
Comitato scientifico

Olivier Poncet (École Nationale des Chartes)

Roberto Perin (York University)

Francesco Bono (Università di Perugia)

Gaetano Platania (Università della Tuscia)

Matteo Sanfilippo (Università della Tuscia)

Giovanni Pizzorusso (Università di Chieti)

Matteo Sanfilippo

HISTORIAN'S CREED

L'ETÀ MODERNA TRA
VECCHI E NUOVI MEDIA



Prima edizione: ottobre 2017

ISBN: 978-88-7853-765-1
ISBN ebook: 978-88-7853-626-5

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Copertina: copertine di opere ispirate all'età moderna.

Edizioni **SETTE CITTÀ**

Via Mazzini 87
01100 Viterbo
tel +39 0761 304967
fax +39 0761 1760202

info@settecitta.eu
www.settecitta.eu

SOMMARIO

p. 9	Introduzione
15	Ringraziamenti
17	1. Contesti
61	2. Personaggi
97	3. Situazioni
125	4. Media e generi
183	5. Incroci
217	Conclusioni
223	Indice dei nomi

A chi ha dovuto seguire i miei corsi universitari

Alla fine del 2013 la rivista francese “Le débat” ha dedicato un numero speciale alla *Culture du passé* con analisi dettagliate di come sia reso il passato. Nel corso di questo volume si tornerà più volte sugli articoli che compongono quel fascicolo; qui, però, ci interessa soprattutto uno spunto proposto da Gil Bartholeyns¹. Questi infatti, nell’ambito della sua teoria sulle differenze tra la storia e il passato, nota come gli storici siano mal presi tra il passato storico, di cui si sentono i soli garanti, e il passato folklorico o fantasmatico, che sfugge loro e che quindi è da loro criticato. Secondo Bartholeyns il problema è che le creazioni criticate dagli storici non hanno alcun desiderio di essere accademiche o scientifiche. Un cineasta, un romanziere o uno sviluppatore di videogiochi non hanno infatti per il passato la stessa curiosità dello studioso di storia. Serve loro un tempo lontano nel quale ci si possa immergere e che sia facilmente riconoscibile, ma anche evidentemente ricreato a partire dal presente. La domanda di-

¹ Gil Bartholeyns, *Loin de l’histoire*, “Le débat”, 177 (2013), pp. 117-125. Vedi inoltre Id., *Le passé sans histoire. Vers une anthropologie culturelle du temps*, “Itinéraires”, 3 (2010), pp. 47-60, nel quale spiega la necessità di non confondere l’interesse per il passato di chi va al cinema o legge un romanzo e l’interesse per quello che è realmente avvenuto nel passato condiviso quasi soltanto dagli studiosi.

verrebbe allora: è necessario separare la storia, cioè lo studio di quanto è veramente accaduto, e il passato? O meglio è necessario separare il passato studiato (e dunque congelato) dagli storici dal passato vivente del cinema, della letteratura, dei videogiochi?

Gli interrogativi di Bartholeyns sono stimolanti, ma anche spiazzanti, o quantomeno portano lontano dalle pratiche di ricerca e di didattica di molti storici. Tuttavia la maggior parte di noi lavora su plurimi strati documentari, che si complicano nella distanza temporale fra il passato studiato e il presente e che offrono informazioni su quel passato più lontano, che viene documentato, ma anche sul passato più recente nel quale documenti e studi sono stati prodotti. In pratica lottiamo contro e dentro un meccanismo di continue rifrazioni che possiamo e dobbiamo analizzare non soltanto per quanto asseriscono sul passato di cui “parlano”, ma anche per quanto ci fanno capire sul loro presente, sul tempo nel quale sono state prodotte.

Negli ultimi decenni questa complicata dialettica, che è anche confronto tra le attività di ricerca e le attività di docenza, si è complicata ulteriormente. Nell'ultimo quarto del Novecento gli insegnanti di ogni ordine e grado hanno iniziato a sfruttare alcuni media e alcuni generi di intrattenimento come strumenti: per interessare gli studenti; per far loro intendere particolari che possono loro sfuggire; per far riflettere sui modi diversi di ricostruire e raccontare la storia. Alla fine del secolo scorso il cinema è così divenuto un modo per attrarre l'attenzione degli studenti, per spiegare alcuni dettagli della narrazione storica, per ripetere in modo nuovo quegli stessi dettagli, infine per far ricerca in maniera originale².

Questi progressivi slittamenti non si sono sempre rivelati proficui: né nelle nostre ricerche, né nelle nostre aule. Da un

² Cfr. alcuni miei precedenti lavori: Matteo Sanfilippo, *Historic Park. La storia e il cinema*, Roma, Elleu, 2004, e *Modelos de analisis del cine histórico: Francia, Estados Unidos e Italia*, in *Hacer historias con imágenes*, a cura di Angel Luis Hueso Montón e Gloria Camarero Gómez, Madrid, Editorial Síntesis, 2014, pp. 31-57.

lato, hanno complicato ricerca e docenza, rendendole sempre più astruse e quindi contribuendo alla perdita di interesse di studenti e pubblico per qualsiasi tipo di presentazione della storia. Dall'altro, hanno spinto gli studiosi a concentrarsi sul solo cinema, che non è più il principale medium di riproduzione/raffigurazione (storica o meno) del passato e che forse non lo è mai stato. È stato infatti preceduto dalla narrazione orale e scritta, dalla pittura e dalla scultura storica, dal teatro e dall'opera. Tutti elementi che nell'Otto-Novecento hanno avuto grande importanza. Nel corso di quest'ultimo secolo il film è stato poi accompagnato da altri media, che hanno analogamente e alla fine forse maggiormente presentato una visione del passato: la radio, i fumetti, il mondo digitale.

Le possibilità di rendere il passato (e la storia) sono e sono state dunque molteplici. Inoltre hanno avuto molteplici rapporti tra loro. Sempre la rivista "Le débat" ha dedicato un numero a *L'histoire saisie par la fiction* (165, 2011), nel quale vari studiosi si sono interrogati sull'attualità del romanzo storico e sui rapporti tra storici e romanzieri. Inoltre il numero più recente dal quale siamo partiti mostra storici alle prese con i fumetti e cineasti o sviluppatori di videogiochi in lotta con la storia (e non solo con il passato).

Come gli studiosi che hanno partecipato ai due numeri monografici di "Le débat", credo che alla fine il problema sia soltanto quello di porre dei paletti per delimitare i rispettivi mestieri: uno storico non è un romanziere né uno sceneggiatore di film, fumetti, programmi o serie televisive, videogiochi; analogamente un romanziere o uno sceneggiatore non sono storici. Tuttavia non si può dimenticare che per uno storico romanzi, film, fumetti, videogiochi, programmi o serie televisive sono comunque materiali da usare per comprendere come viene rappresentato il passato e cosa dica tale rappresentazione del passato. Egualmente per un docente sono materiali per mostrare come la raffigurazione del passato cambi nel tempo e come tale cambiamento sia assieme prodotto dello sviluppo della ricerca

storica e la influenzi, perché gli storici non soltanto vivono lo stesso presente degli altri narratori coevi, ma ne fruiscono le opere, così come questi ultimi leggono anche saggi di storia e quindi sono influenzati da alcune opere degli studiosi.

Passando dal piano generale a quello personale, posso ricordare come negli ultimi anni io abbia diversificato non soltanto la mia attività di ricerca, ma anche quella d'insegnamento. Nella prima ho distinto progressivamente fra ricerca sui documenti d'archivio e ricerca sulle raffigurazioni del passato, soltanto raramente incrociando questi due percorsi³. Nella seconda ho assegnato ai corsi triennali l'insegnamento della storia classica, quello che sappiamo o presupponiamo sia realmente accaduto, e a quelli magistrali l'analisi dei passati ricreati. In particolare, dall'anno 2010-2011, ho cercato di fare dei corsi specialistici qualcosa di diverso da quelli triennali, incentrando il lavoro su un personaggio oppure un autore che per qualche motivo poteva incarnare un aspetto dell'età moderna e/o delle sue ricreazioni posteriori. Nel 2010 ho dunque affrontato Don Giovanni, nel 2012 Don Chisciotte, nel 2013 Shakespeare, nel 2014 il Dottor Faust e nel 2015 Orson Welles. Nel frattempo ho suggerito di leggere le opere di vari critici, ma alla fine ho sentito il bisogno di un programma più strutturato e dunque nel 2016 ho discusso con gli studenti il possibile modo di raffigurare l'età moderna, utilizzando qualcuno dei personaggi o degli autori sopra citati. Alla fine ho deciso di tentare una prima ricognizione di tutti questi materiali per avere una base dalla quale partire verso successivi approfondimenti.

Il bello è che nel 2010 avevo giurato che lavoravo sul tema solo per migliorare l'insegnamento ed evitare un nefasto dopione tra corsi triennali e magistrali, evitando di seguire alla lettera le indicazioni ministeriali, che sostanzialmente prevedono si riparta ogni volta da zero, come se gli studenti arrivati alla

³ Cfr. Matteo Sanfilippo, *Cristina di Svezia tra storia e fantasia*, in *Roma e Cristina di Svezia, una irrequieta sovrana*, a cura di Gaetano Platania, Viterbo, Sette Città, 2016, pp. 13-58.

magistrale non avessero già dato una o, spesso, anche due volte l'esame di Storia moderna.

Avendo alla fine rotto il mio giuramento ho preparato un volume, che vuole essere ad un tempo di riflessione e di preparazione alla didattica. A questo punto posso persino ammettere a me stesso di non avere più remore e di dover pensare a successive iniziative. Durante la redazione di questo libro mi sono infatti reso conto di non poter prendere in esame tutte le rielaborazioni della storia moderna e ho quindi rimosso, salvo sporadici riferimenti, quanto riguardava i pirati e la conquista del sub-continente nordamericano. Questi due temi caratterizzano infatti un'età moderna particolare, quella del Nuovo Mondo, che non ricalca pedissequamente l'antico regime europeo.

Resta qui da specificare cosa s'intenda nel presente volume con storia moderna, spesso usata in parallelo al termine di un antico regime. Come mi capita di spiegare nei corsi triennali, si finisce per sussumere dentro al binomio storia moderna/antico regime tutto quello che finisce per non essere più insegnato nei corsi di storia medievale e di storia contemporanea, ovvero quel coacervo che va dalla crisi di metà Trecento (peste nera e guerra dei cento anni) alla crisi di inizio Novecento (fine della Belle époque e grande guerra). Tale lungo periodo ingloba periodi (e capitoli) che decenni or sono appartenevano ad altri insegnamenti, ma che adesso sono omogeneizzati in una sorta di età di transizione, la quale incontra in genere il disinteresse del pubblico comune e degli studenti. Questo contenitore non ha infatti l'urgenza scottante di quanto è a noi coevo o di poco precedente e che nutre incessantemente programmi televisivi, fumetti, videogiochi e non ha neppure la lontananza esotica del medioevo, che può abbagliare con la sua diversità.

La perdita di importanza dell'età moderna è una conseguenza culturale e politica della nostra evoluzione storica. A nessuno oggi importa se allora, come si insegnava in tempi ormai lontani, avveniva il passaggio da un mondo ancora "feudale" a un mondo "capitalistico", cioè moderno. Nell'ultimo quarto

del Novecento la modernità, soprattutto tecnologica, ha fatto balzi da gigante ed è difficile pensare all'Ottocento come a un secolo di grande sviluppo scientifico e industriale: agli occhi dei nostri figli e nipoti appare infatti poco meglio del neolitico o dell'antichità classica, ammesso che non vedano allo stesso modo pure gran parte del Novecento. Inoltre, ai nostri giorni, chi vorrebbe rivendicare all'età moderna il merito di essere l'età delle rivoluzioni: da quella olandese a quella inglese, da quella americana a quella russa passando per quella francese? Anche queste ci appaiono infatti lontane, sicuramente pericolose e persino inutili, se non ci sforziamo di recuperarne e farne capire la valenza storica.

Ecco, indagare le modalità di recupero e rappresentazione dell'età moderna è una maniera di scoprire come il fascino di un periodo non sia qualcosa di dato per sempre, ma vada e venga. È un modo dunque per invitare gli studiosi alla modestia, il loro tanto importante argomento di studio può cessare rapidamente di attirare altri esseri umani, e per consigliare studenti, lettori, spettatori, a non dare per scontato il valore di una fase del passato. Gli avvenimenti ormai lontani nel tempo potrebbero essere e saranno raccontati in altro modo, potrebbero guadagnare o perdere il loro *appeal*. Grosso modo sappiamo cosa sia avvenuto nel passato, ma non sappiamo quanto questo possa interessare nel futuro.

RINGRAZIAMENTI

Questo libro è il frutto della mia attività didattica nei corsi magistrali del Dipartimento di scienze umanistiche, della comunicazione e del Turismo dell'ateneo della Tuscia. Dunque sono ringraziati tutte le studentesse e tutti gli studenti che dal 2010 hanno sopportato quest'approccio alla storia moderna e contribuito al suo approfondimento. Non so se a loro sia concretamente servito, ma spero che si siano comunque divertiti di più che se avessi ripresentato le tesi di un qualsiasi manuale. A loro e alla loro pazienza è dedicato questo libro.

Insegnando in un dipartimento universitario, mi sono confrontato su questi temi con tanti colleghi, che nel tempo mi hanno suggerito opere da leggere, spettacoli da vedere, siti da consultare. Ricordo qui a titolo di esempio Raffaele Caldarelli, Francesca De Caprio, Francesco Donini, Massimo Ferrari Zumbini, Ela Filippone, Giovanni Fiorentino, Filippo Grazzini, Federico Meschini, Stefano Pifferi, Gaetano Platania, Simona Rinaldi e Valerio Viviani, ma ne ho sicuramente dimenticato molti altri. Inoltre ho discusso di questi temi sino allo sfinimento con Gino Roncaglia in venti anni di andate e ritorno da Viterbo e ho avuto per qualche tempo la possibilità di confrontarmi pure con Benedetta Bini, Francesca Saggini e Saverio Ricci.

La mia vita non si è, però, esaurita in un dipartimento universitario. Sono quindi debitore di ulteriori discussioni e con-

divisioni anche nei riguardi di mia moglie Grazia e mia figlia Anna, mio fratello Mauro e le mie sorelle Marina e Marta, i miei genitori Isa e Mario, quest'ultimo purtroppo scomparso. Inoltre ho parlato e scambiato materiali su questi temi con numerosi amici e talvolta ho preparato con o per loro singoli interventi a convegni o da pubblicare su riviste. Ricordo in primo luogo Ferdinando Cordova, Gianluca Formichi, Enzo Matera e Antonio Menniti Ippolito, tutti precocemente defunti. Ho inoltre discusso e barattato informazioni con Richard Ambrosini (romanzi anglo-statunitensi), Domitilla Campanile (film, antichità e medioevo), Franco Cardini, Roberto Rusconi e Tommaso di Carpegna Falconieri (film, letteratura e medioevo), Massimo Cattaneo (film ed età moderna), Riccardo D'Anna (storia, fumetti e letteratura), Claudio De Dominicis (Beatrice Cenci), Luca Codignola, Daniele Fiorentino, Giorgio Mariani e Stefano Rosso (storia del Nuovo Mondo), Alessandro Falconieri e Serge Jaumain (fumetti), Gilles Pécout (moschettieri e romanticismo francese), Giovanni Pizzorusso (pirati e bucanieri), Barbara Ronchetti (il duello).

CAP. I: CONTESTI

1. INTRODUZIONE

I contesti relativi alle riproposizioni divulgative o d'intrattenimento dell'età moderna sono molteplici, basti pensare a tutte le fiction a stampa, in pellicola, per radio o in digitale sull'età delle scoperte e delle esplorazioni geografiche, su quella del rinascimento (o dei rinascimenti) e della nascita degli Stati, sull'antico regime nel suo complesso e sulla sua fine con le rivoluzioni euro-americane tra Sette e Ottocento. Sono tutti temi che hanno avuto anche un enorme risvolto storiografico, ma quest'ultimo non ha influito moltissimo sulle rivisitazioni in questione. Al contrario la produzione degli storici ha avuto un ruolo dominante per quanto riguarda la descrizione dei re dell'età moderna, in particolare dei sovrani francesi che ancora oggi sembrano i veri monarchi di quel periodo almeno agli occhi degli occidentali. In questa predilezione ha contato molto l'attenzione alla dinastia borbonica sviluppatasi dopo la Rivoluzione e all'enorme risonanza internazionale dell'*Histoire de France* (1833-1867) e dell'*Histoire de la Révolution française* (1847-1854) di Jules Michelet (1798-1864), che hanno avuto ai loro tempi una diffusione pari a quella dei grandi romanzi o delle grandi tragedie romantiche¹.

¹ Paule Petitier, *Jules Michelet: L'homme histoire*, Paris, Grasset, 2006.

Ben due volumi (1860-1862) della Storia della Francia di Michelet sono dedicati al regno di Luigi XIV (1638-1715), che è ricordato anche nel precedente tomo sui cardinali Richelieu (1585-1642) e Mazzarino (1602-1661)². Sin dall'Ottocento Luigi XIV spicca dunque tra i re francesi grazie alla diffusione delle opere di Michelet, presto tradotto in varie lingue³. Di conseguenza la presenza del Re Sole si avverte sia nella letteratura specialistica, sia nelle rivisitazioni di romanzieri, artisti, autori di teatro, musicisti. Alla fine del secolo l'attenzione per quel sovrano è ereditata dal cinema, che la conserva sino ai giorni nostri rappresentandolo con notevole regolarità e notevole successo. In occasione dell'uscita de *La mort de Louis XIV* (regia di Albert Serra, 2016), il quotidiano francese "Le Figaro" ha proposto una hit-parade delle migliori interpretazioni del re Sole⁴. Il re morante interpretato da Jean-Pierre Leaud nella pellicola di Serra è così paragonato ai Luigi di Benoit Mangimel (*Le Roi danse*, regia di Gérard Corbiau, 2000), Leonardo DiCaprio (*The Man in the Iron Mask*, regia di Randall Wallace, 1998), Didier Sandre

² Jules Michelet, *Histoire de France au XVII^e siècle. Richelieu et la Fronde*, Paris, Chamerot, 1858; *Histoire de France au XVII^e siècle. Louis XIV et la révocation de l'édit de Nantes*, ivi 1860; *Histoire de France au XVIII^e siècle. Louis XIV et le duc de Bourgogne*, ivi 1862.

³ Vedi, per esempio, Jules Michelet, *History of France*, London, Chapman and Hall, 1844-1846, e New York, Appleton, 1845-1848. Cfr. Toby Burrows, *Michelet in English*, "Bulletin of the Bibliographical Society of Australia and New Zealand", 16, 1 (1992), pp. 23-28. In Italia la Storia della Francia non è tradotta, mentre appaiono rapidamente alcune opere minori dello storico francese: per esempio, *Il prete, la donna e la famiglia*, tradotto da Giuseppe Latty, Torino, Fantini, 1850. Alla fine del secolo è pubblicata la *Storia della rivoluzione francese*, tradotta da Achille Bizzoni, Milano, Sonzogno, 1898.

⁴ Elena Scapatucci, *Louis XIV: les éclats du Roi-soleil à l'écran*, "Le Figaro", 3 novembre 2016, disponibile a <http://www.lefigaro.fr/cinema/2016/11/03/03002-20161103ARTFIG00168-magimel-guitry-dicaprio-quand-louis-xiv-illumine-l-ecran.php>.

(*L'Allée du roi*, regia di Nina Companeez, 1995) e Sacha Guitry (*Si Versailles m'était conté*, Sacha Guitry, 1954). La giornalista non dimentica inoltre di menzionare *La prise de pouvoir par Louis XIV* (1966), girato da Roberto Rossellini (1906-1977) per la televisione francese.

Questa lista è molto franco-centrica, DiCaprio a parte. In effetti il Re Sole ha un posto preminente nel Pantheon immaginario del suo Paese, basti vedere la pagina di smistamento di Wikipédia francese "Louis XIV dans la fiction"⁵. Qui sono ricordati non solamente i film, ma anche tanti romanzi: d'altra parte le avventure nell'appena fondata corte di Versailles innervano il romanzo storico francese da Alexandre Dumas (*Louis XIV et son siècle*, 1844⁶) ad Anne e Serge Golon, gli autori di tredici volumi su Angelica, marchesa degli Angeli, apparsi tra il 1957 e il 1985 e presto trasposti al cinema⁷. Tuttavia i fan di Luigi XIV non sono soltanto francesi, ma anche inglesi e statunitensi, come mostrano la voce di Wikipedia appena citata e la lista di romanzi offerta da Babelio per il terzo centenario della morte del re Sole (2015)⁸.

Probabilmente grazie a quest'ultimo, il Seicento o quanto meno il suo regno (1661-1715) sono considerati dall'immaginario occidentale il cuore dell'età moderna. Opinione non molto

⁵ Vedi https://fr.wikipedia.org/wiki/Cat%C3%A9gorie:Louis_XIV_dans_la_fiction.

⁶ L'originale edizione in due tomi è stata riproposta qualche anno fa: Alexandre Dumas, *Louis XIV et son siècle*, Montréal, Le Joyeux Roger, 2009.

⁷ I due coniugi scrivono assieme i tredici volumi originali; poi Anne Golon, rimasta sola, riscrive e amplia i primi sei (2009-2010). Tra il 1964 e il 1968 i primi cinque sono trasposti sullo schermo per la regia di Bernard Borderie e l'interpretazione di Michèle Mercier. Una nuova versione della prima di queste pellicole appare nel 2013 (regia di Ariel Zeitoun).

⁸ Vedi <http://www.babelio.com/liste/5007/Autour-de-Louis-XIV-dans-la-litterature>.

lontana da quella degli storici, che ormai descrivono una lunga età moderna, divisa dalla guerra dei Trent'anni in due fasi: la prima che inizia con la guerra dei Cento Anni e termina con la reggenza di Anna d'Austria (1601-1666), la madre del Re Sole; la seconda che debutta assieme al regno di quest'ultimo e finisce con la prima guerra mondiale⁹. Il tentativo assolutista di Luigi XIV sembra allora incarnare lo snodo e forse il picco di tale lungo antico regime. Picco soltanto ideale, perché, lo nota Alexis de Tocqueville (1805-1859) in *L'Ancien Régime et la Révolution* (1856), la volontà regia di sciogliere il proprio potere da ogni legame nel secondo Seicento fallisce e inoltre rallenta lo sviluppo del Paese¹⁰.

Luigi XIV è quindi per le riproposizioni dell'età moderna il protagonista del più importante (e vano) tentativo d'imporre la centralità regia, cioè di quello che nei manuali di storia va comunemente sotto il nome di "Assolutismo", una delle poche categorie della modernistica che sono passate nella vita e nel vocabolario di ogni giorno. Non è il caso qui di riproporre la storia dei tentativi assolutistici nel Seicento, né di valutarne l'impatto e la riuscita¹¹. Si può invece riflettere su come tale tentativo abbia trovato i suoi cantori non tanto nei romanzieri (o più tardi nella televisione e nel cinema), quanto negli storici che nell'arco di

⁹ Da tempo alcune storiografie internazionali adottano questo scansione cronologica. In Italia è accettata alla fine del Novecento per adeguarsi alle scansioni scolastiche: Alberto De Bernardi e Scipione Guarracino, *I tempi della storia*, I, *Dalla società feudale all'Europa dell'assolutismo*, Milano, Bruno Mondadori, 1992; Adriano Prosperi e Paolo Viola, *Storia del mondo moderno e contemporaneo*, I-II, Torino, Einaudi, 2000.

¹⁰ Alexis de Tocqueville, *L'Ancien Régime et la Révolution*, Paris, Firmin Didot Frères, 1856. Vedine la versione italiana *L'Antico regime e la rivoluzione*, a cura di Giorgio Candeloro, Milano, BUR, 1989.

