del Seicento alle «responsabilità individuali» nell'amministrazione della giustizia durante la peste: Sciascia giunge così a parlare dei «burocrati del Male», usando una formula che non è solo reminiscente della «Relatione» (*Report*) sulla *Banalità del male* (1963) di Hannah Arendt, ma che tende a verificare «la giustezza della visione manzoniana» proprio «stabilendo una analogia tra i campi di sterminio nazisti e i processi contro gli untori, i supplizi, la morte» (1995: 176-77). Sciascia trova nel testo di Manzoni la prova «nero su bianco» che «i tempi non erano poi così oscuri» come vogliamo pensare (*ibid.*: 180), o almeno non tanto oscuri che il lume dell'intelligenza (se non della ragione) non avrebbe potuto distinguere i fatti dalla superstizione. Se l'anonimo relatore secentista dei *Promessi sposi* definiva la storia «una guerra illustre contro il Tempo» e il presente un teatro di «luttuose Traggedie d'horrori» (Manzoni 1964: 3), la *Storia* ci dice che si tratta di «una battaglia che ancora oggi va combattuta», che appartiene al contemporaneo, poiché «il passato, il suo errore, il suo male, non è mai passato: e dobbiamo continuamente viverlo e giudicarlo nel presente, se vogliamo davvero essere storicisti» (Sciascia 1995: 181-82).

La questione della giustizia della *Storia* manzoniana è centrale alla definizione del romanzo storico anche in un senso più ampio, ovvero in quanto attraverso questa forma la letteratura compie un atto di giustizia nei confronti di ciò che la storia altrimenti lascerebbe nell'oscurità. Senza la vita della letteratura, senza il suo utopico atto di giustizia nel voler dare nome e voce a coloro che compongono

l'archivio infinito della vita, la storia rimarrebbe quella grande «impostura» descritta da Sciascia nel *Consiglio d'Egitto* (1963), che ha come sfondo il Settecento siciliano. Anche in questo caso si tratta di mettere in questione la problematica transizione dall'età cosiddetta oscura al *siècle des lumières*, di rappresentare cioè la dialettica piuttosto che il trionfo dell'illuminismo. All'anti-eroico abate Vella, autore dei falsi "codici" storici del romanzo, Sciascia fa chiedere da gran rivoluzionario: «E mio padre? E vostro padre? E il gorgoglio delle loro viscere vuote? E la voce della loro fame? Credete che si sentirà, nella storia?» (1966: 59).

Figuriamoci chiedere cosa ne è stato delle madri, la cui esistenza è rimasta nei secoli più muta e oscura della fame dei padri. Potremmo forse richiamare in proposito le *Lezioni di tenebra* (1997) di Helena Janeczek, dove la tenebra storica dei campi di concentramento è indagata attraverso l'oscura memoria biologica del corpo della madre, che ha trasmesso alla figlia «una fame atavica, una fame da morti di fame, che lei non ha più» (1997: 10). Altri due esempi novecenteschi possono aiutarci a vedere questo atto di giustizia della letteratura.

4. Trovare il genere

Un primo appassionato esempio potrebbe essere *Artemisia* (1947) di Anna Banti, romanzo dedicato alla «valentissima» pittrice barocca, «fra le poche che la storia ricordi», che fu «una delle prime donne a sostenere colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi» (2006: 7). È chiaro che *Artemisia* non si presta qui a una semplice vita d'artista con aspirazioni di romanzo storico come, nel recente panorama italiano, la *Tintoretta* de *La lunga attesa dell'angelo* (2008) di Melania Mazzucco. Nel romanzo di Banti lo sfondo storico rimane oscuro come nella grande pittura seicentesca, mentre l'impasto linguistico che dà corpo e voce ad *Artemisia* rivela un «nuovo accostarsi e coincidere fra vita perenta e vita attuale» (2006: 7), ovvero la sfasatura del contemporaneo.