¹¹ Per un quadro europeo dei tentativi assolutistici, cfr. Elena Fasano, *L'assolutismo*, in *Storia moderna*, Roma, Donzelli, 2001, pp. 315-348, e Gian Giacomo Ortu, *Lo stato moderno. Profili storici*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

più secoli hanno fatto del concetto di assolutismo e del Re Sole un *brand* dell'età moderna¹². Un caso praticamente unico fra quelli che analizzeremo in questo libro: soltanto in esso e grazie ad esso la saggistica storica è stata più influente di qualsiasi altro genere letterario o di intrattenimento.

2. LA QUESTIONE TERMINOLOGICA

Per analizzare la questione dell'assolutismo partiamo dal vocabolo, o meglio dalla sua traduzione nel nostro idioma. Secondo il *Vocabolario della lingua italiana* "assolutismo" è un calco dal francese "absolutisme" e nella sua accezione più abituale indica un regime politico nel quale chi regna o chi governa esercita un potere assoluto, cioè illimitato e non soggetto al controllo delle leggi o di altri organismi politici e sociali¹³. Lo stesso vocabolario della Treccani specifica che si denomina "età dell'assolutismo" il periodo della storia europea compreso tra il 1660 e il 1789, perché è caratterizzato in molti stati, in particolare in quello francese, da una monarchia accentratrice.

Nella sua concisione il *Vocabolario* dà per accertate questioni che la critica odierna considera ancora aperte. In primo luogo, molti studiosi ritengono che l'età dell'assolutismo inizi prima del 1660, specie se la si identifica con la fase dell'accentramento monarchico: ci torneremo più avanti. In secondo luogo, altrettanti ricercatori non credono che l'accentramento monarchico caratterizzi la sola età assolutistica o comunque pensano che non si possano equiparare *tout court* monarchie accentratrici e assolutismo. In terzo luogo, altri storici non dubitano dell'esistenza di un periodo storico contraddistinto dal tentati-

¹² Heinz Duchhardt, *Absolutismus - Abschied Von Einem Epochenbegriff?*, "Historische Zeitschrift", 258, 1 (1994), pp. 113-122, e Wolfgang Schmale, *Absolutismus. Biographie eines Begriffs*, "Beiträge zur historischen Sozialkunde", 31 (2001), pp. 5-14.

¹³ *Vocabolario della lingua italiana*, I, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Treccani, 1986, p. 313 (ora disponibile on-line <http://www.treccani.it/vocabolario/assolutismo/>).

vo assolutista, ma sono pure certi che quest'ultimo non riguardi soltanto l'Europa continentale, cui si riferisce esplicitamente il *Vocabolario*. Anche la monarchia inglese presenta sforzi assolutistici, almeno prima delle due rivoluzioni seicentesche¹⁴, e lo stesso avviene nell'Europa centro-orientale, compresa la Russia¹⁵. Si potrebbe riflettere pure su quanto la definizione di Europa continentale sia ambigua, ieri come oggi. L'idea stessa di Europa varia infatti nel tempo e spesso comprende soltanto la parte occidentale del continente o al massimo si allarga a inglobare quella centrale, mentre tende a dimenticare quel che accade a oriente dell'Elba¹⁶.

I punti deboli della definizione proposta dal *Vocabolario* sono dunque rilevanti, ma per il momento tralasciamoli, tanto più perché sono ripetuti in quasi tutti i repertori storici e costituiscono dunque una *communis opinio* rivelatrice. Possiamo

¹⁴ Si pensi al dibattito alla fine del Novecento sull'assolutismo in Inghilterra. Cfr. Susan Brigden, *New Worlds, Lost Worlds: The Rule of the Tudors 1485-1603*, Harmondsworth, Penguin, 2000 (*Alle origini dell'Inghilterra moderna. L'età dei Tudor (1485-1603)*, Bologna, Il Mulino, 2003), e Mark Kishlansky, *A Monarchy Transformed*, Harmondsworth, Penguin 1996 (*L'età degli Stuart. L'Inghilterra dal 1603 al 1714*, Bologna, il Mulino, 1999). Vedi inoltre la vita di Thomas Wentworth, primo conte di Strafford (1593-1641), nominato nel 1633 Lord Deputy dell'Irlanda: Hugh Kearney, *Strafford in Ireland 1633-1641: A Study in Absolutism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

¹⁵ Vedi, ad esempio: Paul Dukes, *The Making of Russian Absolutism 1613-1891*, London, Routledge, 1990; John P. Ledonne, *Absolutism and Ruling Class: The Formation of the Russian Political Order 1700-1825*, Oxford, Oxford University Press, 1997.

¹⁶ Cfr. Marcello Verga, *Storie d'Europa. Secoli XVIII-XXI*, Roma, Carocci, 2004, e *Pour les frontières de l'Europe du XIX^e au XXI^e siècle*, a cura di Gilles Pécout, Paris, PUF, 2004. Inoltre è utile la lettura di *Quale Occidente, Occidente perché?*, a cura di Tiziano Bonazzi, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005, perché spesso l'Europa occidentale è considerata nel contesto dell'insieme geografico-culturale euro-americano.

invece partire dall'unico elemento della definizione che pare indiscusso dal punto di vista degli storici e cioè che il termine *ad quem* dell'età assolutistica sia il 1789. Se quest'ultima termina secondo molti proprio in questo anno, allora la sua valutazione è legata al dibattito rivoluzionario, prima, e alla discussione storiografica, poi, sulla Rivoluzione francese. Quest'ultimo filone di studi si è molto arricchito nel secondo Novecento grazie al bicentenario del 1789¹⁷; in seguito ha conosciuto ulteriori, seppur più rare, puntualizzazioni¹⁸. Tuttavia non è necessario dilungar-

¹⁷ Per muoversi nell'intrico della storiografia rivoluzionaria abbiamo libri particolarmente utili: Alice Gérard, *La Révolution française: mythe et interprétations (1789-1970)*, Paris, Flammarion 1970 (*La rivoluzione francese. Miti e interpretazioni*, Milano, Mursia, 1983); Olivier Bétourné e Aglaia I. Hartig, *Penser l'histoire de la Révolution. Deux siècles de passion française*, Paris, La Découverte, 1989; Eric J. Hobsbawm, *Echoes of the Marseillaise: Two Centuries Look Back on the French Revolution*, London, Verso, 1990 (*Echi della Marsigliese. Due secoli giudicano la Rivoluzione francese*, Milano, Rizzoli, 1991); Jean-Clément Martin, *Révolution et Contre-révolution en France de 1789 à 1995. Les rouages de l'histoire*, Rennes, PUR, 1996. Per l'impatto del bicentenario: Steven L. Kaplan, *Adieu 89*, Paris, Fayard, 1993, e Patrick Garcia, *Le Bicentenaire de la Révolution française. Pratiques sociales d'une commémoration*, Paris, Éditions du CNRS, 2000.

¹⁸ Per un *survol* delle riflessioni più recenti: *La Révolution française au carrefour des recherches*, a cura di Martine Lapiet e Christine Peyrard, Aix-en-Provence, Université de Provence, 2003; Annie Jourdan, *La Révolution, une exception française?*, Paris, Flammarion, 2004; *La Révolution à l'œuvre: perspectives actuelles dans l'histoire de la Révolution française*, a cura di Jean-Clément Martin, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005; Jean-Numa Ducange, *La Révolution française et l'histoire du monde. Deux siècles de débats historiographiques et politiques, 1815-1991*, Paris, Armand Colin, 2014; Daniele Di Bartolomeo, *Nelle vesti di Clio. L'uso politico della storia nella Rivoluzione francese (1787-1799)*, Roma, Viella, 2014; Francesco Benigno e Daniele Di Bartolomeo, *Il mistero della ripetizione: la Rivoluzione francese e le repliche della storia*, "Storica", 63 (2015). Vedi inoltre l'importante capitolo dedicato al concetto di "Rivoluzioni", in Francesco Benigno, *Parole nel tempo*.

si nell'analisi estensiva della letteratura disponibile ed è invece opportuno partire dai classici, anzi da quello che oggi è ritenuto il classico per eccellenza: il già menzionato *L'Ancien régime et la révolution* di Alexis de Tocqueville¹⁹.

In una nota di questo libro Tocqueville afferma che tutte le monarchie europee divengono "assolute" alla stessa data e che quindi tale fenomeno deve essere stato provocato da una causa comune²⁰. Aggiunge poi che quest'ultima potrebbe essere trovata nel passaggio da uno stato sociale a un altro, dall'ineguaglianza feudale all'eguaglianza democratica. Tale constatazione è offerta *en passant*, come se si trattasse della mera presa d'atto di una tesi condivisa da tutti gli studiosi. Se scorriamo le pagine degli storici francesi coevi a Tocqueville, si nota in effetti come François Guizot (1787-1874) o Edgar Quinet (1803-1875) abbiano presente il concetto di assolutismo e lo utilizzino per designare l'accentramento monarchico del Sei-Settecento e soprattutto per definire i governi che hanno preceduto la Rivoluzione²¹. Ovviamente il vocabolario di questi autori è influenzato dalla volontà di esaltare il nuovo stato "borghese" e costituzionale. Tuttavia è curioso come il termine di assolutismo non sia una chiave di volta del loro vocabolario e inoltre mantenga una doppia accezione: sia cioè visto, da un lato, come elemento di un più generale sviluppo storico e come tale giudicato in maniera in fondo neutrale; dall'altro, come

Un lessico per pensare la storia, Roma, Viella, 2013, pp. 185-204, e il precedente Id., *Specchi della rivoluzione. Conflitto e identità politica nell'Europa moderna*, Roma, Donzelli, 1999.

¹⁹ Cfr. William Doyle, *The ancien régime*, London, Macmillan, 1986 (tr. it., con introduzione di Cesare Mozzarelli, Firenze, Sansoni, 1988), e Paolo Viola, *L'Europa moderna. Storia di un'identità*, Torino, Einaudi, 2004.

²⁰ A. de Tocqueville, *L'Antico regime e la Rivoluzione*, cit., p. 54.

²¹ Oltre alle notissime opere di Guizot e Quinet, cfr. le relative voci e i rimandi al concetto di assolutismo in *Dictionnaire critique de la Révolution française*, a cura di François Furet e Mona Ozouf, Paris, Flammarion, 1988 (tr. it., Milano, Bompiani, 1988).

la caratteristica più deteriore del governo precedente la Rivoluzione e dunque come una causa di questa. Tale ambiguità non deriva soltanto dalla polemica storiografica del primo Ottocento, ma è inscritta nella genesi del vocabolo.

La maggior parte degli studiosi sottolinea come il termine *absolutisme* nasca in Francia nel 1796-1797²²: François-René de Chateaubriand (1768-1848) lo utilizza, per esempio, nell'*Essai historique, politique et moral sur les révolutions anciennes et modernes, considérées dans leurs rapports avec la Révolution française* pubblicato a Londra presso Deboffe nel 1797²³. Nel termine sono compendiate l'uso precedente dell'aggettivo "assoluto" e il concetto di dispotismo, caro a illuministi come Montesquieu (Charles-Louis de Secondat, 1689-1755) e destinato a grande fortuna nel dibattito interno alla Francia rivoluzionaria e post-rivoluzionaria²⁴.

²² Cfr. il *Dictionnaire historique de la langue française*, a cura di Alain Rey, Paris, Robert, 1996, p. 6.

²³ Vedine la ristampa del 1814, sempre a Londra, presso Henry Colburn. Non tutti concordano con questa paternità: François Bluche, *L'Ancien Régime. Institutions et société*, Paris, Éditions de Fallois, 1993, p. 15, afferma che il neologismo è in voga già nel 1796; Denis Richet, *La France moderne. L'esprit des institutions*, Paris, Flammarion, 1973, p. 37, che il vocabolo è usato dai costituenti del 1789 come sinonimo di dispotismo.

²⁴ Per il costruito cinquecentesco "potere assoluto", cfr. *Les six livres de la République* (1583) di Jean Bodin (1529-1596). La teoria del potere assoluto del monarca nasce con ogni probabilità dalla rielaborazione medievale di una massima di Eneo Domizio Ulpiano (170 circa-228 d.C.): "Rex solutus legibus est" (*Digesto* 1, 3, 31); cfr. Adhémar Esmein, *La maxime "princeps legibus solutus" est dans l'ancien droit publique français*, in *Essays in Legal History*, a cura di Paul Vinogradoff, Oxford, Oxford University Press, 1913, pp. 201-214. Il termine "dispotismo" è imposto da Montesquieu con *L'Esprit des lois* (1748) e diviene di uso corrente nel decennio successivo: Simon Schama, *Citizens: A Chronicle of the French Revolution*, New York, Random, 1989, cap. III (tr. it., Milano, Mondadori, 1989). Dopo il 1789 acquista un'eco ancora più vasta: Cesare Vetter, *Il dispotismo della libertà. Dittatura e rivoluzione dall'illuminismo al 1848*, Milano, Angeli, 1993.

L'idea di assolutismo è dunque di origine francese, ma è rielaborata fuori dell'Esagono grazie al successo della filosofia hegeliana²⁵. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) non si serve del termine, ma nei suoi studi sulla filosofia della storia definisce attraverso l'evoluzione dello stato il passaggio dal feudalesimo alla modernità promosso dagli effetti cumulati della Riforma, dell'Illuminismo e della Rivoluzione. Secondo il filosofo tedesco, Federico II di Prussia (1712-1786) è il primo a sconfiggere la pretesa aristocratica di essere centro autonomo di potere: apre così la strada alla modernità²⁶. La pubblicistica spagnola utilizza invece il neologismo per dibattere i meriti e i demeriti della restaurazione di Ferdinando VII (1784-1833), sul trono dal 1814. I termini della discussione iberica sono adattati alla Francia dai giornalisti di quest'ultimo paese, in particolare durante le polemiche sugli avvenimenti del 1830. Verso tale anno pure i commentatori inglesi creano un proprio calco del vocabolo francese per descrivere la situazione politica dell'Europa continentale²⁷.

In genere chi impiega il termine di assolutismo nell'arena politico-giornalistica degli anni 1820-1840 ne sfrutta il valore negativo. Hegel valuta invece positivamente lo stato dominato dalla volontà del sovrano, come evidenzia la sua presentazione della Prussia di Federico il Grande. La lezione hegeliana non è, però, legata a istanze puramente reazionarie, anche se è noto lo sgoamento del filosofo per le "rivoluzioni liberali" del 1830 e il suo complesso rapporto con la Rivoluzione del 1789²⁸. Hegel torna più

²⁵ Angela De Benedictis, *Politica, governo e istituzioni nell'Europa moderna*, Bologna, Il Mulino, 2001, pp. 368-374.

²⁶ Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, a cura di Eduard Gans, Berlin, Dunker und Humblot, 1837.

²⁷ Richard Bonney, *L'absolutisme*, Paris, PUF, 1989, cap. I.

²⁸ Claudio Cesa, *Georg Wilhelm Friedrich Hegel*, in *L'albero della Rivoluzione. Le interpretazioni della Rivoluzione francese*, a cura di Bruno Bongiovanni e Luciano Guerri, Torino, Einaudi, 1989, pp. 262-

volte sulla evoluzione dello stato: in particolare dopo il 1815 crede che in tutto il continente europeo sia possibile l'evoluzione in senso liberale delle forme statali. Tuttavia ritiene anche, e reitera tale opinione prima della morte nel 1831, che si debba trattare di un processo graduale e non di un salto rivoluzionario²⁹. Al di là delle implicazioni politiche immediate e della discussione ancora oggi in atto sulle componenti reazionarie o illuministiche, se non liberali, del pensiero hegeliano, possiamo notare come l'idea di una trasformazione graduale e progressiva della forma-Stato affascini i pensatori dell'Ottocento e faccia nascere un filone di studi specifici. Così, a partire dal 1835, Eduard Gans (1797-1839), curatore di diverse opere postume del maestro, promuove l'analisi dello stato di antico regime e afferma che non si può comprendere la genesi dello stato moderno (che per lui è quello ottocentesco), se non si conoscono le precedenti forme statali³⁰.

Gans riprende la tesi hegeliana dell'assolutismo quale tappa di passaggio tra il medioevo senza stato e il moderno stato rappresentativo e, al contempo, la approfondisce. In particolare spiega che non è assolutista soltanto il regno prussiano di Federico il Grande, ma anche quello francese di Luigi XIV. L'assolutismo prevede infatti l'esautorazione delle vecchie aristocrazie e la formazione di uno stato centralizzato, nel quale la sovranità coincide con la volontà del monarca. La sua

270; Domenico Losurdo, *Hegel e la Germania. Filosofia e questione nazionale tra rivoluzione e nazione*, Milano, Guerini e Associati, 1997; Carla Maria Fabiani, *Aporie del moderno. Riconoscimento e plebe nella Filosofia del diritto di Hegel*, Lecce, Multimedia, 2011.

²⁹ G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*, cit.: questo testo è frutto della continua rielaborazione di un corso tenuto sei volte tra il 1822 e il 1831. Vedi inoltre Id., *Scritti politici*, a cura di Claudio Cesa, Torino, Einaudi, 1972.

³⁰ Reinhard Blänkner, "Der Absolutismus war ein Glück, der doch nicht zu den Absolutisten gehört". Eduard Gans und die hegelianische Ursprünge des Absolutismusforschung in Deutschland, "Historische Zeitschrift", 256 (1993), pp. 31-66.

esperienza storica si compone dunque di due fasi: la prima, francese, vede il superamento dei poteri feudali; la seconda, prussiana, prepara il passaggio allo stato rappresentativo. I due distinti momenti sono definiti dalle massime dei sovrani che meglio li rappresentano: per Luigi XIV, il re è lo stato; per Federico II, il re è il primo servitore dello stato. La distinzione, come è noto, è già nell'Hegel maturo e serve a dimostrare l'inferiorità francese e per traslato di tutta l'esperienza politica del mondo cattolico. È dunque impiegata per sottolineare come soltanto nella Germania protestante lo stato assoluto abbia garantito l'accesso alla modernità.

L'ipotesi di Gans è accettata prima da tutti gli hegeliani e poi da quasi tutti i pensatori del secolo, anche perché è in consonanza con le ricerche storiche avviate da Leopold von Ranke (1795-1886) sullo sviluppo delle potenze europee³¹. È inoltre ulteriormente articolata dall'economista Wilhelm Roscher (1817-1894) che nelle sue opere distingue tre fasi dello sviluppo assolutistico: l'assolutismo confessionale fra Cinque e Seicento, cioè tra il regno di Filippo II e l'impero di Ferdinando II (1578-1637); l'assolutismo di corte rappresentato dalla Versailles di Luigi XIV; l'assolutismo illuminato di Federico II di Prussia e di Giuseppe II d'Austria (1741-1790)³².

Queste discussioni influenzano Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895)³³, lasciando a loro e alla nascente sini-

³¹ Vedi i saggi degli anni 1830-1835 raccolti in Leopold von Ranke, *Historisch-politische Zeitschrift*, Berlin, Dunker und Humblot, 1832-1836, e *Die römischen Päpste in den letzten vier Jahrhunderten*, Berlin, Dunker und Humblot, 1834-1836; *Weltgeschichte*, Berlin, Dunker und Humblot, 1881-1885. Cfr. Dominik Juhnke, *Leopold Ranke: Biografie eines Geschichtsbesessenen*, Berlin, Vergangenheitsverlag, 2015.

³² Wilhelm Roscher ribatte sul tema per tre decenni, da *Grundriss zu Vorlesungen über die Staatswirtschaft nach geschichtlicher Methode*, Göttingen, Dieterich, 1843, a *Geschichte der Nationalökonomie in Deutschland*, München, Oldenbourg, 1874.

³³ Vedi Karl Marx e Friedrich Engels, *Opere Complete*, XXI, *Il Capi-*

stra europea una duplice eredità: l'idea di un periodo di transizione tra il medioevo feudale e l'Ottocento moderno (nel *Capitale* è affermato che gli sforzi delle monarchie inglese, francese e prussiana sono congruenti alla lotta della borghesia per affermarsi) e la teoria della contrapposizione tra Francia e Prussia. Quest'ultima diviene un elemento fondamentale della cultura politica del secondo Ottocento e ha un notevole peso nel dibattito politico e storiografico, anche fuori dell'ambito socialista: ogni studioso è praticamente obbligato ad accettare l'opzione francese o quella tedesco/prussiana della modernità³⁴. Tale polarizzazione spinge, però, gli storici a sottovalutare la novità della tripartizione proposta da Roscher e a non discutere l'assolutismo confessionale: quest'ultimo è recuperato soltanto dalla letteratura, spesso non scientifica, contro la Spagna e i pontefici, accomunati nell'ottocentesca leggenda nera dell'Inquisizione, che nonostante tutto continua a circolare ancora oggi³⁵.

tales, a cura di Roberto Fineschi, Napoli, La Città del Sole, 2011. Cfr. Roberto Fineschi, *Marx e Hegel*, Roma, Carocci, 2006.

³⁴ A questo proposito sarebbe da approfondire la lunga nota in cui Tocqueville (*L'antico regime e la rivoluzione*, cit., pp. 281-286) spiega come il codice di Federico II legittimi la feudalità, perché quelle pagine mettono in risalto quanto per il pensatore francese la Prussia sia ancora medievale e quindi non moderna come la Francia. Per la questione della modernità nell'Ottocento, vedi il già citato F. Benigno, *Parole nel tempo*, e la presentazione di Lucia Scuccimarra in Reinhart Koselleck, *Il vocabolario della modernità. Progresso, crisi, utopia e altre storie di concetti*, Bologna, il Mulino, 2009.

³⁵ Henry C. Lea: *A History of the Inquisition of the Middle Ages* (I-III, New York 1888; rivista 1906); *A History of the Inquisition of Spain* (I-IV, New York 1906-1907). Importanti materiali sul lavoro di Lea sono nella Biblioteca a lui intitolata dalla University of Pennsylvania (<http://www.library.upenn.edu/collections/rbm/mss/lea/>) e in Jo Tollebeek, *Writing the Inquisition in Europe and America: The Correspondence Between Henry Charles Lea and Paul Fredericq*, Bruxelles, Palais des Académies, 2004. L'influenza di Lea in America è stata enorme e ha ispirato una letteratura antispagnola e anticattolica, ripresa dal romanzo storico e dal cinema hollywoodiano tra le due guerre: Harold

Sul piano del dibattito storico la ricerca germanica di fine Ottocento mira a definire meglio le fasi dell'evoluzione statale tra Sei e Settecento. In particolare vorrebbe distinguere con precisione tra i due momenti assolutistici prospettati da Gans, enucleando le differenze tra lo stato assoluto di Luigi XIV e l'assolutismo illuminato in Prussia. Tale sforzo porta a esaminare anche i casi austriaco e russo e ad apprezzare non soltanto i governi di Federico II di Prussia e di Giuseppe II d'Asburgo, ma persino quello di Caterina di Russia (1729-1796)³⁶. In questo modo sono aggiornate le tesi degli illuministi sugli stretti rapporti tra lo stato settecentesco e i Lumi³⁷. Gli studiosi francesi si dissociano invece dalla vulgata germanica e rispondono che il loro paese vede un'assoluta uniformità dai tempi di Clodoveo, almeno per quanto concerne la monarchia: Luigi XIV non sarebbe dunque più o meno assolutista dei lontani predecessori franchi³⁸.

Orel, *The Historical Novel from Scott to Sabatini. Changing Attitudes Toward a Literary Genre, 1814-1920*, New York, St. Martin's Press, 1995. Sulle leggende nere dell'Inquisizione, vedi Franco Cardini e Marina Montesano, *La lunga storia dell'inquisizione. Luci e ombre della "legenda nera"*, Roma, Città Nuova, 2005. Sulla sua resa cinematografica: Vincenzo Lavenia, *Metastoria e plot. L'Inquisizione moderna e l'immaginario cinematografico*, "Zapruder", 31 (2013), pp. 41-60.

³⁶ Isabel de Madariaga, *Russia in the Age of Catherine the Great*, New Haven, Yale University Press, 1981 (*Caterina di Russia*, Torino, Einaudi, 1988), e *Catherine the Great: A Short History*, ivi 1993; Robert K. Massie, *Catherine the Great: Portrait of a Woman*, New York: Random House, 2011. Già Hegel avvicina Caterina e Federico II: *Filosofia della storia*, a cura di Claudio Cesa, Firenze, La Nuova Italia, 1981, pp. 151-153.

³⁷ Vedi Furio Diaz, *Dal movimento dei lumi al movimento dei popoli. L'Europa tra illuminismo e rivoluzione*, Bologna, Il Mulino, 1986, e Luciano Guerri, *Le monarchie assolute*, II, *Permanenze e mutamenti nell'Europa del Settecento*, Torino, Utet, 1986.

³⁸ Joseph Hittier, *La doctrine de l'absolutisme*, "Annales de l'Université de Grenoble", 15, 1 e 3 (1903), pp. 37-137 e 417-532.

3. IL DIBATTITO NEL NOVECENTO

Nel primo Novecento la riflessione sull'assolutismo perde mordente e questo termine diviene una semplice etichetta per titolare genericamente le ricognizioni dei fenomeni statuali tra Sei e Settecento. Certo, il nazionalismo spinge gli autori tedeschi a sviluppare le ricerche sulla genesi della Germania³⁹; tuttavia questi tentativi sono messi in mora dalla sconfitta degli imperi centrali nella Grande guerra⁴⁰. Il concetto di assolutismo non ha più l'originaria valenza polemica, legata alla pretesa superiorità dello stato moderno sull'anarchia medievale e della Germania sulla Francia e l'Europa cattolica, e il vocabolo è impiegato per definire una fase dell'età moderna, come risalta dalla ricca produzione di o ispirata a Otto Hintze (1861-1940)⁴¹. Insomma per gli stessi studiosi germanici serve indicare un ambito cronologico e un particolare sviluppo dello stato senza implicare criteri troppo marcatamente nazionalistici e soprattutto ascientifici⁴².

Questa scelta non è condivisa da tutti i ricercatori di lingua tedesca. Molti cercano il modo di esaltare nonostante tutto la superiorità del proprio paese senza essere accusati di un eccesso

³⁹ Otto Hintze, *Die Hoenzollern und ihr Werk*, Berlin, Parey, 1915, e Ludwig Tümpel, *Die Entstehung des brandenburgisch-preussischen Einheitsstaates im Zeitalter des Absolutismus (1609-1806)*, Breslau, Marcus, 1915.

⁴⁰ Sul nazionalismo tedesco prima della guerra e l'ostracismo da esso subito dopo la sconfitta, cfr. M. Verga, *Storie d'Europa*, cit., pp. 55-60.

⁴¹ Per l'opera di Hintze, cfr. la traduzione italiana del suo *Stato e società*, Bologna, Zanichelli, 1980, nonché Pierangelo Schiera, *Otto Hintze*, Napoli, Guida, 1974, e Wolfgang Neugebauer, *Otto Hintze. Denkräume und Sozialwelten eines Historikers in der Globalisierung 1861-1940*, Paderborn, Schöningh, 2015.

⁴² Kurt Kaser, *Geschichte Europas im Zeitalter des Absolutismus und der Vollendung des modernen Staatensystems; (1660-1789)*, Stuttgart, Friedrich Andreas Perthes, 1923 (*L'età dell'assolutismo*, Firenze, Vallecchi, 1925); Fritz Hartung, *Die Epoche der absoluten Monarchie in der neuen Geschichte*, "Historische Zeitschrift", 145 (1931), pp. 46-52.

di fanatismo o di un pericolo *penchant* per la divulgazione. Tali operazioni sono dunque corredate da una maggiore attenzione per la ricerca in archivio e da riflessioni più refrattarie alle ipoteche tardo-hegeliane⁴³. Non hanno comunque il successo che vorrebbero avere, perché il resto della storiografia continentale è poco convinta. Gli studiosi francesi, in particolare quelli di diritto, continuano a ribadire che la tradizione assolutista francese nasce nel medioevo e che il concetto che meglio caratterizza lo stato dell'età moderna è quello di antico regime, non certo quello di assolutismo⁴⁴. La storiografia italiana concorda con quella esagonale nel dubitare che quest'ultimo termine possa avere una qualche utilità, anche quando il periodo storico in esame è caratterizzato da uno stato accentratore⁴⁵. Il dibattito anglosassone si limita a rilevare, con una certa dose di malafede, come la tradizione inglese abbia sempre rifiutato ogni forma di assolutismo⁴⁶.

Tra le due guerre il concetto di assolutismo pare dunque aver esaurito la propria spinta propulsiva. Tuttavia la sua presa storiografica è rilanciata dal confronto tra gli stati assoluti dell'età

⁴³ Si pensi al sistema storico-filosofico elaborato da Friedrich Meinecke in *Weltbürgertum und Nationalstaat*, 1908 (*Cosmopolitismo e stato nazionale. Studi sulla genesi dello stato nazionale tedesco*, Perugia-Venezia, La Nuova Italia, 1930); *Die Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte*, 1924 (*L'idea della ragion di stato nella storia moderna*, Firenze, Sansoni, 1942); *Die Entstehung des Historismus*, 1936 (*Le origini dello storicismo*, Firenze, Sansoni, 1954). Vedine oggi le riedizioni in Friedrich Meinecke, *Werke*, München, Oldenbourg, 1959-2012, nonché l'analisi in *Friedrich Meinecke in seiner Zeit*, a cura di Gisela Bock e Daniel Schönpflug, 2006.

⁴⁴ Joseph Declareuil, *Histoire général du droit français des origines à 1789*, Paris, Sirey, 1925, e Georges Pagès, *La monarchie d'ancien régime de France* (1928), Paris, Colin, 1952.

⁴⁵ Arturo Carlo Jemolo, *Assolutismo*, in *Enciclopedia Italiana*, V, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1930, pp. 58-61.

⁴⁶ Charles H. McIlwain, *The English Common Law, Barrier against Absolutism*, "American Historical Review", 49, 1 (1943), pp. 23-31.

moderna e gli stati totalitari del Novecento⁴⁷. Molti intellettuali tedeschi in fuga verso le Americhe si domandano infatti se l'assolutismo non sia la premessa del totalitarismo e se quindi non si debba diffidare del passaggio dall'assolutismo illuminato, anzi dall'illuminismo *tout court*, alle moderne democrazie⁴⁸. Gli studiosi statunitensi rispondono che in effetti la tradizione statuale europea comporta gravi pericoli, a parte forse nel Regno Unito⁴⁹. In questo frangente è avviata la revisione della terminologia che negli anni 1950-1970 spinge a sostituire "dispotismo illuminato" ad "assolutismo illuminato" e ad avere minore simpatia per Federico il Grande, Giuseppe II e Caterina II⁵⁰.

⁴⁷ Enzo Traverso, *Il totalitarismo: storia di un dibattito*, Milano, Bruno Mondadori, 2002.

⁴⁸ Nel secondo dopoguerra questo tema riecheggia da Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Amsterdam, Querido, 1947 (*Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1997), a Reinhart Koselleck, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, Freiburg-München, Karl Alber, 1959 (*Critica illuminista e crisi della società borghese*, Bologna, Il Mulino, 1972). Per le fasi del dibattito sull'illuminismo, soprattutto in Italia, cfr. Paolo Alatri, *Un decennio di storiografia italiana (1979-1989) sul XVIII secolo: assolutismo, riforme, rappresentanza*, "Incontri meridionali", terza serie, X, 2 (1990), pp. 9-69; *La reinvenzione dei lumi: percorsi storiografici del Novecento*, a cura di Giuseppe Ricuperati, Firenze, Olschki, 2000; Anna Maria Rao, *Lumières et révolution dans l'historiographie italienne*, "Annales historiques de la Révolution française", 334 (2003), pp. 83-184.

⁴⁹ Vedi C.H. McIlwain, *The English Common Law*, cit., nonché Id., *Constitutionalism: Ancient and Modern*, Ithaca NY, Cornell University Press, 1940 (riedito nel 1947, questa versione è tradotta come *Costituzionalismo antico e moderno*, a cura di Nicola Matteucci, Bologna, il Mulino, 1990).

⁵⁰ Fritz Hartung, *Enlightened Despotism*, London, Routledge & Kegan Paul, 1957; Émile Lousse, *Absolutisme, droit divin, despotisme éclairé*, "Schweizer Beiträge zur Allgemeinen Geschichte", 16 (1958), pp. 93-106; François Bluche, *Le despotisme éclairé*, Paris, Fayard 1968.

Sempre in questa congiuntura ci si domanda *cosa* sia veramente lo stato moderno. Per Hegel e gli hegeliani era un organismo, ancora *in fieri*, che poteva liberare gli europei dal retaggio del passato. Per gli intellettuali degli anni 1930-1950 gli stati totalitari offrono una versione terrificante dello stato moderno e persino le democrazie sembrano nutrire nel loro seno la possibilità di una deriva dittatoriale, insita dunque in tutta la modernità⁵¹. Durante la guerra fredda questa ipotesi è saggiata ulteriormente. Il nazifascismo è crollato, ma si è rafforzata l'URSS; inoltre le democrazie non hanno cancellato i dubbi di critici quali George Orwell (1903-1950), che paventano la loro trasformazione in regimi dominati da Grandi Fratelli. Per quanto riguarda Orwell, vi è stata una forte tendenza a considerare la sua attività politico-letteraria come mera denuncia dei crimini comunisti⁵². Tuttavia *1984*, iniziato nel 1948 e pubblicato nel 1949, è ambientato a Londra e non risulta esservi stata un'invasione sovietica, pur se l'Inghilterra è sotto il dominio del Partito Socialista⁵³. Dunque il romanziere crede che lo stato mo-

⁵¹ Franz Neumann, *Behemoth, The Structure and Practice of National Socialism*, New York, Oxford University Press, 1942 (seconda edizione rivista, ivi 1944, da cui la traduzione *Behemoth. Struttura e pratica del nazionalsocialismo*, Milano, Bruno Mondadori, 1999). Vedi inoltre *Behemoth. Struktur und Praxis des Nationalsozialismus 1933-1944*, Frankfurt a.M., Fischer, 1988, a cura e con introduzione di Gert Schäfer.

⁵² Frances S. Saunders, *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, London, Granta, 1999 (*La guerra fredda culturale. La Cia e il mondo delle lettere e delle arti*, Roma, Fazi, 2004); Hugh Wilford, *The CIA, The British Left and the Cold War: Calling the Tune?*, London-New-York, Frank Cass, 2003.

⁵³ Cfr. George Orwell, *Romanzi e saggi*, a cura di Guido Bulla, Milano, Mondadori, 2000. Per la complessità della sua posizione politica: *Orwell & Politics*, a cura di Peter Davison, Harmondsworth, Penguin, 2001; Philip Bounds, *Orwell and Marxism: The Political and Cultural Thinking of George Orwell*, London, I.B. Tauris, 2009; Alex Woloch, *Or Orwell: Writing and Democratic Socialism*, Cambridge MA, Harvard University Press, 2016.

derno possa condurre a regimi totalitari nello stesso Occidente e tale paura è condivisa da molti pensatori coevi⁵⁴. Ovviamente i marxisti, soprattutto quelli inglesi, sono assolutamente sicuri che lo stato democratico conduca comunque al dispotismo⁵⁵.

In questa temperie gli storici si interrogano sul rapporto tra assolutismo, dispotismo e totalitarismo e su cosa si debba intendere per stato moderno⁵⁶. Federico Chabod (1901-1960) nota la confusione tra stato moderno, cioè stato dell'età contemporanea, e stato dell'epoca moderna e invita a una visione storica della "modernità"⁵⁷. Gli storici del diritto francesi ribadiscono la loro

⁵⁴ Ernst Cassirer, *The Myth of the State*, New Haven, Yale University Press, 1946 (*Il mito dello stato*, Milano, Longanesi, 1987), e Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism*, New York, Schocken Books, 1955 (*Le origini del totalitarismo*, Torino, Einaudi, 2004).

⁵⁵ David Parker, *Ideology, Absolutism and the English Revolution: Debates of the British Communist Historians, 1940-1956*, Chadwell Heath, Lawrence & Wishart, 2008.

⁵⁶ Per un'esemplificazione degli effetti storiografici di tali timori, vedi l'opera di uno studioso molto popolare nel secondo Novecento: Gerhard Ritter, *Die Dämonie der Macht: Betrachtungen über Geschichte und Wesen des Machtproblems im politischen Denken der Neuzeit*, Stuttgart, Hannsman, 1947 (*Il volto demoniaco del potere*, Bologna, Il Mulino, 1958), rielaborazione di uno scritto del 1940, e *Die Neugestaltung Deutschlands und Europas im 16. Jahrhundert*, Berlin, Ullstein, 1950 (*La formazione dell'Europa moderna* (1950), Roma-Bari, Laterza, 1968). Per il contesto storico e l'opera di Ritter: Ian Kershaw, *The Nazi Dictatorship: Problems and Perspectives of Interpretation*, London, Arnold Press, 2000, e Christoph Cornelißen, *Gerhard Ritter. Geschichtswissenschaft und Politik im 20. Jahrhundert*, Düsseldorf, Droste, 2001.

⁵⁷ Federico Chabod, *Esiste uno stato del Rinascimento?* (1957-1958), ora in Id., *Scritti sul Rinascimento*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 591-623, e *L'idea di nazione*, Bari, Laterza, 1962, pp. 139-190. Per quanto concerne l'assolutismo, Chabod si allinea a quanto scrive Roland Mousnier, cfr. *infra*. Su stato dell'età moderna, modernità e assolutismo, vedi Alberto Tenenti, *Stato: un'idea, una logica. Dal comune italiano all'assolutismo francese*, Bologna, Il Mulino, 1987, e Giu-

tesi sulla continuità tra medioevo ed età moderna⁵⁸. Infine alcuni studiosi decidono di ridiscutere limiti e caratteristiche dell'assolutismo storico, prima di essere travolti dalle interpretazioni dei sociologi e dei politologi e dalle versioni, care a diversi pensatori degli anni 1950-1960, di un assolutismo eterno, parallelo ad altri fenomeni, quali il gotico o il barocco, che si ripeterebbero ciclicamente nel corso della vicenda umana⁵⁹. Così nel 1955 Fritz Hartung (1883-1967) e Roland Mousnier (1907-1993) presentano al X Congresso Internazionale di Scienze Storiche un'importante messa a punto, nella quale tentano di definire limiti cronologici e geografici dell'assolutismo e di sgomberare il terreno dalle possibili confusioni tra questo, il dispotismo e il totalitarismo⁶⁰.

seppe Petralia, "Stato" e "moderno" in Italia e nel Rinascimento, "Storica", 8 (1997), pp. 7-48, oltre al capitolo sullo "Stato moderno" nel già citato F. Benigno, *Parole nel tempo*, pp. 163-184.

⁵⁸ François Olivier-Martin, *L'Absolutisme français* (1950), Paris, Loysel, 1988, e *Les Parlements contre l'absolutisme traditionnel au XVIII^e siècle* (1949-1950), Paris, Loysel, 1988.

⁵⁹ Un abbozzo di questa teoria ciclica è già in Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour: archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949 (*Il mito dell'eterno ritorno*, Roma, Borla, 1968). Cfr. Florin Țurcanu, *Mircea Eliade. Le prisonnier de l'histoire*, Paris, La Découverte, 2003, e Carlo Ginzburg, *Mircea Eliade's ambivalent Legacy*, in *Hermeneutics, Politics, and the History of Religions: The Contested Legacies of Joachim Wach and Mircea Eliade*, a cura di Christian Wedemeyer e Wendy Doniger, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 307-323.

⁶⁰ Fritz Hartung e Roland Mousnier, *Quelques problèmes concernant la monarchie absolue*, in *Relazioni del X Congresso Internazionale di Scienze Storiche*, IV, *Storia moderna*, Firenze, Sansoni, 1955, pp. 3-55. Si leggano anche Fritz Hartung, *L'Etat, c'est moi*, "Historische Zeitschrift", CLXIX (1949), pp. 1-30, e Roland Mousnier, *Réflexions critiques sur la notion d'absolutisme*, "Bulletin de la Société d'Histoire Moderne", XVI (1955), pp. 2-8. Per la distinzione tra assolutismo e totalitarismo introdotta da queste riflessioni, cfr. Pierangelo Schiera, *Assolutismo*, in *Dizionario di politica*, a cura di Norberto Bobbio, Nicola Matteucci e Gianfranco Pasquino, Torino, Utet,

È subito evidente che i due studiosi, come d'altronde Chabod, hanno toccato un punto sensibile della riflessione storiografica. Il dibattito prosegue infatti a lungo e, per quanto attiene all'assolutismo, si reitera nei successivi Congressi Internazionali di Scienze Storiche. Tra il 1955 e il 1965 il discorso sull'assolutismo si rigenera ancora una volta, spostando il proprio punto di osservazione. Se in precedenza, sulla scia della produzione tedesca, il regno di Federico il Grande era considerato il fulcro dell'esperienza assolutista e dell'evolversi verso lo stato moderno, ora l'attenzione si concentra su Luigi XIV. In questo passaggio delle consegne storiografiche gioca un ruolo importante la congiuntura politica: l'assolutismo o il dispotismo illuminato rimandano infatti a eventi troppo recenti e, anche se nessuno dichiara esplicitamente che Federico II di Prussia o Caterina II di Russia sono i genitori spirituali di Adolf Hitler (1889-1945) e Iosif Stalin (1878-1953), pure più di uno storico sospetta tale filiazione. Inoltre l'occupazione tedesca e il martirio di Marc Bloch (1886-1944) garantiscono alla Francia una centralità storiografica che non ha goduto in precedenza: la Germania, ormai divisa, scivola in secondo piano e Parigi diviene la meta degli studiosi di ogni parte del mondo⁶¹.

Luigi XIV sembra dunque garantire una progenie meno pericolosa dei despoti illuminati del Settecento, inoltre la Vil-

1983, pp. 56-62, e *Dictature, absolutisme et totalitarisme*, "Revue française d'histoire des idées politiques", 6 (1997).

⁶¹ Il successo è stato soprattutto legato alla cosiddetta scuola delle "Annales", cfr. Peter Burke, *The French Historical Revolution. The Annales School 1929-89*, Cambridge – Stanford CA, Polity Press – Stanford University Press, 1990 (*Una rivoluzione storiografica*, Roma-Bari, Laterza, 1992; vedine ora la versione aggiornata *The French Historical Revolution: The Annales School 1929 - 2014*, Cambridge, Polity Press, 2015), e André Burguière, *L'École des Annales. Une histoire intellectuelle*, Paris, Odile Jacob, 2006, ma il viaggio in Francia non è per gli storici statunitensi soltanto l'incontro con quella rivista, vedi *La storia americana e le scienze sociali in Europa e negli Stati Uniti*, a cura di Daniele Fiorentino, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996.

le lumière ospita una concentrazione di giovani ricercatori che affrontano entusiasti la storia francese. Il dibattito sul valore e i limiti dell'assolutismo di Versailles si estende per oltre due decenni, una lunga e operosa stagione riassunta dallo stesso Mousnier con alcune sintesi di assoluto rilievo⁶². Lo studioso ritiene che il caso francese abbia una notevole importanza, anche per la sua precocità⁶³, tuttavia non crede che il campo di studi possa essere limitato alla sola esperienza esagonale e ribadisce la necessità di un'apertura comparativa in libri e saggi⁶⁴. In questi lavori Mousnier descrive l'età moderna come una fase di trasformazione fra il medioevo e l'età contemporanea e ipotizza lo scontro di due modelli all'interno dello stato in evoluzione: lo stato assoluto vero e proprio e quello che vede in posizione ancora dominante i "ceti", cioè gli ordini sociali⁶⁵. Ai suoi occhi i due modelli sono incompatibili, eppure sono rimasti a lungo embricati, dato che i sovrani dell'epoca moderna non sono riusciti a piegare le resistenze al loro potere.

⁶² Roland Mousnier, *Les institutions de la France sous la monarchie absolue*, Paris, PUF, 1974-1980, e *Monarchies et royautés de la pré-histoire à nos jours*, Paris, Perrin, 1989.

⁶³ Roland Mousnier, *L'assassinat d'Henri IV. Le problème du tyrannicide et l'affirmation de la monarchie absolue*, Paris, Gallimard, 1964.

⁶⁴ Roland Mousnier, *La monarchie absolue en Europe du V^e siècle à nos jours*, Paris, PUF, 1982, e *Ständestaat et monarchie absolue*, in *L'Europe, l'Alsace et la France. Mélanges Georges Livet*, Colmar-Strasbourg, Éditions d'Alsace, 1986, pp. 75-81. D'altronde Mousnier allarga ancora di più la prospettiva in *Quelques remarques pour une comparaison des monarchies absolues en Europe et en Asie*, "Revue historique", 272 (1984), pp. 29-44.

⁶⁵ La posizione di Mousnier sui ceti alla fine del Novecento è inquadrata e aggiornata dalla storiografia britannica: Peter Burke, *The Language of Orders in Early Modern Europe*, in *Social Orders & Social Classes in Europe since 1500: Studies in Social Stratification*, a cura di M.L. Bush, London-New York, Longman, 1992, pp. 1-12, e David Parker, *Class and State in Ancien Régime France. The Road to Modernity?*, London, Routledge, 1996.

L'apertura europea suggerita da Mousnier è ribadita da Robert Mandrou (1921-1984) in un ampio ritratto dell'Europa assolutista⁶⁶. In quest'opera l'autore, noto specialista di storia francese, asserisce che fondamentalmente il modello assolutista è quello del Re Sole. Questi infatti abbaglia l'Europa grazie alla corte di Versailles e tuttavia non prefigura alcunché di nuovo o di duraturo, perché lo stato rappresentativo otto-novecentesco nasce dall'esperienza inglese e olandese. Inoltre, secondo Mandrou, la Corona borbonica fa baluginare agli occhi dei commentatori coevi un modello di monarchia assoluta, che supera le precedenti monarchie "feudali", ma che di fatto vede il sovrano non controllare completamente il proprio regno⁶⁷. Mandrou ha un grande impatto sul pubblico a lui coevo, ivi compresi anche cineasti e autori televisivi⁶⁸. Si può quindi pensare al cinema su Luigi XIV di quei decenni come da lui influenzato.

Negli anni 1970-1980 si discute della bipolarità franco-inglese, ma questa è affrontata soprattutto in termini economici: il dibattito sulla cosiddetta crisi del Seicento porta all'idea di un'Europa a due velocità, nella quale Inghilterra e Olanda emergono alla fine del Seicento come leader⁶⁹. Nel decennio successivo si recupera

⁶⁶ Robert Mandrou, *L'Europe "absolutiste". Raison et raison d'État. 1649-1775*, Paris, Fayard, 1977, ma apparsa originalmente come un volume della *Propyläen Geschichte Europas*, Frankfurt am Main, Propyläen Verlag, 1975.

⁶⁷ Robert Mandrou, *Louis XIV en son temps*, Paris, PUF, 1973 (*Luigi XIV e il suo tempo*, Torino, SEI, 1976). Mandrou aggiunge anche che il modello assolutista del Re Sole ha funzionato in un solo luogo e cioè a Versailles: *La France aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Paris, PUF, 1970, pp. 204-221.

⁶⁸ Robert Mandrou è ben conscio dell'importanza del cinema nel trasmettere un'idea della storia, cfr. la sua nota su *Histoire et cinéma*, "Annales ESC", 13, 1 (1958), pp. 140-149.