Se è vero che le scure tele a olio sostituiscono le pallide pareti affrescate del Rinascimento e costituiscono il «romanzo vero» del Seicento pittorico, come ha scritto Roberto Longhi a proposito di Caravaggio (1968: 33), la poetica caravaggesca del «ringagliardire gli scuri» produce una nuova teoria della visione storica proprio in quanto fa balenare nei corpi «la forma delle tenebre che li interrompono» (*ibid.*: 30). «Per questa fisicità», ha scritto Giuliana Morandini, «le possibilità della pittura sembrano sopravanzare quelle della letteratura» (2001: 16). Dal fondo oscuro della pittura del Seicento emerge il romanzo dei corpi, la scoperta contemporanea della storia e del realismo: è il corpo che “ditta dentro” il genere nuovo della modernità letteraria, secondo la poetica dello stile indiretto libero che troviamo già messa in opera dall’anonimo secentista di Manzoni.

Espulsa dal «tempo raccontato, ragionevole» (Banti 2006: 17), la storia di Artemisia è rimasta a lungo sospesa fra il realismo documentario delle due versioni di *Giuditta che decapita Oloferne* (1612-13 e 1620) e l’inquisitoria ricerca della verità nei verbali di un processo per stupro. Leggendo *Artemisia* ci accorgiamo di come l’opera della pittrice possa essere facilmente e drammaticamente ridotta al discorso biografico, come se soltanto la forma estrema di una vita dovesse giustificare il salto di genere di una donna dalla natura alla storia; ma vediamo anche come la storia documentaria sia qui la «forma delle tenebre» che interrompe il discorso di questo corpo, dandole drammatica concretezza – e per quanto oggetto di esemplificazione retorica, «la donna» è anche la prima delle idee concrete della letteratura moderna secondo De Sanctis (1958: 972-74, II).

Per singolare ironia del destino, nel dialogo storico la voce biografica della scrittrice si trova indissolubilmente intrecciata con quella della pittrice, sotto il segno della malinconia: come la storia originaria che Artemisia ha dipinto, ma non scritto, il manoscritto originario di *Artemisia* è andato perduto, bruciato a Firenze durante un bombardamento nazista nel 1944. Diversamente dall’espedito del manoscritto ritrovato di Manzoni, d’altra parte, proprio la realtà storica della perdita dell’originale diventa qui allegoria della riscrittura come testimonianza di una nuova contemporaneità.

In un'intervista del 1982, poco dopo la pubblicazione del romanzo fortemente autobiografico *Un grido lacerante* (1981), Banti differenziava la sua opera narrativa di «interpretazione storica» dal genere del romanzo storico, in quanto la sua voleva essere «storia documentata dai contemporanei, dai testimoni», come spiegava, aggiungendo: «Ma la storia ha dei buchi neri», tanto quella del Seicento quanto quella del Medioevo (la sua epoca preferita), per cui il compito della scrittrice è quello di «ritessere delle ipotesi su lacune, sui silenzi dei secoli bui» (Spaccini 2008: 33). Il progetto è lo stesso della nuova *inventio* storica invocata ancora da Manzoni nel *Discorso*, che consiste nel «trovare» nella storia ufficiale altre storie dimenticate, chiamando gli storici a frugare «ne' documenti di qualunque genere» (2000: 19), cioè non solo nei documenti in cui si voleva intenzionalmente scrivere la storia e non solo nel genere in cui il romanzo storico voleva (ma non poteva) ritrovare l'origine.

5. Avere idee concrete

Le considerazioni fin qui svolte fanno pensare che il “genere” del romanzo storico nel Novecento italiano sia attraversato dalla stessa linea d'ombra semantica della “storia”, divisa tra esposizione documentaria e invenzione narrativa. A questo riguardo, *Il formaggio e i vermi* (1976) di Carlo Ginzburg può avere un valore esemplare e critico. Un confronto con questo libro risulta particolarmente utile perché, pur non essendo un romanzo storico, è un testo che si approssima alla sua idea dal versante storico, piuttosto che da quello romanzesco.

Come Ginzburg dichiara nella prefazione all'edizione americana del 1980, *Il formaggio e i vermi* vuol essere letto come saggio di «scrittura storica» (*historical writing*) ma anche come un «racconto» (*story*), e per questo le note documentarie, che interessano gli storici più che i lettori generici, sono spostate alla fine e date senza numerazione, in modo da «non ostacolare la narrazione» (*so as not to encumber the narrative*) (1992: XII). Ginzburg sembra compiere un'operazione speculare a quella di Manzoni, che rinvia alla fine del romanzo la *Storia* ma non può (e non

vuole) eliminarla del tutto dal suo interno. Il romanzo storico del Novecento italiano presenta ulteriori strategie, per esempio il corpo minore usato nelle schede che precedono le pagine di “finzione” de *La Storia* (1974) di Elsa Morante, o nelle appendici che seguono i capitoli narrativi de *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) di Vincenzo Consolo.