⁶⁹ Ruggiero Romano, *Opposte congiunture. La crisi del Seicento in Europa e in America*, Venezia, Marsilio, 1992. Per la discussione sulla crisi del Seicento, cfr. ancora Id., *L'Europa tra due crisi. XIV e*

invece il discorso di Mandrou sull'importanza di Versailles, perché ben si accorda alle tesi sociologiche di Norbert Elias sulle corti e alla nascita di un relativo filone storiografico⁷⁰. Questi sono, però, soltanto due dei dibattiti che si intrecciano attorno alla discussione sul concetto di assolutismo.

In Francia infuria la polemica sui limiti cronologici e sulla valenza di quest'ultimo. Sulla scia della riflessione di Chabod relativa allo stato nel (del) Rinascimento, alcuni studiosi allargano progressivamente il ventaglio cronologico del loro approccio, pur rifiutando la vecchia tesi della continuità fra medioevo ed età moderna. Mousnier suggerisce già nel 1945 che l'assolutismo è legato alla dinastia borbonica, la prima a valersi della venalità delle cariche per formarsi una vastissima clientela⁷¹. Altri vanno ancora oltre: Jacques Pujol (1922-2012), per esempio,

XVII secolo, Torino, Einaudi, 1971, e *Le origini dell'Europa moderna. Rivoluzione e continuità*, a cura di Mario Rosa, Bari, De Donato, 1977.

⁷⁰ Norbert Elias, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie*, Neuwied-Berlin, Luchterhand, 1969 (*La società di corte*, Bologna, Il Mulino, 1980). Il libro si basa sulla tesi di dottorato del 1938, ma ha risonanza soprattutto dopo le traduzioni in italiano e in inglese (*The Court Society*, Oxford: Blackwell, 1983), cfr. *La corte nella cultura e nella storiografia. Immagini e posizioni tra Otto e Novecento*, a cura di Cesare Mozzarelli e Giuseppe Olmi, Roma, Bulzoni, 1983, e Paolo Merlin, *Il tema della Corte nella storiografia italiana ed europea*, "Studi Storici", 27, 1 (1986), pp. 203-244. Sull'elaborazione sociologica di Elias, vedi ora Id., *Collected Works*, 2, *The Court Society*, a cura di Stephen Mennell, Dublin, UCD Press, 2006, ed Eric Dunning e Jason Hughes, *Norbert Elias and Modern Sociology: Knowledge, Interdependence, Power, Process*, London, Bloomsbury, 2013. All'attenzione degli storici per Versailles si contrappone comunque quella alla coeva città di Parigi, cfr. Orest Ranum, *Paris in the Age of Absolutism. An Essay*, New York, Wiley, 1968 (edizione rivista e ampliata: University Park, Pennsylvania State University Press, 2002).

⁷¹ Roland Mousnier, *La Vénalité des offices sous Henri IV et Louis XIII* (1945), Paris, PUF, 1970.

assicura che elementi assolutistici sono già presenti al momento dell'intronizzazione di Francesco I (1494-1547)⁷². Nel frattempo la polemica sui caratteri dell'esperienza assolutista interessa anche gli studiosi della Rivoluzione, che riscoprono Tocqueville e la sua teoria della transizione. Riassumendo quest'ultima, François Furet (1927-1997) suggerisce di rivalutare il valore innovativo dello stato assoluto, perché l'accentramento borbonico è la prima scossa del monopolio aristocratico nel percorso storico che conduce dal feudalesimo alla Repubblica⁷³.

Dopo il 1955 il tema dell'assolutismo non è approfondito dalla sola storiografia francese. Riprendono le riflessioni tedesche, come testimoniano la collaborazione tra Mousnier e Hartung e i successivi sviluppi della produzione germanica⁷⁴. Inoltre quest'ultima s'incrocia con la storiografia marxista ed est-europea, tramite le università e le riviste della Repubblica Democratica Tedesca. Nell'Europa orientale non si segue comunque più il dettato marxiano e si cerca piuttosto di definire le caratteristiche di una fase feudale-assolutistica della transizione tra feuda-

⁷² Jacques Poujol, *1515 cadre idéologique du développement de l'absolutisme en France à l'avènement de François I^{er}*, in *Théorie et pratique politique à la Renaissance*, Paris, Vrin, 1977, pp. 259-272. Sulla questione vedi anche Robert J. Knecht, *Francis I and Absolute Monarchy*, London, British Historical Society, 1969. Si deve comunque notare che il 1515 è presto accettato come il termine d'inizio della monarchia assoluta francese: F. Bluche, *Dictionnaire du Grand Siècle*, cit., pp. 1046-1048, e R. Bonney, *L'absolutisme*, cit., p. 3.

⁷³ François Furet, *Ancien régime*, in *Dizionario critico della rivoluzione francese*, cit., p. 568.

⁷⁴ Vedi l'*excursus* storiografico di Ernst Hinrichs, *Zum Stand und zu den Aufgaben gegenwärtiger Absolutismusforschung*, in *Absolutismus*, a cura di Id., Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1986, pp. 7-32, nonché *Absolutismus*, a cura di Walther Hubatsch, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, e *Aspekte des europäischen Absolutismus*, a cura di Georg Schnath e Hans Patze, Hildesheim, Lax, 1979. Cfr. inoltre Walther Hubatsch, *Das Zeitalter des Absolutismus 1600 - 1789*, Braunschweig, Westermann, 1965.

lesimo e capitalismo⁷⁵. In ogni caso gli storici est-europei ripropongono le due fasi hegeliano-marxiste: l'assolutismo francese del Seicento, sia pure antedatato alla prima metà del Seicento, e l'assolutismo illuminato del Settecento⁷⁶. Inoltre spiegano che l'assolutismo è la sovrastruttura ideologico-politico del periodo di transizione: Erik Molnár (1894-1966) riassume questa tesi al XII Congresso Internazionale di Scienze Storiche, tenutosi a Vienna nel 1965, e stimola un vigoroso confronto⁷⁷.

I marxisti dell'Europa centro-orientale non sono i soli a occuparsi del problema. In un secondo tempo intervengono pure i marxisti "occidentali", che presentano tesi più duttili e che ben presto si dividono in varie correnti a seconda della valenza assegnata allo stato assoluto⁷⁸. Le proposte sono molteplici e contrastanti. Per Nicos Poulantzas (1936-1979), ad esempio, lo stato assoluto apre la strada al capitalismo attaccando il feudalesimo; per Immanuel Wallerstein è il primo stato capitalistico; per Perry Anderson è ancora feudale, sia in Europa occidentale, sia in Europa orientale⁷⁹. Gianfranco Poggi suggerisce infine di

⁷⁵ Cfr. la ricapitolazione di Rudolf Vierhaus, *Absolutismus*, in *Absolutismus*, a cura di E. Hinrichs, cit., pp. 35-62.

⁷⁶ Cfr. Alexandra D. Lublinskaya, *French Absolutism: The Crucial Phase 1620-1629*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, e *L'absolutisme éclairé*, a cura di Bela Köpeczi, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1985.

⁷⁷ Erik Molnár, *Les fondaments économiques et sociaux de l'absolutisme*, in Comité international des sciences historiques, *Actes du XII^e Congrès*, V, Vienne, 1965, pp. 155-169.

⁷⁸ Per i primi tentativi, cfr. i testi raccolti in *La transizione dal feudalesimo al capitalismo*, a cura di Guido Bolaffi, Roma, Savelli, 1973.

⁷⁹ Nicos Poulantzas, *Pouvoir politique et classes sociales*, Paris, Maspéro, 1968-1971; Emmanuel Wallerstein, *The Modern World-System*, I-III, New York – San Diego, Academic Press, 1974-1980, e IV, Berkeley, University of California Press, 2011 (per i primi tre: *Il sistema mondiale dell'economia moderna*, Bologna, Il Mulino, 1978-1982); Perry Anderson, *Lineages of the Absolutist State*, London, Verso, 1974 (*Lo stato assoluto*, Milano, Mondadori, 1980).

coniugare marxismo, sociologia weberiana e analisi storica alla Mousnier e di descrivere lo stato assoluto come il superamento dello *Ständestaat*, cioè del modello statale immediatamente successivo al feudalesimo⁸⁰. L'effervescenza di tale dibattito dura un solo decennio e già negli anni 1980-1990 i marxisti attardati si orizzontano verso la descrizione delle ideologie di classe in singole realtà della Francia moderna⁸¹.

Nel frattempo la discussione marxista sullo stato assoluto, nonché quelle correlate sulla transizione dal feudalesimo al capitalismo, sulle cause della Rivoluzione inglese e sulla crisi del Seicento, hanno stancato la platea degli storici⁸². Molti iniziano dunque a chiedersi se il tanto decantato assolutismo non sia un'araba fenice. Già alla fine degli anni 1960 alcuni ricercatori tedeschi evidenziano come sia difficile ricostruire un modello univoco di stato assoluto sulla base della documentazione d'archivio⁸³. Tali dubbi sono ripresi agli inizi del decennio successivo da una antologia italiana curata da Ettore Rotelli e Pierangelo Schiera⁸⁴. Sempre in Italia Aurelio Musi propone di considerare l'assolutismo come una linea di tendenza, nell'evo-

⁸⁰ Gianfranco Poggi, *La vicenda dello stato moderno. Profilo sociologico*, Bologna, Il Mulino, 1978.

⁸¹ William Beik, *Absolutism and Society in Seventeenth-Century France. State, Power, and Provincial Aristocracy in Languedoc*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985. Ma vedi poi Id., *Louis XIV and absolutism*, New York, St. Martin's, 2000.

⁸² F. Benigno, *Specchi della rivoluzione*, cit., capp. I e II.

⁸³ Gerhard Oestreich, *Strukturprobleme des europäischen Absolutismus*, in Id., *Geist und Gestalt des frühmodernen Staates*, Berlin, Duncker & Humblot, 1969, pp. 179-197. Lo stesso autore ritorna sull'evoluzione non lineare dello stato moderno in *Neostoicism and the Early Modern State*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, e *Filosofia e costituzione dello stato moderno*, a cura di Pierangelo Schiera, Napoli, Bibliopolis, 1989.

⁸⁴ *Lo stato moderno*, a cura di Ettore Rotelli e Pierangelo Schiera, Bologna, Il Mulino, 1971-1974.

luzione dello stato moderno, di fatto mai realizzatasi⁸⁵. Claudio Costantini (1933-2009) avvalorava infine le incertezze sul concetto di stato assoluto, tanto da evitarne l'uso nel primo di due volumi paradossalmente dedicati proprio alle monarchie assolute; Luciano Guerri (1941-2017) è invece più puntuale nel secondo volume della stessa opera e ricostruisce caratteristiche e limiti di quell'esperienza, ma in pochissime pagine⁸⁶.

Le stesse perplessità trapelano dalle ricerche degli storici di lingua inglese su Luigi XIV: se agli inizi degli anni 1970 sembra loro che Richelieu e Mazzarino abbiano posto le basi del trionfo assolutista durante il regno del Re Sole, nella seconda metà del decennio ci si interroga sulla "singolarità" di quell'assolutismo e sulle resistenze ad esso⁸⁷. D'altronde in quella decade tutti gli studiosi sono in difficoltà nel definire l'importanza della Fronda e quindi della resistenza all'accentramento monarchico nel passaggio tra l'assolutismo di Luigi XIII (1601-1643) e quello di Luigi XIV⁸⁸.

⁸⁵ *Stato e pubblica amministrazione nell'ancien régime*, a cura di Aurelio Musi, Napoli, Guida, 1979.

⁸⁶ Claudio Costantini, *Le monarchie assolute*, I, *Il Seicento*, Torino UTET, 1984; L. Guerri, *Permanenze e mutamenti nell'Europa del Settecento*, cit., pp. 265-271.

⁸⁷ Cfr. le tesi sostenute in William F. Church, *The Impact of Absolutism in France: Experience under Richelieu, Mazarin and Louis XIV*, New York, J. Wiley & Sons, 1969; Geoffrey R.R. Treasure, *Cardinal Richelieu and the development of absolutism*, A. & C. Black, 1972 (*La vertigine del potere. Richelieu e la Francia dell'ancien régime*, Bologna, Il Mulino, 1986), nonché nel successivo Mazarin: *the crisis of absolutism in France*, London-New York, Routledge, 1995. Vedi anche *Louis XIV and Absolutism*, a cura di Ragnhild Hatton, London, Macmillan, 1976 (in particolare il saggio di Ernst Kossman, *The Singularity of Absolutism*, pp. 3-17), e Richard Bonney, *Political Change in France under Richelieu and Mazarin 1624-1661*, Oxford, Oxford University Press, 1978.

⁸⁸ Cfr. F. Benigno, *Specchi della rivoluzione*, cit., cap. III; William Beik, *Two Intendants face a Popular Revolt: Social Unrest and the*

La storiografia anglosassone si confronta negli anni 1980 con questo problema. Il dibattito è legato alla valutazione dell'“assolutismo” degli Stuart⁸⁹, tuttavia i maggiori contributi sono sulla Francia di Luigi XIV e dei Borbone. David Parker afferma che l'assolutismo è qualcosa di più di una tendenza: a suo parere, da Enrico IV a Luigi XIV lo stato francese ha costruito una solida intelaiatura imperniata su una forte armata, un apparato fiscale ben sviluppato e una miriade di burocrati strettamente legati al sovrano a causa della venalità delle cariche⁹⁰. Parker tuttavia ammette che i fondamenti teorici dell'assolutismo non si concretizzano e che persino la riflessione teorica su di essi non sia completamente elaborata durante il Seicento. Inoltre aggiunge che sul finire del regno di Luigi XIV la Corona inizia a perdere la partita e quindi il controllo della società francese⁹¹. Andrew Lossky (1917-1998), riassumendo la discussione, va ancora più in là e decreta che il re Sole non ha mai raggiunto i propri obiettivi⁹². John Miller evidenzia le aporie del concetto di assolutismo⁹³. Infine Nicholas Henshall (1944-2015) decreta che il fenomeno analizzato è un “mito storiografico”⁹⁴.

Structure of Absolutism in 1645, “Canadian Journal of History”, 9, 3 (1974), pp. 243-262; Michael S. Kimmel, *Absolutism and Its Discontents: State and Society in Seventeenth Century France and England*, Somerset, NJ, Transaction Publishers, 1988.

⁸⁹ James Daly, *The Idea of Absolute Monarchy in Seventeenth Century England*, “The Historical Journal”, 21, 2 (1978), pp. 227-250.

⁹⁰ David Parker, *The Making of French Absolutism*, London, Arnold, 1983.

⁹¹ Vedi anche David Parker, *La base sociale dell'assolutismo francese. 1610-1630* (1971), in *Le origini dell'Europa moderna*, a cura di M. Rosa, cit., pp. 212-246.

⁹² Andrew Lossky, *The Absolutism of Louis XIV: Reality or Myth?*, “Canadian Journal of History”, 19 (1984), pp. 1-15.

⁹³ John Miller, *Absolutism in Seventeenth Century Europe*, London, Macmillan, 1990.

⁹⁴ Nicholas Henshall, *The Myth of Absolutism: Change and Continu-*

Quest'ultima asserzione ha una notevole eco. Il libro di Henshall è addirittura sviscerato dagli storici tedeschi, che gli dedicano un apposito volume miscelaneo⁹⁵. La ripresa tedesca del dibattito inglese è anticipata dagli studiosi francesi interessati a un'interpretazione mitopoietica dell'assolutismo⁹⁶. Inoltre i dubbi del decennio 1980-1980 ispirano il grande mestiere con il quale i maggiori storici di Francia utilizzano il termine a puro scopo manualistico. Tanto per fare un esempio, Yves-Marie Bercé lo impiega come etichetta nei suoi manuali, ma ne fa a

ity in Early Modern European Monarchy, London, Routledge, 1992 (*Il mito dell'assolutismo. Mutamento e continuità nelle monarchie europee in età moderna*, Genova, Il Nuovo Melangolo, 2000).

⁹⁵ *Der Absolutismus - ein Mythos? Strukturwandel monarchischer Herrschaft in West- und Mitteleuropa (ca. 1550-1700)*, a cura di Ronald G. Asch e Heinz Duchhardt, Köln, Münstersche historische Forschungen, 1998; Wolfgang Schmale, *The Future of "Absolutism in Historiography: Recent Tendencies*, "Journal of Early Modern History", 2, 3 (1998), pp. 192-202. Si consideri che nel frattempo i ricercatori di lingua tedesca hanno continuato a lavorare indefessamente sul tema: Johannes Kunisch, *Absolutismus. Europäische Geschichte vom westfälischen Frieden bis zur Krise des Ancien Régime*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1986, e *Frühe Neuzeit - Frühe Moderne?*, a cura di Rudolf Vierhaus, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1992.

⁹⁶ *La monarchie absolutiste et l'histoire de France. Théories du pouvoir, propagandes monarchiques et mythologies royales*, a cura di Chantal Grell e François Laplanche, Paris, Presses universitaires de Paris-Sorbonne, 1987; Michel Antoine, *La monarchie absolue*, in *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*, I, *The Political Culture of the Old Regime*, a cura di Keith M. Baker, Oxford, Pergamon Press, pp. 3-24. A questo proposito sono interessanti gli studi degli anni 1980 sugli intendenti, cfr. François-Xavier Emmanuelli, *Un mythe de l'absolutisme bourbonien: l'intendance du milieu du XVII^e siècle à la fin du XVIII^e siècle (France, Espagne, Amérique)*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université, 1981.

meno nei saggi di ricerca⁹⁷. Nei saggi più accademici e meno divulgativi tutti cercano piuttosto di documentare il passaggio da una Corona debole a una Corona forte, insomma di ricostruire l'evoluzione della "monarchia classica" secondo la definizione di Emmanuel Le Roy Ladurie⁹⁸. Questo tipo d'impresa si rivela un esercizio abbastanza sterile e spinge anche alcuni critici francesi a decretare che il termine "assolutismo" è irrimediabilmente usurato⁹⁹.

4. I DUBBI DI FINE NOVECENTO E L'INIZIO DEL XXI SECOLO

Tale usura è, però, evidente soltanto nel dibattito accademico, mentre non risulta se ci sposta sul terreno didattico-manualistico. In Francia il concorso CAPES del 2001-2002 è incentrato su "L'absolutisme en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles" e la bibliografia prevede la lettura della già citata sintesi di Mandrou sull'Europa dell'assolutismo e quella dei manuali di Joël Cornette¹⁰⁰. Cornette è tra l'altro un autore che ha più chiaro il ruolo della guerra nel rafforzamento del potere regio e che quindi tra Novecento e nuovo millennio propone l'armata, la finanza e la burocrazia come i tre pilastri di uno stato assoluto, sia pure parzialmente incompiuto¹⁰¹.

⁹⁷ Cfr. Yves-Marie Bercé, *Le roi caché*, Paris, Fayard, 1990 (*Il re nascosto*, Torino, Einaudi, 1996), e *La naissance dramatique de l'absolutisme (1598-1661)*, Paris, Seuil, 1992.

⁹⁸ Emmanuel Le Roy Ladurie, *L'État royal, 1460-1610*, Paris, Hachette, 1987 (*Lo stato del re. La Francia dal 1460 al 1610*, Bologna, il Mulino, 1999), e *L'Ancien Régime, 1610-1770*, Paris, Hachette, 1991 (Bologna, il Mulino, 2000).

⁹⁹ Jean-Louis Thireau, *L'absolutisme monarchique a-t-il existé?*, "Revue d'histoire des idées politiques", 6 (1997), pp. 291-309.

¹⁰⁰ Joël Cornette, *Absolutisme et Lumières*, Paris, Hachette, 1993, e *L'affirmation de l'État absolu*, Paris, Hachette, 1994.

¹⁰¹ Joël Cornette, *Le roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Paris, Payot, 1993.

Se questo è l'eco del concetto di assolutismo nella manualistica di alto livello, la sua risonanza è ancora maggiore a un livello più elementare. Una ricerca sui siti web dedicati al mondo della scuola nei primi due decenni del secolo rivela quanto sia ancora diffusa l'idea di una fase della storia strettamente legata all'assolutismo e soprattutto definita da questo¹⁰². La medesima convinzione sembra alla base di molti programmi di studio on-line per studenti universitari britannici e americani. In particolare la lotta all'assolutismo è ancora la spiegazione più diffusa della nascita e dello sviluppo del movimento illuminista e della rivoluzione francese, secondo modelli storiografici che non sono mai del tutto scomparsi e che alla fine del Novecento sono stati riproposti¹⁰³. D'altronde la cronologia che precede alcune di queste unità didattiche annuncia che il 14 luglio 1789 è la data dell'abolizione dell'assolutismo. In alcuni casi la contrapposizione continua a essere dunque quella tra assolutismo e Rivoluzione: vedi la produzione didattica per le scuole superiori tedesche¹⁰⁴, ma anche la più recente divulgazione di alto livello in Italia¹⁰⁵.

Sulla spinta delle richieste didattico-divulgative non si abbandona quindi la categoria "assolutismo" e la si riprende lavorando su due lati: la storia del vocabolo e della sua tradizione durante l'età moderna e la discussione storiografica dopo la Ri-

¹⁰² La ricerca è stata condotta sfruttando la cosiddetta "Wayback machine": <https://archive.org/web/>.

¹⁰³ Cfr. Michael S. Kimmel, *Absolutism and Its Discontents: State and Society in Seventeenth-Century France and England*, New Brunswick NJ, Transaction Books, 1988.

¹⁰⁴ Renate Gertner, *Absolutismus & Französische Revolution*, Hamburg, AOL, 2015. Ma vedi pure la sintesi di Dagmar Freist, *Absolutismus*, Darmstadt, WBG, 2008, e le critiche ad essa di Wolfgang Reinhard (<http://www.sehepunkte.de/2009/07/15105.html>), che sottolinea i pericoli dell'"americanizzazione" degli studi liceali.

¹⁰⁵ Cesarina Casanova, *L'età dell'assolutismo*, Milano, Il Corriere della Sera, 2016.

voluzione francese. Questo tentativo è avviato tra i due secoli da Richard Bonney e David Parker nel mondo anglosassone¹⁰⁶ e da Henri Morel, Fanny Cosandey e Robert Descimon in quello francese¹⁰⁷. In effetti, se ci ricollegiamo al nostro discorso iniziale, il termine “assolutismo” è inventato dalla Rivoluzione e perfezionato dalla Restaurazione. Tuttavia l’antico regime conosce l’aggettivo “assoluto” e lo utilizza di frequente. Cosandey e Descimon ricordano quante volte appaiano “autorità assoluta” e “potere assoluto” nel database Frantext (<http://www.frantext.fr/>), che classifica testi francesi dell’età moderna¹⁰⁸. Per di più, almeno nel caso dell’Esagono, i testi favorevoli al potere assoluto della Corona trovano fondamento nel diritto romano o nella tradizione medievale¹⁰⁹: un elemento importante, sotto-

¹⁰⁶ Richard Bonney, *L’Absolutisme*, Paris, PUF, 1989, e *The Limits of Absolutism in Ancien Régime France*, London, Variorum, 1995; David Parker, *Absolutism*, in *Encyclopedia of European Social History*, Section 9, *State and Society*, New York, Scribner, 2001, pp. 439-449 (oltre naturalmente a quanto già citato nelle note precedenti).

¹⁰⁷ Henri Morel, *Absolutisme*, in *Dictionnaire de philosophie politique*, a cura di Philippe Raynaud e Stéphane Rials, Paris, PUF, 1996, pp. 1-8; Fanny Cosandey e Robert Descimon, *L’absolutisme en France. Histoire et historiographie*, Paris, Seuil, 2002.

¹⁰⁸ L’analisi dei testi letterari seicenteschi offre in effetti buoni suggerimenti, cfr. anche Hélène Merlin-Kajman, *L’absolutisme dans les lettres et la théorie des deux corps. Passions et politique*, Paris, Honoré Champion, 2000.

¹⁰⁹ Per il diritto romano: Henri Morel, *L’absolutisme français, procède-t-il du droit romain?*, in *Histoire du droit social. Mélanges en hommage à Jean Imbert*, Paris, PUF, 1989, pp. 425-440. Per la tradizione medievale: Jacques Krynen, *L’Empire du roi. Idées et croyances politiques en France XIII^e-XV^e siècle*, Paris, Gallimard, 1993, e Michel Antoine, *La monarchie absolue*, in *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*, I, cit., pp. 3-24. Il rapporto tra monarchia assoluta nell’età moderna e tradizione medievale è già adombrato, come abbiamo visto, dagli storici del diritto francese del primo Novecento ed è ripreso da Ernst Kantorowicz, *Mysteries of State. An Absolutist Concept and his Late Me-*

lineato, come abbiamo visto, dagli storici del diritto. Senonché la rielaborazione seicentesca delle teorie di Jean Bodin rivela, secondo gli storici di fine Novecento, una discontinuità con la tradizione medievale¹¹⁰. Inoltre J. Russell Major (1921-1998) suggerisce di valutare più approfonditamente le differenze tra Cinque e Seicento: soltanto tra il 1670 e il 1689 la Francia diviene una monarchia assoluta, nella quale il re è in parte “a legibus solutus”, pur se deve tener conto delle leggi divine e naturali, nonché di un piccolo numero di leggi fondamentali. Secondo J. Russell Major, al di fuori di queste leggi il potere del sovrano è realmente illimitato, anche perché Luigi XIV controlla i legami verticali della società (mediante il *patronage* e il clientelismo) e la burocrazia¹¹¹. I meccanismi di tale controllo sono approfon-

dieval Origins, “Harvard Theological Review”, 48 (1955), pp. 65-92. Per un quadro giuridico-storiografico generale: Giovanni Tarello, *Storia della cultura giuridica moderna. Assolutismo e codificazione del diritto*, Bologna, il Mulino, 1998.

¹¹⁰ David Parker, *Sovereignty, Absolutism and the Function of the Law in Seventeenth-Century France*, “Past and Present”, 122 (1989), pp. 36-73. Per la possibilità d’identificare un *corpus* teorico assolutista fra Cinque e Seicento, cfr. Roman Schnur, *Individualismus und Absolutismus. Zur politischen Theorie vor Thomas Hobbes*, Berlin, Dunker & Humblot, 1963 (*Individualismo e assolutismo: aspetti della teoria politica europea prima di Thomas Hobbes (1600-1640)*, Milano, Giuffrè, 1979); Jeffrey Merrick, *Fathers and Kings: Patriarchalism and Absolutism in Eighteenth-Century French Politics*, “Studies on Voltaire and the Eighteenth Century”, 308 (1993), pp. 281-303; Domenico Taranto, *Pirronismo ed assolutismo nella Francia del ‘600. Studi sul pensiero politico dello scetticismo da Montaigne a Bayle (1580-1697)*, Milano, Angeli, 1994; Wolfgang Weber, “What a Good Ruler Should not Do?” *Theoretical Limits of Royal Power in European Theory of Absolutism 1500-1700*, “Sixteenth Century Journal”, 26, 4 (1995), pp. 897-915; Diego Quagliani, *Il pensiero politico dell’assolutismo*, in *Il pensiero politico. Idee e dottrine*, II, *Età moderna*, a cura di Alberto Andreatta e Artemio Enzo Baldini, Torino, UTET, 1999, pp. 99-125.

¹¹¹ J. Russell Major, *Henry IV and Guyenne. A Study Concerning Or-*

diti dalla studiosa statunitense Sharon Kettering (1942-2010), probabilmente uno dei ricercatori più significativi a cavallo tra i due secoli¹¹². Prima della sua scomparsa questa storica propone un'interpretazione complessiva del lungo Seicento francese e una suggestiva revisione del regno di Luigi XIII: in entrambi i casi il *patronage* aristocratico e della Corona sono ritenuti al centro della scena¹¹³.

L'ipotesi è interessante, anche per la sua capacità di recuperare molti studi precedenti, ma per essere suffragata richiederebbe una approfondita ridiscussione degli strumenti dello stato assoluto: gestione della finanza, meccanismi di tassazione, ruolo dei consigli e dei parlamenti¹¹⁴. Tra l'altro gli uomini che

igins of Royal Absolutism, "French Historical Studies", 4, 4 (1966), pp. 363-383, e *From Renaissance Monarchy to Absolute Monarchy. French Kings, Nobles & Estates*, Baltimore, Johns Hopkins UP, 1994.

¹¹² Vedi le ricerche sui legami clientelari in Sharon Kettering: *Patrons, Brokers, and Clients in Seventeenth-Century France*, New York, Oxford University Press, 1986, e *Patronage in Sixteenth- and Seventeenth-Century France*. Aldershot U.K. – Burlington VT, Ashgate, 2002.

¹¹³ Sharon Kettering, *French Society: 1589-1715: A Social History of Europe*, London-New York, Routledge, 2001, e *Power and reputation at the court of Louis XIII: The career of Charles D'Albert, duc de Luynes (1578-1621)*, Manchester, Manchester University Press, 2008.

¹¹⁴ Al proposito si possono citare alla rinfusa: David Hickey, *The Coming of French Absolutism: the Struggle for Tax Reform in the Province of Dauphiné, 1540-1640*, Toronto, University of Toronto Press, 1986, e *Tailles, clientèles et absolutisme dans le Dauphiné aux XVI^e et XVII^e siècles*, "Revue d'histoire moderne et contemporaine", 38, 2 (1992), pp. 263-281; Albert N. Hamscher, *The Conseil Privé and the Parlement in the Age of Louis XIV: A Study of French Absolutism*, "Transactions of the American Philosophical Society", 77, 2 (1987); James Collins, *Fiscal Absolutism. Direct Taxation in Early Seventeenth-Century France*, Berkeley, University of California Press, 1988; Françoise Bayard, *Un instrument de l'absolutisme et ses*

gestiscono consigli e parlamenti non soltanto elaborano il successivo pensiero giuridico, ma sviluppano anche l'idea (e la condanna) dell'assolutismo¹¹⁵. Inoltre Kettering tiene in poco conto quanto avviene nel Cinquecento, sotto quello che per J. Russell Major è ancora lo stato del Rinascimento. Eppure quel secolo non dovrebbe essere ignorato e varrebbe la pena di riprendere l'ipotesi di Roscher sull'assolutismo confessionale¹¹⁶.

Le difficoltà di prendere una nuova direzione nella discussione è probabilmente legato al vecchio dibattito ottocentesco sul modello francese o prussiano e all'eccessiva attenzione che i due hanno ricevuto negli ultimi decenni. In particolare, dopo la seconda guerra mondiale, ci si è concentrati troppo sulla Fran-

limites: les finances de l'État classique, in *L'État classique 1652-1715*, a cura di Henry Méchoulan e Joël Cornette, Paris, Vrin, 1996, pp. 201-219; Bernard Barbiche, *Les institutions de la monarchie française à l'époque moderne*, Paris, PUF, 1999. Da notare come il filone fiscale, abbinabile a quello militare e a quello delle clientele, potrebbe applicarsi a tutta l'Europa come suggerito già da *The Formation of National States in Western Europe*, a cura di Charles Tilly, Princeton, Princeton University Press, 1975 (*La formazione degli stati nazionali nell'Europa occidentale*, Bologna, il Mulino, 1984).

¹¹⁵ Francesco Di Donato, *L'ideologia dei Robins nella Francia dei lumi. Costituzionalismo e assolutismo nell'esperienza politico-istituzionale della magistrature di antico regime (1715-1788)*, Napoli, ESI, 2003; Jacques Krynen, *L'État de justice. France (XIII^e-XX^e siècle)*, I, *L'idéologie de la magistrature ancienne*, Paris, Gallimard, 2009.

¹¹⁶ Vedi la discussione sullo stato rinascimentale e la prima spinta verso una monarchia assoluta in G.G. Ortu, *Lo stato moderno*, cit., pp. 18-36. Sui legami tra assolutismo e lotta confessionale: Mary Fulbrook, *Piety and Politics: Religion and the Rise of Absolutism in England, Wurttemberg and Prussia*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; *La Chiesa nell'Età dell'Assolutismo confessionale (1563-1648)*, a cura di Luigi Mezzadri, Cinisello Balsamo, San Paolo Edizioni, 1990; Patricia Behre Miskimin, *One King, One Law, Three Faiths: Religion and the Rise of Absolutism in Seventeenth-Century Metz*, New York, Greenwood Press, 2001; Wolfgang Reinhard, *Glaube und Macht: Kirche und Politik im Zeitalter der Konfessionalisierung*, Freiburg im Breisgau, Herder, 2004.

cia dimenticando le altre esperienze. Eppure si dovrebbe tener presente quanto la ricerca storica su altri stati europei ha prodotto. Ormai non mancano opere generali che cercano di valutare quanto successo in tutta l'Europa, Russia compresa¹¹⁷. Né difettano le analisi di situazioni particolari: per esempio, i lavori sui paesi nordici e sulla Savoia hanno da tempo mostrato la pluralità di esperienze assolutistiche nel Seicento¹¹⁸. Inoltre hanno collegato sviluppo delle monarchie assolutiste e sviluppo bellico¹¹⁹. Quel che è avvenuto nei paesi nordici ha notevole impor-

¹¹⁷ Oltre a quanto già citato e ai saggi di Reinhard che saranno richiamati più avanti, cfr. Richard Bonney e J.M. Roberts, *The European Dynastic States 1494-1660*, Oxford, Oxford University Press, 1991; Thomas Ertman, *Birth of the Leviathan: Building States and Regimes in Medieval and Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997; Ernst Hinrichs, *Fürsten und Mächte: zum Problem des europäischen Absolutismus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000.

¹¹⁸ Per lo specifico nordico: Anthony F. Upton, *Charles XI and Swedish Absolutism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; Knud J.V. Jespersen, *King Frederick IV of Denmark-Norway: Absolutist King in an Age of Transition*, in *Princess Hedvig Sofia and the Great Northern War*, a cura di Ralf Bleile e Joachim Krüger, Dresden, Sandstein, 2015, pp. 140-149. Per la Savoia: Geoffrey Symcox, *Victor Amadeus II: Absolutism in the Savoyard State 1675-1730*, London-Berkeley-Los Angeles, Thames & Hudson - University of California Press, 1983 (*Vittorio Amedeo II. L'assolutismo sabaudo 1675-1730*, Torino, SEI, 1989); Pierpaolo Merlin, *Emanuele Filiberto. Un principe tra il Piemonte e l'Europa*, Torino, SEI, 1995; Alessandro Barbero, *Storia del Piemonte. Dalla preistoria alla globalizzazione*, Torino, Einaudi, 2008.

¹¹⁹ Cfr. Geoffrey Parker, *The Military Revolution: Military Innovation and the Rise of the West, 1500-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 (*La Rivoluzione militare*, Bologna, il Mulino, 1990), e Paolo Borioni, "Solo il Re ha il potere delle armi". *Copenaghen, 18 ottobre 1660: gli Stati Generali di Danimarca e l'instaurazione dell'assolutismo monarchico*, Bologna, il Mulino, 2008. Vedi inoltre Piero Del Negro, *Guerra ed eserciti da Machiavelli a Napoleone*, Roma-Bari, Laterza, 2001, e Alessandro Barbero, *La guerra in Europa dal Rinascimento a Napoleone*, Roma, Carocci, 2003.

tanza, perché nel Seicento essi irradiano idee assolutistiche nei regni polacco e russo e perché le Corone scandinave sviluppano forme assolutistiche addirittura più radicali di quelle francesi¹²⁰. Sempre sul finire dell'Ottocento iniziano essere seguiti gli abbozzi di assolutismo confessionale, dalla Spagna allo stato della Chiesa¹²¹ e si comincia a valutarne l'influenza¹²², mentre si lavora poco sull'esistenza e le eventuali caratteristiche dell'assolutismo asburgico in Austria¹²³. È infine impossibile dimenticare la

¹²⁰ La *lex regia* della Danimarca (elaborata nel 1655, ma adottata nel 1709) è la massima codificazione dell'assolutismo secondo Antoni Maczak, *Lo stato come protagonista e come imprese: tecniche, strumenti, linguaggio*, in *Storia d'Europa*, IV, *L'età moderna. Secoli XVI-XVIII*, a cura di Maurice Aymard. Torino, Einaudi, 1995, p. 142. Sulla Russia, oltre a quanto già citato più sopra: John P. Ledonne, *Ruling Russia: Politics and Administration in the Age of Absolutism, 1762-1796*, Princeton, Princeton University Press, 1984; Robert K. Massie, *Peter the Great: His Life and World*, New York, Random House 1998. Per la Polonia: *The Polish-Lithuanian Monarchy in European Context, C. 1500-1795*, a cura di Richard Butterwick, London, Palgrave Macmillan, 2001, e Robert I. Frost, *After the Deluge: Poland-Lithuania and the Second Northern War, 1655-1660*, CUP 2004.

¹²¹ Vedi Paolo Prodi, *Il sovrano pontefice. Un corpo e due anime: la monarchia papale nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1982, e Alain Milhou, *Pouvoir royal et absolutisme dans l'Espagne du XVI^e siècle*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000.

¹²² Jean-Frédéric Schaub, *La France espagnole: les racines hispaniques de l'absolutisme français*, Paris, Seuil, 2003.

¹²³ Hubert Christian Ehalt, *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft. Der Wiener Hof im 17. und 18. Jahrhundert*, München, Oldenbourg, 1980 (*La corte di Vienna tra Sei e Settecento*, Roma, Bulzoni, 1983); *La dinamica statale austriaca nel XVIII e XIX secolo*, a cura di Pierangelo Schiera, Bologna, Il Mulino, 1981. Jean Bérenger sostiene che la resistenza dei ceti ha impedito l'evoluzione assolutista dell'impero asburgico: *Finances et absolutisme autrichien dans la seconde moitié du XVII^e siècle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1975, e *Histoire de l'empire des Habsbourg*, Paris, Fayard, 1990 (parzialmente tradotto come *Storia dell'impero asburgico 1700-1918*, Bologna, il Mulino, 2004).

Prussia, sulla quale possediamo una vastissima bibliografia¹²⁴.

Il caso prussiano riporta a considerare non solo la vicenda seicentesca, ma pure quella settecentesca e a riaprire il discorso dell'assolutismo illuminato, che è in realtà non si era mai chiuso¹²⁵. Ora è vero, come già indicato, che in molti ambiti si è preferito parlare di dispotismo illuminato per i tardi sviluppi assolutistici¹²⁶. Tuttavia non mancano voci nel senso opposto, quello

¹²⁴ Gerhard Oestreich, *Friedrich Wilhelm 1.: Preussischer Absolutismus, Merkantilismus, Militarismus*, Göttingen, Musterschmidt, 1977; Innocenzo Cervelli, *Ceti e assolutismo in Germania. Rassegna di studi e problemi*, "Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento", III (1977), pp. 431-512; Rudolf Vierhaus, *Deutschland im Zeitalter des Absolutismus (1648-1763)*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1978; Gustavo Corni, *Stato assoluto e società agraria in Prussia nell'età di Federico II*, Bologna, Il Mulino, 1982; Volker Press, *Vom Ständestaat zum Absolutismus. 50 Thesen zur Entwicklung des Ständewesens in Deutschland*, in *Ständetum und Staatsbildung in Brandenburg-Preußen*, a cura di Peter Baumgart e Jürgen Schmadeke, Berlin, de Gruyter, 1983, pp. 319-326; Horst Dreitzel, *Absolutismus und ständische Verfassung in Deutschland: ein Beitrag zu Kontinuität und Diskontinuität der politischen Theorie in der frühen Neuzeit*, Mainz, P. von Zabern, 1992; Andreas Gestrich, *Absolutismus und Öffentlichkeit: politische Kommunikation in Deutschland zu Beginn des 18. Jahrhunderts*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1994.

¹²⁵ Le idee di Ernst Hinrichs, *Einführung in die Geschichte der Frühen Neuzeit*, München, Beck, 1980 (*Alle origini dell'età moderna*, Roma-Bari, Laterza, 1984), ritornano regolarmente: H.M. Scott, *Enlightened Absolutism: Reform and Reformers in Later Eighteenth-Century Europe*, Ann Arbor MI, University of Michigan Press, 1990; Franz A.J. Szabo, *Kaunitz and Enlightened Absolutism, 1753-1780*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; *Retours sur l'absolutisme éclairé*, a cura di Christine Mondon e Paul Paster, "Austriaca", 71 (2010).

¹²⁶ Jean Meyer, *Le despotisme éclairé*, Paris, PUF, 1991. Vedi inoltre le puntualizzazioni in Paolo Alatri, *La crisi del dispotismo illuminato, in Europa moderna. La disgregazione dell'Ancien Régime*, Milano, BNL, 1987, pp. 107-117. Per una discussione sul versante teorico, cfr. Maurizio Bazzoli, *Il pensiero politico dell'assolutismo illuminato*, Fi-

che vede con favore il ritorno in auge della vecchia denominazione, al massimo mutandola in “assolutismo riformatore”¹²⁷. Inoltre la presenza di un assolutismo centro-europeo aggiunge nuovi elementi alle interrelazioni fra il concetto di potere assoluto in Francia e quello in auge nell’Europa settentrionale ed orientale¹²⁸.

Insomma il concetto di assolutismo rivela una resistenza insospettata e non si fa ridurre a vuota etichetta. Inoltre il suo

renze, La Nuova Italia, 1986, e le sintesi di Wolfgang Reinhard: Hans Feske et al., *Geschichte der politischen Ideen*, Königstein, Athenäum, 1981 (le parti firmate da Reinhard sono tradotte in *Il pensiero politico moderno*, Bologna, il Mulino, 2000); *Geschichte der Staatsgewalt*, München, Beck, 1999 (*Storia del potere politico in Europa*, Bologna, il Mulino, 2001); *Geschichte des modernen Staates*, München, Beck, 2007 (*Storia dello Stato moderno*, Bologna, il Mulino, 2010).

¹²⁷ *Der Aufgeklärte Absolutismus*, a cura di Karl Otmar Freiherr von Aretin, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1974; *Von der Glückseligkeit des Staates. Staat, Wirtschaft und Gesellschaft in Österreich im Zeitalter des aufgeklärten Absolutismus*, a cura di Herbert Matis, Berlin, Duncker & Humblot, 1981; Theodor Schieder, *Federico il Grande* (1983), Torino, Einaudi, 1989; Michael Erbe, *Deutsche Geschichte, 1713-1790: Dualismus und Aufgeklärter Absolutismus*, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1985; James Van Horn Melton, *Absolutism and the Eighteenth-Century Origins of Compulsory Schooling in Prussia and Austria*, Cambridge, Cambridge, University Press, 1988 (riedito 2003); F.A.J. Szabo, *Kaunitz and Enlightened Absolutism 1753-1780*, cit.; Aldo Andrea Cassi, *Il bravo funzionario absburgico tra Absolutismus e Aufklärung: il pensiero e l'opera di Karl Anton von Martini (1726-1800)*, Milano, Giuffrè, 1999; *Der aufgeklärte Absolutismus im europäischen Vergleich*, a cura di Helmut Reinalter e Harm Klueting, Wien, Böhlau, 2002. L'idea dell'“assolutismo riformatore” è suggerita da *Reformabsolutismus im Vergleich*, numero monografico a cura di Günther Birtsch, “Aufklärung”, 9, 1 (1996).

¹²⁸ Orest Subtelny, *Domination of Eastern Europe: Native Nobilities and Foreign Absolutism, 1500-1715*, Montreal & Kingston, McGill-Queens UP, 1986, e Peter H. Wilson, *Absolutism in Central Europe*, London, Routledge, 2000.

recupero e la sua rigenerazione passa ogni volta attraverso l'apertura di nuove ricerche e nuovi fronti del dibattito: oggi, per esempio, potrebbero essere determinanti la fine di un vecchio modo di studiare lo stato moderno come un organismo ancora in crescita e mai concluso e la nuova prospettiva di vivere in uno stato post-moderno, che può valutare quanto esisteva nel passato come un qualcosa di ben lontano dal funzionamento odierno¹²⁹. In quest'ottica si potrebbero superare certe formule di Mousnier e comprendere come quel modello, anche nel suo pieno sviluppo, ha dovuto accettare compromessi apparentemente incomprensibili. Per toccare solo alcuni punti: sono veramente incompatibili assolutismo e stato per ceti? Al proposito Jonathan Dewald sottolinea l'importanza di quello che definisce "il compromesso assolutista", cioè il fatto che per i nobili lo sviluppo dello stato accentrato potesse essere vantaggioso, perché si aprivano nuove e continue possibilità di carriera e di clientelismo¹³⁰. Un'idea che Sharon Kettering condivide nelle sue ultime e già citate ricerche. E ancora: sono incompatibili stato assoluto e nuovi sviluppi commerciali, comunque li si voglia chiamare¹³¹? E poi quando inizia l'assolutismo? Nel Seicento con Luigi XIII o nel Cinquecento con Francesco I¹³²? E quando

¹²⁹ Nicola Matteucci, *Lo stato moderno. Lessico e percorsi*, Bologna, Il Mulino, 1993; Paolo Prodi, *La sovranità divisa: uno sguardo sulla genesi dello "jus publicum europaeum"*, "Ricerche di storia politica", VI, 2, 2003, pp. 191-202; Diego Quagliani, *Sovranità*, Roma-Bari, Laterza, 2004.

¹³⁰ Jonathan Dewald, *The European Nobility, 1400-1800*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996 (*La nobiltà europea in età moderna*, Torino, Einaudi, 2001) e *Status, Power, and Identity in Early Modern France: The Rohan Family, 1550-1715*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2015.

¹³¹ Cfr. Henry C. Clark, *Compass of Society: Commerce and Absolutism in Old-Regime France: Commerce in Old-regime French Thought*, Lanham MD, Rowman & Littlefield, 2007.

¹³² Alan James, *The Origins of French Absolutism, 1598-1661*, London,

finisce e soprattutto perché finisce? A questo proposito il già citato Cornette dichiara che è la morte di Luigi XIV a decretarne la fine, secondo altri le resistenze iniziano prima, addirittura con la questione di Port-Royal¹³³. Non manca poi chi non rinuncia a ricordare la resistenza aristocratica o insiste sulle tendenze “autonomistiche” di alcune regioni¹³⁴.

5. CONCLUSIONE

Questo continuo rimbalzare e contrastarsi di ipotesi storiografiche è spesso troppo astratto per attrarre lettori non specialisti ed essere quindi recuperato da altri media o altri generi letterari che ripensano e ricostruiscono il passato. Tuttavia alcune indicazioni passano dalla saggistica storica, in particolare da quella per l'insegnamento e la divulgazione, a chi si interessa dell'antico regime in altri contesti. Agli inizi del nuovo millennio si procede, soprattutto in televisione, a rielaborare la presentazione della rivoluzione francese e dunque anche del periodo che l'ha preceduto¹³⁵. In questa discussione esiste uno specifico

Pearson, 2006; Christian Bouyer, *Louis XIII: la montée de l'absolutisme*, Paris, Tallandier, 2006; James B. Collins, *The State in Early Modern France*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009 (seconda edizione); Nicolas Le Roux, *Le roi, la cour, l'État: de la Renaissance à l'absolutisme*, Seyssel, Champ Vallon, 2013.

¹³³ Cfr. Joël Cornette, *La mort de Louis XIV*, Paris, Gallimard, 2015; Daniella Kostroun, *Feminism, Absolutism, and Jansenism: Louis XIV and the Port-Royal Nuns*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

¹³⁴ Olivier Tholozan, *Henri de Boulanvilliers: l'anti-absolutisme aristocratique légitimé par l'histoire*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d'Aix-Marseille, 1999; Philippe Goujard, *La Normandie aux XVI^e et XVII^e siècles: face à l'absolutisme*, Rennes, Ouest-France, 2002.