L'esergo del libro di Ginzburg, tratto dal *Viaggio al termine della notte* (1932) di Céline, indica al lettore che tutto ciò che vi è d'interessante nella storia «accade nell'ombra» (*se passe dans l'ombre*), traendone la conclusione che non sappiamo niente della «vera storia degli uomini» (*véritable histoire des hommes*). La narrazione dello storico vuole pertanto contribuire ad aggiornare e ampliare gli archivi della memoria facendosi “scrittura dell'ombra”. Ginzburg vuole dar testo alla storia della vita popolare, tramandata oralmente o testimoniata da fonti scritte che sono quasi sempre «doppiamente indirette: perché scritte, e perché scritte in genere da individui più o meno apertamente legati alla cultura dominante» (1999: XIII). Dalla Storia passiamo così alla “microstoria”, un genere che trova un altro dei testi più rappresentativi nella vicenda di un esorcista piemontese del Seicento ricostruita da Giovanni Levi in *L'eredità immateriale* (1985), ma che in fondo può essere ancora fatto risalire alla storia delle «gente meccaniche» di cui parlano i *Promessi sposi*.

Il formaggio e i vermi racconta il processo di un mugnaio friulano del tardo Cinquecento, «Domenico Scandella detto Menocchio – morto bruciato per ordine del Sant'Uffizio dopo una vita vissuta nella più completa oscurità» (1999: XI). Fra le varie idee eretiche per le quali Menocchio fu arrestato nel 1584 vi era quella della generazione del cosmo «come si fa il formazo nel latte» (*ibid.*: 8) – un'idea concreta e più rivoluzionaria di quanto sarebbe apparsa *La ricotta* di Pier Paolo Pasolini nel 1963, per fare un confronto con la censura a noi contemporanea. Nello stesso tempo in cui il mugnaio eretico veniva messo al rogo, nell'anno zero del Seicento bruciava in Campo dei Fiori anche Giordano Bruno, il filosofo che aveva descritto il cosmo come un corpo infinito interrotto da quelle «ombre delle idee» (*umbrae idearum*) che chiamiamo realtà, che pur essendo ombre sono concrete in quanto non sono idee soltanto del genere ma «idee delle singole cose»

(*singularium ideae*) (1988: 125), memoria dei corpi nel «proprio tempo» (*ipsius temporis*) fra tenebra e luce.

Sono ancora le carte dei processi che raccontano la storia di Menocchio, avvolta nell'oscurità del Seicento come quella degli untori di Manzoni e dello stupro di Artemisia. Ma dobbiamo anche tener conto della nuova circolazione d'idee e dell'esplosione di energie interpretative prodotte dall'invenzione della stampa, e con questo dello «scarto» creativo fra i libri e i lettori (Ginzburg 1999: XXI).

È da meno di una dozzina di libri che Menocchio aveva ricavato le sue idee rivoluzionarie ed eretiche sul cosmo. Uno di questi libri gli era stato fornito da un amico pittore, noto soprattutto per alcune sue visioni iconoclaste ma contemporaneo di quei pittori del realismo lombardo che ebbero un'influenza decisiva sul giovane Caravaggio: si trattava de *Il sogno* (1541) di Alessandro Caravia, un poemetto satirico d'ispirazione protestante contro la corruzione della chiesa. Di questo libro vorrei qui mettere soprattutto in evidenza l'influenza che può aver esercitato l'immagine del frontespizio nell'immaginazione dell'ingenuo ma ingegnoso eretico. L'immagine in questione è la *Melencolia I* (1514) di Dürer, dove la lettera "I" potrebbe indicare appunto la malinconia *imaginativa*. Questa famosa incisione avrebbe fulminato Benjamin nel suo studio sul «dramma luttuoso» (*Trauerspiel*) del Seicento come «idea» (*Idee*) del moderno, cioè come «origine» di una visione storica che comprende gli estremi come un'ombra bruniana. È l'interpretazione che ne ha dato il filosofo berlinese che vorrei infine riprendere per capire perché l'allegoria del Seicento possa rappresentare lo sguardo malinconico del romanzo storico contemporaneo.

Per concludere, torniamo alla teoria. Nella forma eponima del romanzo, come spiega Benjamin, il Romanticismo ha combinato l'epica classica e l'allegoria barocca in un frammentario materialismo storico, che è malinconico in quanto in esso «la falsa apparenza della totalità si spegne» (*der falsche Schein der Totalität geht aus*), «l'*eidōs* si oscura» (*das Eidos verlischt*), e il cosmo diventa un infinito libro di *rebus* (1980: 182). L'«Idea» che apre e riassume la *Scienza nuova* (1744) di Vico mostra che

la letteratura delle origini getta luce nelle «dense tenebre» della storia, «le quali la dipintura spiega nel fondo» (1998: 92), ed è dalla riscoperta romantica di questa idea che nasce lo storicismo moderno.

Possiamo dire con Antonio Tabucchi che l'allegorista benjaminiano insegna a guardare alle più luminose costellazioni delle idee moderne senza «spegnere anche l'oscurità della modernità, cioè la faccia inquietante che essa necessariamente reca al pari del suo volto luminoso, e che la letteratura ha intuito subito» (2013: 14). Lo sguardo allegorico che si rivolge al Seicento come al Medioevo della modernità permette di vedere non solo l'oscurità del moderno, ma le «vaste ombre» del moderno nel contemporaneo. *La Chimera* (1990) di Sebastiano Vassalli è un altro esempio di romanzo storico che s'inscrive nel Seicento manzoniano per cercare la storia di un'altra donna finita al rogo, ma non solo: «Per cercare le chiavi del presente, e per capirlo», scrive Vassalli nella premessa, bisogna «andare in fondo alla notte» (1990: 6). È una storia notturna, ma è anche «una notte rilucente di stelle» (*eine sternhelle Nacht*), come aveva scritto Lessing a proposito del Medioevo (Le Goff 2006: 22 e 55) – e queste stelle sono come idee concrete nel cielo della storia, anche quando il sole meridiano sembra azzerare le ombre.

Se il romanzo storico moderno prende come fondo originario il cosmo del Seicento, il suo volto postmoderno o "neobarocco" può essere ancora visto di riflesso nei romanzi dello storico Valerio Evangelisti, che trova nel Medioevo la contemporaneità «psitronica» di *Nicolas Eymerich, Inquisitore* (1994). In ogni caso, il romanzo storico che è stato ed è in grado di raccogliere l'eredità allegorica di questa storia oscura è stato ed è anche capace di parlare del contemporaneo, facendoci vedere che nella storia le idee gettano ombre soltanto quando sono concrete.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?*, Roma, Nottetempo, 2008.
- Arendt, Hannah, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* (1963), trad. it. di Piero Bernardini, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme* (1964), Milano, Feltrinelli, 2013.
- Banti, Anna, *Artemisia* (1947), Milano, Bompiani, 2006.
- Ead., *Un grido lacerante*, Milano, Rizzoli, 1981.
- Barthes, Roland, *La Préparation du roman I et II: Cours et séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980* (2003), trad. it. di Emiliana Galiani e Julia Ponzio, *La preparazione del romanzo: Corsi (I e II) e Seminari al Collège de France (1978-1979 e 1979-1980)*, 2 voll., Milano, Mimesis, 2010.
- Benjamin, Walter, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), trad. it. di Enrico Filippini, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1980 (1971).
- Id., *Ombre corte. Scritti 1928-1929*, Ed. Giorgio Agamben, Torino, Einaudi, 1993.
- Bruno, Giordano, *De umbris idearum* (1582), trad. it. di Antonio Caiazza, *L'ombra delle idee*, Milano, Spirali, 1988.
- Calvino, Italo, *Lettere 1940-1985*, Ed. Luca Baranelli, Milano, Mondadori, 2000.
- Cases, Cesare, *Il boom di Roscellino: satire e polemiche*, Torino, Einaudi, 1990.
- Céline, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit* (1932), trad. it. di Ernesto Ferrero, *Viaggio al termine della notte*, Milano, Corbaccio, 1992.
- Consolo, Vincenzo *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, Torino, Einaudi, 1976.
- Croce, Benedetto, *Storia dell'età barocca in Italia* (1929), Milano, Adelphi, 1993.
- Della Valle, Federico, *Tragedie*, Milano, Mursia, 1988.
- De Sanctis, Francesco, *Storia della letteratura italiana*, Ed. Niccolò Gallo, Torino, Einaudi, 1958, 2 voll.
- Eco, Umberto, *Diario minimo*, Milano, Bompiani, 1992.
- Evangelisti, Valerio, *Nicolas Eymerich, Inquisitore*, Milano, Mondadori, 1994.
- Ginzburg, Carlo, *Il formaggio e i vermi: il cosmo di un mugnaio del '500*, Torino, Einaudi, 1999 (1976); trad. ing. di John e Anne C. Tedeschi,