¹³⁵ Vedi Aurore Chery, *The French Revolution on TV in the New Millennium*, “Fiction and Film for French Historians. A Cultural Bulletin”, 2, 6 (2012), <http://h-france.net/ffh/the-buzz/1242/>. Si tenga conto che la rivoluzione francese ha avuto sin dall'Ottocento un

gallico legato al confronto tra studiosi e potere politico riguardo al modo di descrivere la storia nazionale, confronto particolarmente aspro durante la presidenza di Nicolas Sarkozy¹³⁶. Ma si nota anche una *communis opinio* internazionale, nella quale sono riprese le tesi di Mandrou su Versailles: basti pensare alla ricostruzione della corte francese nella pellicola *Marie Antoinette* diretta da Sophie Coppola (2006), oppure ne *Le Roi danse*, ricordato all'inizio di questo capitolo¹³⁷.

L'attenzione agli aspetti più "mediatici" della corte di Luigi XIV potrebbe sembrare una mera elaborazione cinematografica, ma in realtà appartiene a una più generale considerazione di quel luogo e di quel momento, come testimonia anche la letteratura storica¹³⁸. L'attenzione per i centri di potere a noi coevi ha guidato quindi la riproposizione della centralità di Versailles e questa appare, magari di scorcio, nella più recente produzione di intrattenimento sulla Francia di antico regime. Si pensi ai film del regista Benoît Jacquot (*La vie de Marianne*, 1994; *Gaspard le bandit*, 2006; *Les adieux à la reine*, 2012) o ai romanzi

posto enorme nell'offerta di intrattenimento: dal romanzo storico all'oggettistica, dal teatro al cinema: *Les images de la Révolution française*, a cura di Michel Vovelle, Paris, Éditions de la Sorbonne Nouvelle, 1988; *La légende de la Révolution au XX^e siècle. De Gance à Renoir, de Romain Rolland à Claude Simon*, a cura di Jean-Claude Bonnet e Philippe Roger, Paris, Flammarion, 1989; Sergio Luzzatto, *Ombre rosse. Il romanzo della Rivoluzione francese nell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 2004. Recentemente ha persino debuttato nel campo dei videogiochi, si vedano *infra* le pagine su *Assassin's Creed*.

¹³⁶ Laurence De Cock, Fanny Madeleine, Nicolas Offenstadt e Sophie Wahnich, *Comment Nicolas Sarkozy écrit l'histoire de France*, Marseille, Agone, 2008.

¹³⁷ Cfr. Michael P. Breen, *The King is Dancing*, "Fiction and Film for French Historians. A Cultural Bulletin", 1, 6 (2011), <http://h-france.net/ffh/classics/the-king-is-dancing-and-the-kings-way/>.

¹³⁸ Georgia J. Cowart, *The Triumph of Pleasure: Louis XIV and the Politics of Spectacle*, Chicago, University of Chicago Press, 2008,

o i saggi di Chantal Thomas, storica e romanziera dalla quale è stato tratto l'ultima pellicola citata¹³⁹.

La riflessione su questo snodo dell'età moderna ha riflessi anche sulla rivalutazione dell'illuminismo e dell'assolutismo illuminato. Tra fine Novecento e primi anni del nostro secolo sono riconsiderati i rapporti tra illuminismo e modernità¹⁴⁰. In ambito europeo queste considerazioni non hanno avuto una enorme eco mediatica, mentre hanno accresciuto il loro peso nella cultura statunitense per quanto concerne la (ri)valutazione della rivoluzione americana e dell'illuminismo d'oltreoceano, come vedremo più avanti nelle pagine dedicate alle rivisitazioni non soltanto della prima, ma anche di figure come quella di Benjamin Franklin (1706-1790)¹⁴¹.

¹³⁹ Chantal Thomas, specialista del Settecento, dopo avergli dedicato più saggi scrive il romanzo *Les adieux à la reine*, Pairs, Seuil, 2002 (*Addio, mia regina*, Milano, Rizzoli, 2003), che vince il Prix Femina ed è portato sullo schermo da Jacquot. In seguito alterna saggi storici, romanzi e testi teatrali, tornando più volte sui suoi temi preferiti.

¹⁴⁰ Robert Darnton, *George Washington's False Teeth*, "The New York Review of Books", 27 marzo 1997, pp. 34-38 (tradotto in italiano come *La dentiera di Washington: considerazioni critiche a proposito di illuminismo e modernità*, Roma, Donzelli, 1997, e poi rifuso nell'omonimo libretto, New York, Norton, 2004); Edoardo Tortarolo, *L'Illuminismo. Ragioni e dubbi sulla modernità*, Roma, Carocci, 1999; Jonathan I. Israel, *Enlightenment Contested: Philosophy, Modernity, and the Emancipation of Man 1670-1752*, New York, Oxford University Press, 2006, e *A Revolution of the Mind: Radical Enlightenment and the Intellectual Origins of Modern Democracy*, Princeton, Princeton University Press, 2009; Vincenzo Ferrone, *Storia dei diritti dell'uomo*, Roma-Bari, Laterza, 2014.

¹⁴¹ Per un quadro generale, cfr. *L'età di Thomas Paine. Dal senso comune alle libertà civili americane*, a cura di Marco Sioli, Milano, FrancoAngeli, 2011, e Luca Codignola, *Guerra d'indipendenza americana*, Milano, Corriere della Sera, 2016.

CAP. II: PERSONAGGI

1. INTRODUZIONE

Nel capitolo precedente abbiamo visto come attraverso il dibattito storiografico transitino nel campo dell'immaginario diversi personaggi, quali, per esempio, Luigi XIV e altri re francesi, che si guadagnano un ruolo importante nella produzione di film e romanzi sull'età moderna. Ora quest'ultima non ci ha lasciato in eredità soltanto figure storicamente accertate e comunque dall'importanza evidente a chiunque si occupi di storia. L'età moderna inventa anche eroi letterari che la rappresentano, anzi ne definiscono addirittura l'essenza. Alcuni sono chiaramente immaginari, anche se tanti studiosi hanno dibattuto attorno alla possibilità che siano ispirati a persone reali; altri sono altrettanto inventati, ma sono stati recuperati dalla produzione dei secoli o delle epoche precedenti¹. Questo capitolo è dedicato ai soli personaggi ideati in età moderna; tuttavia non vuole sottovalutare a priori il riuso di figure letterarie nate in precedenza. Come dimenticare infatti la strepitosa continuità fra medioevo e modernità in una lunga età cavalleresca che scompare con la prima

¹ Per un quadro generale: Léon Stapper, Peter Altena e Michel Uyen, *Miti e personaggi della modernità. Dizionario di storia, letteratura, arte, musica e cinema*, edizione italiana a cura di Silvia Contarini, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

guerra mondiale²? Come non menzionare il periodico ritornare dell'antico durante l'età moderna: l'umanesimo, il rinascimento, il neoclassicismo, i revival ottocenteschi³?

Se riflettiamo sull'ipotesi di un antico regime "cavalleresco" che si prolunghi dal medioevo al 1915, possiamo notare come i percorsi degli eroi arturiani siano codificati nelle prime edizioni a stampa e poi siano rimodulati, quando la cultura ottocentesca ricicla vorticosamente eroi, schemi e modelli delle epoche precedenti⁴. In questa riscrittura non sono solamente recuperati i protagonisti degli immaginari antico e medievale, ma sono ricombinati assieme, sebbene provengano da cicli e tradizioni diverse. Sono così anticipati i cosiddetti "crossover" a noi coevi, quegli incroci di saghe e di personaggi nati nella produzione di fumetti del secondo dopoguerra e poi trascinati nella loro riproposizione su grandi e piccoli schermi⁵. Cosa differenzia in-

² Mario Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo: saggio sulla cultura aristocratica in Europa: 1513-1915*, Roma, Bulzoni, 2002; Amedeo Quondam, *Cavallo e cavaliere. L'armatura come seconda pelle del gentiluomo moderno*, Roma, Donzelli, 2003.

³ La letteratura è enorme, ma si vedano gli spunti in Amedeo Quondam, *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Bologna, il Mulino, 2013, e nel dittico di Ronald G. Witt, *In the Footsteps of the Ancients: The Origins of Humanism From Lovato to Bruni*, Leiden, Brill, 2000 (*Sulle tracce degli antichi: Padova, Firenze e le origini dell'umanesimo*, Roma Donzelli, 2005), e *The Two Latin Cultures and the Foundation of Renaissance Humanism in Medieval Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012 (*L'eccezione italiana. L'intellettuale laico nel Medioevo e l'origine del Rinascimento (800-1300)*, Roma, Viella, 2015).

⁴ Debra N. Mancoff, *The Arthurian Revival in Victorian Art*, New York, Garland, 1990, e, a cura della stessa, *The Arthurian Revival: Essays on Form, Tradition, and Transformation*, London, Routledge, 2015; Stephen Knight, *The Politics of Myth: Social Meanings from King Arthur to Ned Kelly*, Melbourne, Melbourne University Press, 2015.

⁵ Per i "multiversi" narrativi (dal fumetto al cinema, passando per le

fatti *The Avengers* della Marvel, che nell'omonima versione per gli schermi (2012, regia di Joss Whedon; questi dirige tre anni dopo anche *Avengers: Age of Ultron*) mettono insieme Capitan America (apparso per la prima volta in un albo a fumetti del 1941), Hulk (1962), Thor (1962), Iron Man (1963), la Vedova Nera (1964), Occhio di Falco (1964) e gli agenti dello Shield (1965), e gli accostamenti ottocenteschi di re Artù e Robin Hood, nei quali quest'ultimo è arruolato fra i difensori dell'Inghilterra e diviene un cavaliere della Tavola Rotonda *sui generis*⁶?

Se invece pensiamo alla reinvenzione moderna dell'antico, rileviamo come il successivo sviluppo di personaggi già noti nell'antichità sia spesso influenzato dalle caratteristiche loro imposte nella prima età moderna. La complessità della Cleopatra di William Shakespeare (*Antony and Cleopatra*, 1607) determina ancora oggi il modo di raffigurare la regina egiziana⁷.

Le ricreazioni, tramite combinazione o tramite reinvenzione, costituiscono quindi una fase creativa originale, che riflette l'evoluzione culturale dell'età moderna. Quest'ultima poi sviluppa in proprio nuovi personaggi, che fanno parte del nostro immaginario e sintetizzano tratti basilari della loro epoca. Il *Robinson*

serie televisive) della Marvel o della DC Comics, vedi Grant Morrison, *Supergods: Our World in the Age of the Superhero*, New York, Vintage, 2012.

⁶ Stephanie L. Barczewski, *Myth and national identity in 19th century Britain, the legends of King Arthur and Robin Hood*, Oxford, Oxford University Press, 2000; Matteo Sanfilippo, *Camelot, Sherwood, Hollywood. Re Artù e Robin Hood dal medioevo inglese al cinema americano*, Roma, Cooper, 2002; Stephen Knight, *Reading Robin Hood: Content, Form and Reception in the Outlaw Myth*, Manchester, Manchester University Press, 2015.

⁷ Vedi il catalogo della mostra *Kleopatra. Die Ewige Diva*, a cura Elisabeth Bronfen e Agnieszka Lulinska, München, Hirmer, 2013, nonché la seconda parte di Maria Wyke, *The Roman Mistress: Ancient and Modern Representations*, Oxford, Oxford University Press, 2002, e infine Francesca T. Royster, *Becoming Cleopatra: The Shifting Image of an Icon*, New York City, Palgrave MacMillan, 2003.

Crusoe (1719) di Daniel Defoe (1660-1731) non soltanto rinvigorisce il tema letterario del naufragio, sviluppandosi enormemente dopo l'apertura delle rotte oceaniche⁸, ma esalta le capacità dell'individuo moderno, in grado di sopravvivere in qualsiasi ambiente e in qualsiasi congiuntura⁹. Inoltre i personaggi dell'età moderna generano una lunghissima discendenza: si ricordi il continuo ritorno sulle scene, sulle pagine e sugli schermi di Don Giovanni e di Faust, sui quali torneremo più avanti.

Qualche volta le figure chiave dell'età moderna sono al centro di una sola opera, in genere doverosamente citata e ammirationata, ma non imitata. Si pensi in particolare al *Don Chisciotte* di Miguel de Cervantes (1547-1616). Questo romanzo nel 1614, dunque nove anni dopo l'apparizione della sua prima parte *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), è ripreso da un'opera "pirata", firmata con lo pseudonimo di Alonso Fernández de Avellaneda¹⁰. Il falso seguito spinge Cervantes a concludere la propria opera con una seconda parte, nella quale lo stesso eroe legge le proprie avventure apocriefe e crea così il primo esempio di metaletteratura. Questo blocca le imitazioni, anche se alcune traduzioni sono di fatto una riscrittura. *L'Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, pubblicata in 4 volumi nel 1677 ad opera di François Filleau de Saint-Martin (1632-1695), altera la fine del romanzo in modo di aggiungervi ulteriori avventure. Nel 1704 è pure adattato da Alain-René Lesage (1668-1744) il *Don Chisciotte* di Avellaneda¹¹. In segui-

⁸ Vedi l'edizione del classico Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragi*, a cura di Luisa Pranzetti, Torino, Einaudi, 1989 (stampato la prima volta nel 1542).

⁹ Ian Watt, *Miti dell'individualismo moderno*, Donzelli 2007.

¹⁰ Cfr. *Segundo tomo de El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha*, a cura di Milagros Rodríguez Cáceres e Felipe Pedraza, Ciudad Real, Diputación Provincial, 2014.

¹¹ Alain-René Lesage, *Œuvres complètes*, IX, *Nouvelles aventures de l'admirable Don Quichotte de la Manche*, a cura di David Alvarez,

to, però, in Francia o in Spagna nessuno tenta più di riscrivere il personaggio; anzi ci si inizia ad interrogare se questo sia realmente possibile. Un famoso racconto di Jorge Luis Borges (1899-1986), *Pierre Menard, autor del Quijote* (1939), suggerisce paradossalmente che l'unica possibilità di imitare Cervantes sia quella di riscrivere il capolavoro tale e quale, ma senza averne il testo davanti agli occhi¹².

Al di là dell'inimitabilità del *Don Chisciotte*, epitome tragica della *finis Hispaniae*, ma anche di tutta l'età cavalleresca e metaforicamente di tutta l'età moderna, si deve notare come la seconda parte del romanzo sviluppi il contrappunto tra il personaggio "reale" (comunque fittizio, perché inventato da Cervantes) e quello immaginario (invece frutto dell'anonimo imitatore, che si firma Avellaneda). Il caso è caratteristico dell'epoca moderna, anche al di fuori della finzione: molti personaggi apparsi sulla carta stampata durante l'età moderna sono infatti storicamente esistiti, anche se noi ormai li ricordiamo soprattutto per la loro versione letteraria. Vengono in mente i due moschettieri più famosi del Seicento, almeno agli occhi dei lettori: d'Artagnan e Cyrano de Bergerac. Charles de Batz de Castelmor, detto d'Artagnan (1611/1615-1673), partecipa a vari avvenimenti importanti e redige un blocco di appunti autobiografici. Queste brevi note sono riscritte da un altro autore in un volume di memorie e in seguito ispirano ad Alexandre Dumas padre (1802-1870) una straordinaria trilogia, sulla quale torneremo nel prossimo capitolo: *Les Trois Mousquetaires*, 1844; *Vingt ans après*, 1845; *Le Vicomte de Bragelonne*, 1850¹³. Da allora D'Artagnan riappa-

Paris, Honoré Champion, 2009.

¹² Il racconto è raccolto in Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Buenos Aires, Sur, 1944.

¹³ Gli appunti sono editi, o meglio riscritti, da Gatien de Courtilz de Sandras, *Memoires de Mr. d'Artagnan, Capitaine Lieutenant de la Premiere Compagnie des Mousquetaires du Roi*, Cologne, P[ierre] Marteau, 1700-1715 (*Memorie di d'Artagnan*, a cura di Michela Dioguardi, Palermo, Sellerio, 1992).

re in romanzi, opere teatrali, film, cartoni animati e fumetti, divenendo uno degli eroi preferiti della letteratura di massa e ispirando persino visite turistiche alla sua regione di origine, un omaggio che condivide con pochi altri personaggi: ancora Don Chisciotte e il commissario Salvo Montalbano di Andrea Camilleri¹⁴. Savinien Cyrano de Bergerac (1619-1655) lascia una vasta produzione di saggi, romanzi fantastici e drammi, nonché una solida fama di soldato coraggioso (ha partecipato all'assedio di Arras nel 1640) e grande duellista¹⁵. Nel 1897 Edmond Rostand (1868-1918) ne fa il protagonista del *Cyrano de Bergerac*, che non soltanto si rivela uno dei drammi francesi di maggior successo, ma influenza balletti e opere musicali, romanzi e film, trasformando il moschettiere in un personaggio universale¹⁶.

La trasmutazione da autore a personaggio è estremamente interessante e coinvolge persino il già citato Shakespeare, clamorosamente reinventato nell'Otto-Novecento, come vedremo più avanti. In quest'ultimo caso, come in quello di Cyrano,

¹⁴ Stéphane Baumont, *D'Artagnan, des siècles d'aventures de cape et d'épée*, Toulouse, Privat, 1999, e Odile Bordaz, *Sur les chemins de d'Artagnan et des mousquetaires: lieux et itinéraires*, Baixas, Balzac Éditeur, 2005. Vedi, per un paragone di turismo culturale: <http://www.guiadelocio.com/a-fondo/la-ruta-de-don-quijote-paso-a-paso/>; <http://www.novetv.com/visit-vigata-viaggia-nei-luoghi-di-montalbano-e-online-la-guida-completa-per-scoprire-vigata-e-il-ragusano/>.

¹⁵ Cyrano de Bergerac, *Œuvres complètes*, a cura di André Blanc, Paris, Honoré Champion, 2000-2006. La bibliografia relativa è enorme, ma per avere un'idea delle opere e dell'ambiente di Cyrano, cfr. *Dissidents, excentriques et marginaux de l'Âge classique: autour de Cyrano de Bergerac*, a cura di Patricia Harry, Alain Mothu e Philippe Sellier, Paris, Honoré Champion, 2006. Il libro è dedicato a Madeleine Alcover, che dopo infiniti studi ha ricostruito in maniera definitiva la biografia del moschettiere: *Éphémérides ou biographie sommaire de Savinien de Cyrano de Bergerac*, Les Dossiers du Grihl [En ligne], 2010, <http://dossiersgrihl.revues.org/3817>.

¹⁶ Su Cyrano fra storia e mito: *Cyrano dans tous ses états*, a cura di Laurent Calvié, Toulouse, Anacharsis, 2004.

abbiamo al tramonto dell'età moderna la riscrittura completa di una figura, sulla quale abbiamo documentate fonti storiche che cessano di essere considerate o comunque di avere rilevanza. Qualcosa del genere accade soprattutto alle eroine dell'immaginario moderno. Si pensi a Cristina di Svezia (1626-1689), che come figura storica ha recentemente goduto di rinnovata attenzione perché ritenuta precorritrice dell'Europa unita, vista la sua capacità di vivere in varie nazioni del suo tempo e di parlarne le lingue¹⁷. Nel corso del Novecento alcuni antichi petegolezzi sulla sua vita privata sono stati ingigantiti e l'hanno trasformata prima in un'icona bi- od omosessuale e poi nella paladina *ante litteram* delle comunità LBTGQ¹⁸.

In questa prospettiva la sua biografia è stata interpretata in maniera imprevista e il personaggio inventato si discosta completamente da quello storico¹⁹. Nella pièce *Christine, la reine-garçon* (2012) di Michel Marc Bouchard e nel film *The Girl King* (2015) di Mika Kaurismäki, cui il drammaturgo quebecchese ha collaborato, l'ex-sovrana diviene bellissima (contro ogni testimonianza del suo tempo) e le sue ambascie politiche sono il risvolto di quelle sentimentali²⁰. Nell'ambito di una rappresen-

¹⁷ Zaliha Inci Karabacak, *An Extraordinary Leader: Queen Christina*, "Mediterranean Journal of Social Sciences", 6, 2 (2015), pp. 376-384

¹⁸ Kjell Lekeby, *Drottning Kristinas gudomliga metamorfos. Från intersexualitet till mansblivande*, "Fenix", 2 (1997), pp. 80-110. Per l'evoluzione delle raffigurazioni di Cristina: *Bilder av Kristina. Drottning av Sverige – Drottning i Rom / Images of Christina, Queen of Sweden - Queen in Rome*, a cura di Per Sandin, Stockholm, Livrustkammare, 2013.

¹⁹ Matteo Sanfilippo, *Cristina di Svezia tra storia e fantasia*, in *Roma e Cristina di Svezia, una irrequieta sovrana*, a cura di Gaetano Platania, Viterbo, Sette Città, 2016, pp. 13-58.

²⁰ La pièce è stata tradotta, pubblicata e rappresentata in inglese prima del film: Michel Marc Bouchard, *Christina, the Girl-King*, Vancouver, Talonbooks, 2014. Per l'originale: Id., *Christine, la reine-garçon*, Montréal, Leméac, 2013.

tazione assai tradizionale dell'antico regime (cavalli e castelli, intrighi e duelli) la pellicola pone l'accento sulle tendenze sessuali della giovane regina e motiva la sua abdicazione con la ricerca della libertà sentimentale. La rinuncia al trono di Svezia si trasforma così in un melodramma moderno, nel corso del quale la protagonista sceglie la libertà e l'amore, in questo caso per una persona del proprio sesso, e sfugge alla rigidità del proprio tempo.

Questo processo di reinterpretazione di alcuni personaggi storici riporta al centro della scena donne che hanno colpito sin dalla loro epoca per la peculiarità della loro vita²¹. Più avanti affronteremo il caso otto-novecentesco di Beatrice Cenci (1577-1599), ma qui possiamo ancora indicare quello della pittrice recentemente ricordata dalla grande mostra *Artemisia Gentileschi e il suo tempo* (Museo di Roma 30 novembre 2016 – 7 maggio 2017)²². Artemisia (1593-1653) è una romana, che si trasferisce a Napoli, dopo aver lavorato anche a Firenze e Venezia. Forse è la maggiore esponente della pittura caravaggesca, che esporta nelle capitali della penisola ed anche a Londra, dove risiede per qualche tempo assieme al padre Orazio (1563-1639). Al di là della sua bravura, oggi acclarata, la pittrice è stata ricordata per il complicato rapporto con il padre, in buona parte di rivalità artistica, ma non solo. In occasione del pubblico processo per lo stupro subito ad opera di un collega paterno, il pittore Agostino Tassi (1580-1644), quest'ultimo si difende alludendo alle tendenze incestuose di Orazio e facendo capire che quest'ultimo lo ha denunciato per mera gelosia²³.

²¹ Per il caso specifico delle sovrane, cfr. Eleonora Belligni, *Prese dal potere. Regine, nobildonne, condottiere nei film sulla prima età moderna*, "Zapruder", 31 (2013), pp. 9-24.

²² Vedi l'omonimo catalogo a cura di Francesca Baldassarri, Milano, Skira, 2016.

²³ Artemisia Gentileschi, *Lettere precedute da Atti di un processo di stupro*, a cura di Eva Menzio, Milano, Abscondita, 2004; ma vedi le riflessioni di Elizabeth S. Cohen, *The Trials of Artemisia Gen-*

Per secoli la critica d'arte considera Artemisia Gentileschi una figura minore, da menzionare solo per lo scandalo. Infine, durante la prima guerra mondiale, Roberto Longhi (1890-1970) ne propone il recupero²⁴. Decenni dopo Anna Banti (pseudonimo di Lucia Lopresti, 1895-1985), divenuta nel frattempo moglie del critico, impernia sulla vita della pittrice un romanzo, nel quale cerca di esprimere cosa possa aver sentito Artemisia durante la sua esistenza (oppressa dal padre, dallo stupratore e da un'intera società misogina) e al contempo descrive cosa pensi un'intellettuale di metà Novecento, ripensando a quel dramma e capendo quanto poco la condizione femminile sia cambiata nel tempo²⁵. I romanzi di Banti appaiono oggi *démodé*, ma la ricreazione di quel dramma dell'età moderna ha colpito le lettrici delle generazioni immediatamente successive e ne ha stimolato le riflessioni. È stata riconosciuta la maestria della pittrice, oggi ritenuta molto superiore al padre, e le sue eccezionali capacità sono spiegate con la maturazione attraverso la sofferenza, si veda al proposito il percorso audiovisivo presentato al Museo Marino Marini di Firenze nel 2011 e ancora oggi disponibile sul web²⁶.