- The Cheese and the Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Miller* (1980), Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Goethe, Johann W., *Theilnahme Goethes an Manzoni* (1827), trad. it. di Camillo Ugoni, *Interesse di Goethe per Manzoni*, Lugano, Ruggia, 1827.
- Janeczek, Helena, *Lezioni di tenebra* (1997), Milano, Guanda, 2011.
- Le Goff, Jacques, *Un long Moyen Âge* (2004), trad. it. di Mariachiara Giovannini, *Un lungo Medioevo*, Bari, Dedalo, 2006.
- Levi, Giovanni, *L'eredità immateriale*, Torino, Einaudi, 1985.
- Longhi, Roberto, *Il Caravaggio* (1952), Roma, Editori Riuniti, 1968.
- Manzoni, Alessandro, "Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione", *Tutte le opere*, Ed. Silvia De Laude, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000, V.
- Id., *Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (1820), trad. it. di Sabrina Fattori, *Lettera al Signor Chauvet sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia*, Ed. Barnaba Maj, Firenze, Aletheia, 1999.
- Id., "I Promessi sposi", *Tutte le opere*, Eds. Alberto Chiari – Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1964, II.1.
- Id., "Storia della colonna infame", *Tutte le opere*, Eds. Alberto Chiari – Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1964, II.1.
- Mazzucco, Melania, *La lunga attesa dell'angelo*, Milano, Rizzoli, 2008.
- Mommsen, Theodor, "Petraarch's Conception of the 'Dark Ages'", *Speculum*, 17 (1942): 226-42.
- Morandini, Giuliana, *Sospiri e palpiti: Scrittrici italiane del Seicento*, Genova, Marietti, 2001.
- Morante, Elsa, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974.
- Santoro, Marco, "La più stupenda e gloriosa macchina": il romanzo italiano del secolo XVII, Napoli, SEN, 1981.
- Sciascia, Leonardo, "Nota" a A. Manzoni *Storia della colonna infame* (1973), Palermo, Sellerio, 1995: 169-90.
- Id., *Il Consiglio d'Egitto* (1963), Torino, Einaudi, 1966.

Davide Messina, *Seicento contemporaneo*

Spaccini, Jacqueline, *Sotto la protezione di Artemide Diana: l'elemento pittorico nella narrativa italiana contemporanea (1975-2000)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008.

Tabucchi, Antonio, *Di tutto resta un poco. Letteratura e cinema*, Ed. Anna Dolfi, Milano, Feltrinelli, 2013.

Vassalli, Sebastiano, *La Chimera*, Torino, Einaudi, 1990.

Verri, Pietro, "Osservazioni sulla tortura" (1777), *Opere*, Ed. Carlo Capra, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010: 37-141, VI.

Vico, Giambattista, *La scienza nuova* (1744), Ed. Paolo Rossi, Milano, BUR, 1998.

L'autore

Davide Messina

Davide Messina è Senior Lecturer in Italian presso la University of Edinburgh, UK, dove ha anche diretto il Master in Comparative and General Literature.

Email: d.messina@ed.ac.uk

L'articolo

Data invio: 15/05/2015

Data accettazione: 30/09/2015

Data pubblicazione: 30/11/2015

Come citare questo articolo

Messina, Davide, "Seicento contemporaneo: sul fondo oscuro del romanzo storico italiano", *L'immaginario politico. Impegno, resistenza,*

ideologia, Ed. S. Albertazzi, F. Bertoni, E. Piga, L. Raimondi, G. Tinelli,
Between, V.10 (2015), www.betweenjournal.it.