Il personaggio dell'artista ha varcato alla fine del secolo scorso i confini italiani e quelli della carta stampata. Nel 1997 le sono dedicate due pellicole, entrambe intitolate *Artemisia*, dirette rispettivamente da Adrienne Clarkson, giornalista di

Artemisia: A Rape as History, "The Sixteenth Century Journal", 31, 1 (2000), pp. 47-75.

²⁴ Roberto Longhi, *Gentileschi padre e figlia*, "L'Arte", 19 (1916), pp. 235-314.

²⁵ *Artemisia* è scritto una prima volta nel 1944, poi perso e infine ricomposto e pubblicato nel 1947 (Firenze, Sansoni). Cfr. Davide Torrecchia, *Artemisia di Anna Banti e il mercato delle lettere*, Pisa, ETS, 2011.

²⁶ Vedi http://www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne/video/video/sg2011_1_3_1_nome_black.htm.

origine hongkonghese, giunta bambina in Canada, del quale diviene nel 1999 governatrice generale, e da Agnès Merlet, regista e sceneggiatrice francese. Il film di quest'ultima è un gran successo e lancia una vera e propria moda. Così nel 1998 la francese Alexandra Lapierre firma un romanzo (*Artemisia*) sulla pittrice, imitata nel 2002 dalla statunitense Susan Vreeland (*The Passion of Artemisia*). Questi due film e due romanzi, usciti nel breve arco di cinque anni, affrontano la vita dell'artista e interpretano lo stupro da varie prospettive e in varie chiavi. Per Merlet, si tratta addirittura di una storia di amore folle, nella quale Tassi confessa la violenza, in realtà mai avvenuta, tentando di risparmiare all'amata l'incarcerazione dopo la denuncia del padre morbosamente geloso.

In tutte e quattro le opere è messa in evidenza l'innovatività di Artemisia Gentileschi, sia dal punto di vista artistico, sia da quello umano. Vreeland pone in esergo della sua pagina web sul romanzo questa frase: "Violentata, torturata, tradita, non amata, riuscì comunque a inaugurare una nuova era per le donne grazie ai suoi dipinti di coraggiose eroine e nel mentre imparò qualcosa di importante sul perdono, l'amicizia e l'amore" (<http://www.svreeland.com/artem.html>). Queste parole riecheggiano il linguaggio dei romanzi rosa contemporanei e tuttavia diffondono concetti che sono ancora alla base della riflessione sull'arte e sulla figura della pittrice, soprattutto negli Stati Uniti²⁷. Artemisia è dunque allo stesso tempo reinventata, da Banti a Vreeland, ma anche riscoperta e alla fine le reinvenzioni letterarie o filmiche hanno permesso di tornare al personaggio storico in un processo completamente opposto a quello che ha portato Cristina di Svezia a divenire un'icona LBTGQ. In quest'ultimo caso si è infatti forzato il linguaggio seicentesco

²⁷ Vedi il filone che va da Mary Garrard, *Artemisia Gentileschi. The Image of the Female Hero in Italian Baroque Arts*, Princeton, Princeton University Press, 1989, a Jesse M. Locker, *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting*, New Haven, Yale University Press, 2015.

dell'ex-regina, che nelle sue lettere dichiara il proprio "amore" ad amici e amiche, intendendo esaltare la forza dell'amicizia, come allora era tradizionale fare, e non darle una prospettiva sessuale²⁸.

Se all'inizio di questo capitolo abbiamo ricordato personaggi riscritti durante e dall'età moderna, ora possiamo mettere in evidenza come anche gli eroi o le eroine di quest'ultima siano ricreati nel nostro secolo o in quello appena terminato. Affrontando questo immaginario, abbiamo dunque a che fare con un caleidoscopio nel quale vari elementi determinano la ricomposizione continua delle figure da noi scorte. Proviamo dunque a scomporne alcune per facilitare la comprensione del processo creativo. In primo luogo procediamo a una prospettiva di genere, contrapponendo i personaggi maschili a quelli femminili. Poi prendiamo in conto anche il processo di reinvenzione letteraria di personaggi concretamente esistiti e la loro trasformazione in qualcosa d'altro, spesso "bigger than life" o comunque assai diverso dalla realtà storica.

2. PERSONAGGI MASCHILI.

Alcuni critici insistono che i personaggi maschili interamente creati dall'età moderna sono pochissimi. Il già menzionato Ian Watt li riduce a quattro: Don Chisciotte, Don Giovanni, Faust e Robinson Crusoe. Non tutti accettano questo schema, anche se le varianti proposte sono minime e spesso hanno a vedere con l'inclusione o meno dei personaggi ottocenteschi, che potrebbero essere letti come culmine dell'età moderna o prefigurazione di quella contemporanea²⁹, oppure con quella

²⁸ Per un tentativo di riportare Cristina alla sua dimensione storico-culturale: Victoria Buckley, *Christina, Queen of Sweden: The Restless Life of a European Eccentric*, London, HarperCollins, 2004 (*Cristina regina di Svezia. La vita tempestosa di un'europea eccentrica*, Milano, Mondadori, 2006).

²⁹ Cfr. Fabio Angelo Sulpizio, *Il bacio di Elena. Il mito di Faust tra filosofia e teologia. A proposito del film di F. W. Murnau*, in *Fenome-*

dei personaggi delle favole, che sono numerosi sia nel Seicento, sia nell'Ottocento³⁰. In ogni caso Faust appare in qualsiasi schema e ha una tradizione quasi cinquecentenaria, che in certi casi ne evidenzia la valenza tedesca (il patto con il diavolo come elemento strutturale e strutturante della storia germanica) e in altri quella universale³¹.

In effetti i tratti del personaggio sono mutevoli, perché questi conosce una progressiva evoluzione che ne trasforma il carattere e le caratteristiche. Il manoscritto dell'*Historia vnd Geschicht Doctor Johannis Faustj des Zauberers*, redatto attorno al 1580, presenta un ciarlatano, mezzo mago e mezzo imbrogliatore, che truffa in vario modo contadini e cittadini³². La storia è ambientata a Norimberga e appare collegata alla diffusione del luteranesimo e ai dibattiti contro la Chiesa di Roma, accusata

nologia del mito. *La narrazione tra cinema, filosofia, psicoanalisi*, a cura di Giovanni Invitto, S. Cesario di Lucca, Manni, 2006, pp. 141-172.

³⁰ Michele Rak, *Logica della fiaba. Fate, orchi, gioco, corte, fortuna, viaggio, capriccio, metamorfosi, corpo*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, e *Da Cenerentola a Cappuccetto rosso. Breve storia illustrata della fiaba barocca*, ivi, 2007. Vedi inoltre Ton Dekker, Jurjen van der Kooi e Theo Meder, *Dizionario delle fiabe e delle favole*, a cura di Fernando Tempesti, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

³¹ Per il quadro generale: Luca Zenobi, *Il mito di Faust dalla tradizione orale al post-pop*, Roma, Carocci, 2013; *Goethe's Faust I: The Making and Impact of a Contemporary Performance*, a cura di Heinz-Uwe Haus e David W. Lovell, Newcastle, Cambridge Scholars, 2016. Per la valenza tedesca, abbiamo una folta letteratura, da Willi Jasper, *Faust und die Deutschen: Zur Entwicklungsgeschichte eines literarischen und politischen Mythos*, "Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte", 48, 3 (1996), pp. 215-230, a Jochen Golz, *Faust und das Faustische. Ein abgeschlossenes Kapitel deutscher Ideologie?*, "Zeitschrift für deutschsprachige Kultur & Literatur", 23 (2014), pp. 407-427.

³² Il ms. è consultabile in linea: http://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/16Jh/Faustus/fau_dfo.htm.

allo stesso tempo di ogni vizio: stregoneria, ciarlataneria e imbroglio. In questo contesto il cognome del personaggio, Faust, è evocativo, perché non rimanda solo a un teologo-alchimista che sarebbe stato contestato dai primi protestanti, in particolare da Filippo Melantone (1497-1560)³³, ma richiama pure il vescovo, esponente del manicheismo, aspramente attaccato da s. Agostino (350-430 d.C.) nel *Contra Faustum* (del 400 circa)³⁴.

Il manoscritto tedesco abbina una serie di episodi, spesso farseschi e forse inizialmente autonomi, alla tematica anti-cattolica condotta in una maniera abbastanza grossolana. Pochi anni dopo esce con grande successo la versione a stampa di Johann Spies (1540?-1623)³⁵, che genera nuovi seguiti, imitazioni e varianti, a partire dalla storia del servitore di Faust in *Das Wagnerbuch* (1593)³⁶. In tutti i seguiti è accentuato l'aspetto magico e questo

³³ Sull'ipotesi, non particolarmente convincente, di un Johann Georg Faust veramente esistito, cfr. *Annäherung an einen Mythos. Ausstellungskatalog*, a cura di Frank Möbius, Göttingen, Wallenstein, 1995, e Leo Ruickbie, *Faustus: The Life and Times of a Renaissance Magician*, Stroud, The History Press, 2009. Al contrasto fra Melantone e Faust accenna qualche testo ottocentesco, per esempio J. G. Th. Grässe, *Dr. Faust und Melanchthon zu Wittenberg*, in *Sagenbuch des Preußischen Staats*, I, Glogau, Verlag von Carl Flemming, 1868, pp. 391-392. Nel Novecento la posizione teologica di Melantone è talvolta contrapposta a quanto compie Faust nell'opera di Marlowe, di cui parliamo *infra*, cfr. Clifford Davidson, *Doctor Faustus of Wittenberg*, "Studies in Philology", 59, 3 (1962), pp. 514-523. Ma in questo caso il confronto è meramente letterario.

³⁴ Cfr. *The Faustian Century: German Literature and Culture in the Age of Luther and Faustus*, a cura di J. M. van der Laan e Andrew Weeks, Camden House, Boydell & Brewer, 2013.

³⁵ *Historia Von D. Johann Fausten*, Frankfurt am Main, Johann Spies, 1587. Ne esiste un'edizione italiana a cura di Maria Enrica D'Agostini: *Storia del dottor Faust, ben noto mago e negromante*, Milano, Garzanti, 2006.

³⁶ Cfr. *Das Wagnerbuch von 1593: Faksimiledruck des Exemplars der Bayerischen Staatsbibliothek München*, a cura di Günther Mahal e Martin Ehernfeuchter, Tübingen, Francke Verlag, 2005.

porterebbe secondo alcuni eruditi ottocenteschi all'edizione di un grimorio, cioè un libro di magia, attribuito al "Dr. Johannes Faust". Sennonché quest'ultima opera è oggi disponibile soltanto nell'edizione del 1849 di Johann Scheible (1809-1866), editore di Stoccarda. Secondo il curatore-editore il testo, intitolato *Magia naturalis et innaturalis* e attribuito al Dr. Johannes Faust, si sarebbe trovato in un manoscritto letto a Passau³⁷. Da notare che Scheible è appassionato del personaggio e con la sua casa editrice pubblica nel giro di pochi anni numerosi volumi su Faust. In particolare possiamo ricordare lo studio in tre tomi *Doctor Johann Faust* (1846-1847), nel quale ne ricostruisce la biografia e la fortuna letteraria, persino attraverso la raffigurazione negli spettacoli di marionette. Nel 1851, sempre a Stoccarda, cura un'ulteriore "raccolta" di scritti magici di Faust intitolata *Bücherschatz*. Insomma il grimorio è una semplice invenzione, che serve a dar maggior spessore al mago-teologo-alchimista.

La reinvenzione erudita di Scheible mostra come la genesi del personaggio sia breve e con ogni probabilità ispirata da una produzione orale di poco precedente. Inoltre sottolinea come al passaggio dal Cinque al Seicento sia ancora legata a un contesto magico, magari soltanto parodiato. Tuttavia Faust non guadagna il proprio spazio letterario come ciarlatano o come mago, ma per un ulteriore passo in avanti legato alla diffusione della versione a stampa di Spies. In questa Faust è uno studente dotato, che, pur provenendo da un ceto di agricoltori, riesce ad elevarsi e a conseguire il dottorato in teologia. La sua ascesa è motivata dal desiderio di ricchezza e successo, ma la carriera universitaria non garantisce né l'una, né l'altro. Per questo Faust si dedica infine alla magia ed evoca il diavolo, al quale cede la propria anima in cambio di quanto agogna.

³⁷ La versione di Scheible è oggi in linea (<https://archive.org/details/doktorjohannesfaoosche>), ma è stata ristampata più volte, anche recentemente: Dr. Johannes Faust, *Magia naturalis et innaturalis oder Dreifacher Höllenzwang, letztes Testament und Siegelkunst*, Graz, Verlag Edition Geheimes Wissen, 2008.

Come nella versione manoscritta, il testo curato da Spies e messo a punto in successive riedizioni gioca sulla stupidità del docente universitario e sui tratti “cattolici” del demonio, che appare nelle vesti di un frate. La morale è che in primo luogo bisogna rifuggire dal diavolo e dalla magia, nonché dalla Chiesa di Roma. In secondo luogo, si deve pregare e amare Dio e soprattutto bisogna sempre affidarsi alla grazia divina, avendone piena fiducia, perché Dio può salvare anche chi ha peccato, al contrario di quanto asseriscono i teologi manichei (di qui il riferimento al vescovo Faustus demolito da s. Agostino). Il carattere religioso e la morale della satira ne favoriscono la diffusione nell’area protestante e il testo è tradotto dunque in olandese (1590) e in inglese (1592). Quest’ultima versione è piuttosto libera e nel 1594 è ristampata assieme alla traduzione del *Wagnerbuch* sotto il titolo di *The History of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus: Together with The Second Report of Faustus, Containing His Appearances and the Deeds of Wagner*. Ad essa si ispira la *Tragicall History of D. Faustus* di Christopher Marlowe (1564-1593), dramma pubblicato per la prima volta nel 1604 e registrato dall’editore tre anni prima. Di questa tragedia non solo non conosciamo la data di composizione, secondo alcune fonti sarebbe stata portata sulla scena poco prima della morte dell’autore, ma abbiamo addirittura due versioni a stampa (1604 e 1616) in parte divergenti.

In ogni caso proprio sull’opera di Marlowe si fonda la successiva tradizione faustiana, che si distacca dal trattamento originale. Il suo Faust è decisamente drammatico, pur se non mancano spunti comici nella sua vicenda. L’avidità del sapiente non è infatti materiale, ma culturale: la magia serve per trascendere il livello della conoscenza dei contemporanei e allo stesso scopo è evocato il diavolo. Quest’ultimo non cerca di ingannare Faust, ma gli rivela quando rischia e quanto sia desolato l’inferno. Alla fine entrambi i protagonisti del dramma, cioè l’uomo e il demone, ispirano una certa simpatia del pubblico e la loro tragedia sembra accennare a una più generale e drammatica condizione dell’intera umanità.

Il testo di Marlowe è tradotto in Germania, dove scalza la tradizione antecedente, pur se questa continua a riecheggiare in vari racconti popolari, che narrano episodi di segno e stile diversi: di volta in volta comici, grossolani, drammatici, religiosi³⁸. Secondo varie testimonianze gli spettacoli di marionette ispirati al Faust mantengono lo stesso carattere frammentario. Di nuovo siamo, però, in un territorio parzialmente incognito. Sappiamo che nel Sei-Settecento tali spettacoli, come d'altronde i racconti popolari, circolavano dalla Germania all'Olanda, alla Slovacchia, all'Austria e alla Boemia. Tuttavia le sceneggiature conservate sono spesso ottocentesche, come quella in quattro atti (1846) del critico, poeta e traduttore Karl Simrock (1802-1876)³⁹.

Alcuni studiosi ipotizzano che gli spettacoli di marionette derivino il loro canovaccio dal dramma di Marlowe portato in Germania da attori inglesi alla fine del Cinquecento e tradotto nei teatrini per ridurre i costi: i pupazzi non mangiano, al contrario degli attori. Non abbiamo i testi di questi spettacoli, però, possiamo dedurre dalla successiva evoluzione teatrale che il lavoro di Marlowe e la *Storia del dottor Johann Faust* del 1587 si incrocino con nuove narrazioni. Talvolta si approfondisce il versante magico; talaltra s'inventano nuovi spunti, non di rado assurdi. Il romanzo *Fausts Leben, Taten und Hollenfahrt* (1791) di Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831) ricorda che Faust avrebbe inventato la stampa, come pare sia asserito in alcuni spettacoli di marionette a causa dell'assonanza tra i nomi di Johannes Faust e Johannes Fust (1400?-1466), l'orafo (ma per Klinger è un banchiere) che ha finanziato Johannes Gutenberg (1390/1403-1468), l'inventore dei caratteri mobili.

³⁸ Sviluppando le ricerche ottocentesche, un certo numero di questi racconti sono schedati in Dee L. Ashliman, *Folklore and Mythology. Electronic Texts*, alla voce "Faust": <http://www.pitt.edu/~dash/faust.html#1587>.

³⁹ Karl Simrock, *Doctor Johannes Faust*, Frankfurt am Main, Brönnner, 1846. Se ne veda la breve ricreazione su <https://www.youtube.com/watch?v=KqFqARljqP4>.

Sempre nel regno dell'assurdità possiamo ricordare come Rudolf Lang, impresario di Augusta, tragga dal *Faust* un numero circense con i cani e lo porti in tournée per Austria e Germania nel 1717-1721⁴⁰. Se ne trova menzione in Wolfgang von Goethe (1749-1832), sul quale torneremo più avanti, ma soprattutto questo scrittore testimonia la diffusione del personaggio nella vita quotidiana tedesca del secondo Settecento. Goethe spiega infatti la sua passione per Faust con la lettura infantile di una riedizione del *Faustbuch des Christlich Meynenden* (1725), un volumetto popolare che riprende la tradizione cinquecentesca, e con la frequentazione dei teatrini delle marionette⁴¹.

La popolarità del personaggio nel Settecento non è un fenomeno soltanto germanico o comunque dell'area imperiale. In Inghilterra la fortuna di Faust si lega a un nuovo spettacolo, la pantomima, che incrocia più forme di intrattenimento (musica e teatro, marionette e attori, giochi pirotecnici) e soprattutto più generi scenici. Rilegge, per esempio, la tradizione classica e quella contemporanea alla luce della commedia dell'arte italiana. Nel penultimo decennio del Seicento William Mountfort (1664-1692) immagina *The Life and Death of Dr Faustus, Made into a Farce, with Harlequin and Scaramouche*, parafrasando il testo di Marlowe⁴². Le pantomime faustiane di maggior successo sono, però, del secolo successivo, in particolare le due di John Thurmond (1690?-1754) e John Rich (1692-1761)⁴³.

⁴⁰ Mathias Spohr, *Das Problem der Vanitas. Goethes Faust und das Faust-Sujet im populären Musiktheater*, "Maske und Kothurn", 45, 3-4 (2001), pp. 71-91.

⁴¹ *Das Faustbuch des Christlich Meynenden von 1725: Faksimile-Edition des Erlanger Unikats*, a cura di Günther Mahal, Knittlingen, Publikationen des Faust-Archivs und der Faust-Gesellschaft, 1983.

⁴² Ne esiste anche un testo a stampa: London, Printed and sold by E. Whitlock, 1697.

⁴³ Rispettivamente intitolate *Harlequin Doctor Faustus*, presentata a Londra, al Theatre Royal di Drury Lane, 26 novembre 1723, con musica di Henry Carey (1687-1743), e *The Necromancer, or, Harle-*

I copioni, per quanto brevi, di questi due lavori sono pubblicati: *Harlequin Doctor Faustus: with the masque of the deities*, London, W. Chetwood, 1724; *A Dramatick Entertainment, Call'd the Necromancer*, London, Printed, and sold by T. Wood, 1724. Esiste anche un'edizione ridotta del secondo (*The vocal parts of an entertainment, call'd, The necromancer: or, Harlequin Doctor Faustus*, London, A. Dodd, 1747), cui è premessa una breve biografia del personaggio. In essa si dubita della veracità della storia tradizionale e si indica che Faust non sarebbe stato un vero mago, ma uno dei primi tipografi accusato di magia perché pubblicava volumi dieci volte meno cari dei manoscritti dai quali erano tratti. Si anticipa dunque l'annotazione di Klinger, ricordata più sopra, ma si mostra anche la durata del successo dello spettacolo, visto che il copione abbreviato segue di ben 23 anni quello originale.

La fortuna dello spettacolo di Rich è comprovata da una incisione di William Hogarth (1697-1774) del 1723-1724: *The Bad Taste of the Town* (talvolta chiamata *Masquerades and Operas*), che ironizza sui gusti del pubblico urbano e mostra un teatro nel quale è rappresentata quella pantomima del Faust. Nella didascalia della stampa Hogarth rimpiange i tempi, nei quali si andava a teatro per vedere le opere di Shakespeare e Ben Jonson (1572-1637). Il pubblico inglese non segue, però, il suo invito e prosegue ad amare le pantomime, che a loro volta non abbandonano il tema faustiano. Questo, per esempio, è ripreso in due successivi spettacoli su Wagner: *The Miser; or, Wagner and Abericock. A Grotesque entertainment*, 1726, e *Harlequin's Triumph*, 1727, entrambi di John Thurmond. Le pantomime faustiane di-

quin Doctor Faustus, presentata a Londra, al Theatre Royal in Lincoln's-Inn-Fields, il 20 dicembre 1723, con musica di Johann Ernst Galliard (1687-1749). Per i due autori, cfr. Philip H. Highfill, Kalman A. Burnim ed Edward A. Langhans, *A Biographical Dictionary of Actors, Actresses, Musicians, Dancers, Managers, and Other Stage Personnel in London, 1660-1800*, voll. 12 e 14, Carbondale and Edwardsville, South Illinois University Press, 1987 e 1991, ad voces.

vengono via via più popolari e sono rappresentate persino nelle fiere, dove si ironizza sul mito dello scienziato – siamo infatti negli anni subito dopo la morte di Isaac Newton (1643-1727) – e si raffigurano dottori ciarlatani, in particolare tedeschi.

Nonostante le facili ironie anti-germaniche, antenate dell'elaborazione dello scienziato pazzo di origine teutonica in tanti romanzi e film dell'Otto-Novecento, quelle pantomime sono riprese anche in Germania, spesso abbinandole a grandiosi fuochi d'artificio. Vedi il programma di *Mit hoher Obrigkeitlicher Bewilligung wird Herr Girandolini [...] am Freytage, den 26sten August 1785, auf dem Herrengraben, als dem dazu angewiesenen Platz die Ehre haben vorzustellen: Ein ganz neues und pantomimisches grosses Kunstfeuerwerk, betitelt: Doctor Fausts Höllenfarth*⁴⁴. Il personaggio sembra nuovamente condannato a un'esistenza comico-popolaresca, perfettamente in linea con le sue origini, ma sta per iniziare una novella fase evolutiva, che lo porta alla redenzione sulla scena e all'empireo intellettuale.

Il nuovo percorso non è facile, tanto è vero che buona parte dei tentativi non vengono terminati e li conosciamo soltanto sotto forma di frammenti, che, però, hanno un certo impatto. Nel 1755-1758 Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) tenta di scrivere un *Faust*, ma non lo termina e ne pubblica alcuni frammenti nel 1759. Il personaggio qui si rivolge al diavolo per sapere di più, ma alla fine salva la propria anima, avendo imparato che una smodata sete di conoscenza è un errore pernicioso⁴⁵. Il pittore e poeta Friedrich Müller (1749-1825) è in contatto con

⁴⁴ Il programma è disponibile su Google Books. Pietro Paolo Girandolini è un impresario di fuochi di artificio attivo a Vienna nei decenni 1770 e 1780: Roland Girtler, *Streifzug durch den Wiener Wurstelprater: Die bunte Welt der Schausteller und Wirte*, Wien, Böhlau Verlag, 2016, p. 247.

⁴⁵ Han Henning, *Lessing's Faust-Pläne und -Fragmente*, in *Faust through Four Centuries. Retrospect and Analysis / Vierhundert Jahre Faust. Rückblick und Analyse*, a cura di Peter Boerner e Sidney Johnson, Tübingen, Max Niemeyer, 1989, pp. 79-90.

Lessing e redige un abbozzo teatrale *Fausts Leben dramatisiert* (1778), nel quale il tentativo faustiano simboleggia gli sforzi del nuovo artista romantico. Con questi due autori è in stretti rapporti Goethe, il quale fiancheggia e completa la loro opera con un lavoro che lo impegna lungo tutta la sua vita artistica. Da esso infatti nascono il cosiddetto *Urfaust* (1772-1775), il successivo *Faust. Ein Fragment* (1788-1790), quindi il *Faust. Eine Tragödie* (1797-1805, poi *Faust. Der Tragödie erster Teil*) e infine il *Faust. Der Tragödie zweiter Teil* (1825-1831).

In oltre cinquanta anni Goethe elabora un personaggio che è mosso da nobili sentimenti, quali il desiderio di sapere e il desiderio di contribuire al benessere dell'umanità, ma anche da una potente albagia intellettuale e che alla fine è salvato per l'intercessione di una donna, Margherita, la quale a sua volta fa intervenire in suo favore la Vergine Maria. Spariscono i tratti licenziosi o popolareschi del racconto tardo cinquecentesco, la magia assume un ruolo diverso e infine un grande personaggio femminile affianca l'eroe ed è in grado di respingere il diavolo. Inoltre l'intervento mariano annulla l'originale chiave anticatolica. Goethe infatti, pur credendo in un principio divino, non ritiene che una Chiesa possa arrogarsi il diritto di rappresentarlo. Inoltre il viaggio in Italia degli anni 1786-1788, ripreso nei due volumi dell'*Italienische Reise* pubblicati nel 1816 e nel 1817, lo ha convinto della non pericolosità o quanto meno nella non diabolicità della Chiesa romana⁴⁶.

Sul successivo sviluppo di un Faust ormai intonato alla chiave goethiana, almeno sino alla nuova sterzata imposta dal *Doktor Faustus* di Thomas Mann (1875-1955), pubblicato nel 1947, si è scritto anche troppo⁴⁷. In particolare si è molto insistito sul-

⁴⁶ Vedi la sintesi proposta da Ursula Homann: <http://www.ursulahomann.de/GoetheUndDieReligion/komplett.html>.

⁴⁷ Per il caso italiano: Paola Del Zoppo, *Faust in Italia. Ricezione, adattamento, traduzione del capolavoro di Goethe*, Roma, Artemide, 2009. Per la svolta di Thomas Mann cfr. Id., *Doctor Faustus con La genesi del Doctor Faustus*, a cura di Luca Crescenzi, Milano, Mondadori, 2016.

lo sforzo otto-novecentesco di piegare quella figura alla nuova realtà dell'età contemporanea, inserendola in forme spettacolari nuove, dall'opera e altri spettacoli musicali nell'Ottocento al cinema del Novecento⁴⁸.

In questa evoluzione abbiamo alcune sorprese, che, però, fanno avanzare l'interpretazione goethiana. Si pensi alla Margherita che offre la propria anima per salvare quella di un bolso Faust e viene liberata dallo stesso Mefistofele, ammirato dal suo sacrificio nel film italo francese *Marguerite de la nuit* (1955) di Claude Autant-Lara (1901-2000). Adattando quanto suggerito da alcune critiche, si potrebbe qui vedere il risultato finale della progressiva femminilizzazione della figura faustiana e in genere della letteratura⁴⁹. Forse per questo Thomas Mann riduce l'importanza dei ruoli femminili nel suo Faust e cerca di ridare valenza anche religiosa al patto con il diavolo⁵⁰.

Nell'evoluzione del personaggio faustiano vediamo qualcosa di simile a quella, a sua volta studiatissima, del non di molto posteriore Don Giovanni. Questi appare come esempio *e contrario* nella tragedia *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1625) di Tirso de Molina (pseudonimo del religioso madrilenio Gabriel Téllez, 1579-1648). L'intento è moralisteggiante e il personaggio unidimensionale, ma quando è recuperato dal teatro francese e in particolare da Molière (Jean-Baptiste Poquelin, 1622-1673) con la tragicommedia *Dom Juan ou le festin de pierre* (1665), viene dotato di uno

⁴⁸ Inez Hedges, *Framing Faust: Twentieth-Century Cultural Struggles*, Carbondale IL, Southern Illinois University Press, 2009.

⁴⁹ Helga Druxes, *The Feminization of Dr. Faustus. Female Identity Quests from Stendhal to Morgner*, University Park PA, Penn State University Press, 1993.

⁵⁰ Christian Albrecht, *Protestantismusdeutung und protestantisches Erbe in Thomas Manns Roman "Doktor Faustus"*, "Zeitschrift für Theologie und Kirche", 95 (1998), pp. 410-428; *Thomas Manns "Doktor Faustus". Neue Ansichten, neue Einsichten*, a cura di Heinrich Detering, Friedhelm Marx e Thomas Sprecher, Frankfurt am Main, Klostermann, 2013.

spessore maggiore. Nei due secoli successivi ottiene una ancora superiore ricchezza interiore, soprattutto nel corso dell'Ottocento, quando, sia pure in ritardo, da libertino *tout court* si trasforma in libertino filosofico. Grazie a George Byron (1788-1824)⁵¹, diviene l'eroe che sfida Dio e le convenzioni e non è smosso dal rimorso per i propri peccati, né dalle accuse degli altri esseri umani, vivi o morti⁵². Charles Baudelaire (1821-1867) lo descrive nei *Fleurs du mal* (1857), mentre discende all'inferno ed è attorniato dalle sue antiche vittime, ma non perde di compostezza: "Mais le calme héros, courbé sur sa rapière, / Regardait le sillage et ne daignait rien voir" (*Don Juan aux enfers*). Da notare la spada che nel contesto ottocentesco lo lega agli eroi del duello nell'età moderna (vedi il prossimo capitolo, dedicato proprio a questo tema).

Nell'evoluzione di questa figura le donne giocano un ruolo minore, sono vittime predestinate e spesso non hanno diritto di parola. Anche qui tuttavia il Novecento cambia la prospettiva e s'interroga sulla possibilità di un Don Giovanni al femminile, come mostra il celebre film *Don Juan ou Si Don Juan était une femme...* (1973), diretto da Roger Vadim (1928-2000) e interpretato da Brigitte Bardot. Inoltre Irène Némirowsky (1903-1942) si chiede quali possano essere le possibili reazioni de *La femme de Don Juan* (1938) e mostra come l'insensibile seduttore possa essere alla fine giocato⁵³.

⁵¹ Il *Don Juan* di Byron è terminato poco prima della morte dell'autore, ma i primi due canti sono pubblicati nel 1819.

⁵² Cfr. Frédéric Tristan, *Don Juan le révolté*, Paris, l'Archipel, 2009.

⁵³ La discussione su Don Giovanni è enorme soprattutto in Italia, dove vi intervengono grandi critici quali Giovanni Macchia (1912-2001) e Cesare Garboli (1928-2004). Del primo vedi: *Vita, avventura e morte di Don Giovanni*, Bari, Laterza, 1966 (ma cfr. l'edizione aumentata: Milano, Adelphi, 1991), e *Tra don Giovanni e don Rodrigo: scenari secenteschi*, Milano, Adelphi, 1989. Del secondo: *Il "Dom Juan" di Molière*, Milano, Adelphi, 2005. Per successive discussioni: Umberto Curi, *Filosofia del Don Giovanni*, Milano, Bruno Mondadori, 2002; Loredana Lipperini, *Don Giovanni. Il po-*

3. LA REINVENZIONE DI UN PERSONAGGIO FEMMINILE

La scarsa attenzione alla specificità femminile nell'evoluzione della figura di Don Giovanni corrisponde alla scarsa, ma non nulla sensibilità al femminile nell'età moderna. Per molteplici ragioni i personaggi femminili di questo periodo moderna hanno acquisito maggior visibilità soltanto negli ultimi tempi, quando anche nel settore più divulgativo è nata una specifica produzione, in genere firmata da donne e scritta per le donne⁵⁴. Tuttavia nel tempo qualche donna ha conquistato un proprio spazio, sia pure per mano di autori maschili. Per un assaggio affrontiamo qui una figura femminile che condivide con Artemisia Gentileschi e Cristina di Svezia lo scenario romano, ma progressivamente se ne distacca e si trova proiettata su uno sfondo che non soltanto non è più realmente suo, ma è addirittura astorico.

Beatrice Cenci è un film del 1969 di Lucio Fulci (1927-1996), ottimo esempio di artigianato cinematografico ispirato a una tradizione storiografica. In esso la tragedia della giovane romana è addebitata all'avarizia e alla lussuria del padre Francesco (1549-1598), che non arretra persino davanti alla carne della sua carne, e alla fame di terre e di soldi di papa Clemente VIII Aldrobrandini (1536-1605) e dei suoi familiari. Il primo non contento di aver rinchiuso la figlia in una rocca, giunge a violentarla per costringerla all'obbedienza. Il secondo non la grazia, nonostante che tutta Roma sappia che ha dovuto uccidere il padre per liberarsi, e grazie alla condanna mette le mani su di un ingente patrimonio.

tere della seduzione, la musica, il mito, Roma, Castelveccchi, 2006; Roberto Escobar, *La fedeltà di Don Giovanni*, Bologna, il Mulino, 2014.

⁵⁴ Vedi i divulgativi Francesca Santucci, *Virgo virago. Donne fra mito e storia, letteratura e arte, dell'antichità e Beatrice Cenci*, Catania, Akkuaria, 2008, e *Donne di Caravaggio. Sante e peccatrici, nobili e plebee, dame e cortigiane, donne dell'immaginario realisticamente rappresentate*, Patti, Kimerik, 2015. In essi sono elencate quasi tutte le possibile eroine dell'età moderna, ma bisognerebbe tener conto dell'enorme spazio che altre eroine degli stessi secoli acquistano nell'ambito della letteratura rosa.

Il film mette in scena una versione assai cupa della vicenda, scandita da particolari sanguinosi quali la frattura degli arti dell'amante di Beatrice sulla ruota della tortura, ma non offre risposta ai molti interrogativi che nascono dagli atti del vero processo alla giovane romana. Si inserisce quindi in una tradizione esplorata da una mostra, *Beatrice Cenci: la storia il mito*, di fine Novecento, in cui lo scavo archivistico dimostra la falsità della narrazione tradizionale degli eventi e assieme ne ricostruisce la genesi letteraria⁵⁵. La mostra e il suo catalogo si inseriscono nella ripresa sul finire del secolo scorso degli studi sugli archivi familiari romani e in particolare su quello dei Cenci. A quest'ultimo i due curatori del catalogo hanno infatti dedicato importanti lavori⁵⁶. A sua volta il dibattito sulla mostra ha stimolato nuove ricerche nell'Archivio di Stato di Roma e ha portato a un secondo volume⁵⁷. In questo modo alla decostruzione della leggenda ha corrisposto alla ricostruzione della vicenda, ma torniamo a quest'ultima, visto che in realtà abbiamo finora soltanto accennato alla sceneggiatura di un film⁵⁸.

Beatrice Cenci nasce a Roma il 6 febbraio 1577 da uno degli uomini più ricchi della città e da Ersilia Santacroce (1549-1584).

⁵⁵ *Beatrice Cenci: la storia il mito*, a cura di Mario Bevilacqua ed Elisabetta Mori, Roma, Viella - Fondazione Marco Besso, 1999. Mostra e catalogo sono discussi magistralmente dalla compianta Maura Piccialuti, *A proposito del Cinquecento romano: una mostra e un volume sulla famiglia Cenci*, "Rivista storica del Lazio", 18 (2003), pp. 67-78.

⁵⁶ Mario Bevilacqua, *Il Monte dei Cenci: una famiglia romana e il suo insediamento urbano tra Medioevo ed età barocca*, Roma, Gangemi, 1988; Elisabetta Mori, *Vicende familiari e formazione di archivi*, "Rivista Storica del Lazio", 4 (1996), pp. 61-97.

⁵⁷ *I Cenci. Nobiltà di sangue*, a cura di Michele Di Sivo, Roma, Colombo, 2002.

⁵⁸ Per una trattazione più ampia, oltre ai libri citati, vedi la voce di Luigi Caiani in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979, pp. 512-515.

Il patrimonio paterno proviene dall'eredità del nonno Cristoforo, tesoriere generale della Camera Apostolica. Questi si è servito della carica per arricchirsi oltre misura e poi ha incrementato le proprie risorse praticando il prestito, spesso ad usura. Francesco utilizza una parte della sua ricchezza per proficui investimenti immobiliari, ma il temperamento violento lo mette nei guai: nel 1567 anni uccide un vassallo a Nemi (o quantomeno è incolpato di tale omicidio) e si fa due mesi di carcere; in seguito bastona alcuni sottoposti sempre a Nemi e torna in prigione per altri otto mesi; nel 1572 pesta un servo. Oltre a finire più volte in prigione deve rimborsare chi ha picchiato. In seguito è arrestato ancora, sicuramente per storie di donne e forse per relazioni omosessuali: ogni volta paga per tacitare le accuse. Intanto si vocifera che abbia subito rovesci finanziari, ma il fatto non è comprovabile. Inizia, però, a risparmiare sulle spese di famiglia: tra il 1584 e il 1592. Beatrice e la sorella Antonia sono così parcheggiate nel modesto educando di S. Croce a Montecitorio. Francesco inoltre lesina il denaro ai figli Giacomo, Cristoforo e Rocco, che per reazione iniziano a derubarlo e a contrarre debiti. Il contrasto esplode apertamente nel 1594, quando Francesco è imprigionato per tre mesi e paga 100.000 scudi per tacitare un'accusa di sodomia. I tre figli chiedono a Clemente VIII di allontanare il genitore e di evitare la rovina della famiglia.

Il papa interviene e Francesco accusa i figli di aver tentato di farlo ammazzare. Un'inchiesta si chiude con un nulla di fatto e il patriarca abbandona la città, per proteggersi meglio e diminuire le spese. Mette "a dozzina" presso un prete i due figli più piccoli, Bernardo e Paolo, e nell'aprile del 1595 si trasferisce a Petrella Salto, un feudo dei Colonna tra Rieti e Avezzano. Porta con sé la seconda moglie Lucrezia Petroni e la figlia Beatrice. Il trasferimento mira infatti anche a impedire che quest'ultima trovi un pretendente, poiché il padre non vuole o non può versarle una dote.

Francesco torna periodicamente a Roma e lascia moglie e figlia nella rocca di Petrella. Dopo qualche mese rinchiude ad-

dirittura le due in un appartamento al secondo piano, temendo che meditino la fuga. Le prigioniere si mettono in contatto con il resto della famiglia e chiedono soccorso. Una lettera di Beatrice al fratello Giacomo cade, però, in mano al padre nel 1597. Francesco, dopo aver picchiato selvaggiamente la figlia, si trasferisce definitivamente a Petrella, assieme ai due figli più piccoli, che tuttavia riescono presto a sfuggirgli.

Probabilmente la violenza sessuale filmata da Fulci non ha avuto luogo. Francesco infatti non vuole possedere la figlia, ma soltanto evitare di corrisponderne la dote. In ogni caso Beatrice e la matrigna, relegata da anni nel ruolo di secondina senza libertà, ne hanno abbastanza. Si mettono quindi d'accordo per eliminare il loro aguzzino e Beatrice si rivolge a Olimpio Galvetti, ex-castellano della rocca e probabilmente suo amante. In un primo tempo i due pensano di ricorrere a qualche assassino prezzolato, ma non riescono a trovare nessuno: Francesco ha fama di uomo violento e pericoloso; inoltre i congiurati non hanno denaro. All'alba del 9 settembre 1598 Galvetti stesso uccide dunque Francesco assieme a Marzio Floriani, un ex servitore di quest'ultimo. I complici cercano poi di far credere che la vittima sia caduta dal balcone, ma nessuno crede loro. Si apre un'inchiesta e dal Regno di Napoli, che ha giurisdizione sul feudo di Petrella, si chiede l'arresto di Beatrice, Bernardo, Giacomo e Lucrezia, nel frattempo tornati a Roma, nonché dei due sicari e persino delle mogli dei fratelli Cenci.

Gli inquisiti prima tengono duro e negano il delitto; poi raccontano le pretese violenze sessuali subite da Beatrice. Purtroppo la congiuntura storica non gioca a loro favore, perché il papa vuole mettere fine a una catena di delitti all'interno delle famiglie aristocratiche. Ai Cenci è quindi comminata una condanna esemplare: Giacomo, Lucrezia e Beatrice sono condannati a morte, Bernardo alla galera a vita e i beni di tutti sono sequestrati.

L'esecuzione ha luogo l'11 settembre 1599 e Beatrice si comporta coraggiosamente, guadagnandosi il plauso di una folla

immensa. Il favore popolare rilancia quindi *post mortem* la sua storia, mentre si comincia a mormorare che il pontefice vuole solo incamerare i beni dei condannati. In effetti gli Aldrobrandini cercano di prendersi per una cifra irrisoria alcuni beni dei Cenci, ma il momento è mal scelto e devono in parte restituirli. Comunque a questo punto si dà per scontato che Beatrice sia vittima di un doppio intrigo, paterno e pontificio. Già pochi giorni dopo la morte la fanciulla è ricordata in narrazioni manoscritte, che ricalcano gli appunti del suo difensore, cioè dell'avvocato che ha descritto le incestuose voglie paterne. Con il passar dei secoli e il crescere della spinta antipapale la fortuna letteraria di Beatrice aumenta. Agli inizi dell'Ottocento la sua tragedia è ripresa dall'opera *The Cenci* (1819), scritta a Roma da Percy Bysshe Shelley (1792-1822), e dal racconto *Les Cenci* di Stendhal (pseudonimo di Henry Beyle, 1783-1842), poi inserito nelle *Chroniques Italiennes* (1829)⁵⁹. Seguono tragedie in versi e in prosa (Astolphe de Custine, 1833; Juliusz Słowacki, 1839; Alfred Nobel, 1896) culminate nella pièce di Antonin Artaud *Les Cenci* (1935). Inoltre Alexandre Dumas padre se ne serve per un racconto negli otto volumi dei *Crimes célèbres* (1839-1842), dove accomuna i Borgia e i Cenci, per descrivere poi l'orribile delitto di Beatrice e dei fratelli.

Nel frattempo il versante antipontificio è sfruttato in chiave risorgimentale dalla *Beatrice Cenci* (1838) di Giovanni Battista Niccolini (1782-1861) e da quella (1854) di Francesco Domenico Guerrazzi (1804-1873). Sulla scia di queste opere il tema scivola dai confini della letteratura a quelli della storia, come evidenzia nel secondo Ottocento Carlo Tito Delbono⁶⁰. In seguito resta un

⁵⁹ Per il percorso del mito, oltre a quanto citato: Irene Musillo Mitchell, *Beatrice Cenci*, New York, P. Lang, 1991.

⁶⁰ Carlo Tito Delbono, *Storia di Beatrice Cenci e de' suoi tempi*, Napoli, Stabilimento tipografico Gaetano Nobile, 1864. In seguito non sono poche le analisi storiche, alcune di valore: Ilario Rancieri, *Beatrice Cenci secondo i costituti del suo processo: storia di una leggenda*, Siena, Tipografia S. Bernardino, 1909; Corrado Ricci,

topos, sia pure saltuario, della letteratura italiana: Giggi (Luigi) Zanazzo (1860-1911) le dedica *La bella Cenci*⁶¹; Alberto Moravia (pseudonimo di Alberto Pincherle, 1907-1990) pubblica una *Beatrice Cenci* nel 1955; e ancora oggi ne abbiamo versioni più o meno romanzate⁶². Questa variegata produzione letteraria ispira numerose versioni in musica, dall'opera in tre atti di Giuseppe Rota (1836-1911) del 1863 al musical di Simone Martino e Giuseppe Cartellà del 2014. Anche le versioni cinematografiche sono innumerevoli: oltre a quella di Fulci abbiamo le *Beatrice Cenci* di Mario Caserini (1909), Ugo Falena (1910), Baldassarre Negroni (1913 e 1926), Guido Brignone (1941) e Riccardo Freda (1956).

L'elemento principale del successo letterario di *Beatrice* è quanto sta al centro della tragedia di Shelley. Qui si gioca infatti pesantemente sulla violenza incestuosa e alcuni autori riprendono questo spunto alla lettera, anzi pure di più. Il già citato Niccolini dichiara di essersi ispirato al poeta inglese, ma di fatto lo traduce. D'altronde, come spiega in un saggio sulla nascita del teatro, l'orrore, che regna nella famiglia Cenci, deve essere mostrato per suscitare il ribrezzo di fronte a simili delitti, basta soltanto cancellare il gusto del morboso, a suo parere eccessivo in Shelley⁶³. Tuttavia vi è un altro elemento che quasi tutti i viaggiatori, anche italiani, a Roma indicano come elemento

Beatrice Cenci, Milano, Fratelli Treves 1923; Gustavo Brigante Colonna ed Emilio Chiorando, *Il processo dei Cenci, 1599*, Milano, Mondadori, 1934.

⁶¹ In Giggi Zanazzo, *Novelle, Favole e Leggende Romanesche*, I, Roma-Torino, Società Tipografico-Editrice Nazionale, 1907, pp. 363-368.

⁶² Lamberto Antonelli, *Beatrice Cenci: cronaca di un tragedia*, Roma, Aracne, 2002; Domenico Di Cesare, *Si accende il giorno: la tragedia di Beatrice Cenci*, Rieti, Hòbo editore, 2006.

⁶³ Niccolini ne tratta all'inizio del *Discorso sulla tragedia greca*, raccolto in *Opere*, I, Firenze, Le Monnier, 1844, pp. XI-XII. La tragedia di Niccolini è definita mero "plagiarism" da Newman I. White, *An Italian "Imitation" of Shelley's The Cenci*, "PMLA", 37, 4 (1922), pp. 683-690.

scatenante dell'attenzione per Beatrice Cenci, il ritratto attribuito a Guido Reni (1575-1642) ed eseguito verso il 1600. Come annota nell'ultima pagina del suo libro l'erudito giurista senese Agostino Ademollo (1799-1841), che si serve del processo Cenci per illustrare il sistema giuridico romano nel Cinquecento:

Guido Reni forse ne rendea col suo pendio più viva, e duratura la memoria della bella, e sventurata Beatrice ritraendola con una maestria che non ha pari. E di fatti chi può mirare il ritratto di Beatrice, senza gittare un sospiro? Quel volto tutta ne rivela la Storia, la quale passando di tradizione in tradizione, mai se ne sente il racconto, senza sentirsi fremere il cuore, e bagnare il ciglio di pianto⁶⁴.

La critica odierna è in dubbio sull'attribuzione a Reni, tuttavia quel quadro, allora ritenuto suo, è il motivo degli scritti di Shelley, Stendhal e Dumas e inoltre porta la vicenda della Cenci anche nelle pagine di narratori statunitensi, che hanno visitato l'Italia. Herman Melville (1819-1891) vi accenna in *Pierre* (1852) e Nathaniel Hawthorne (1804-1864) in *The Marble Faun* (1860)⁶⁵. In particolare il secondo annota nei suoi diari di viaggio, alla data del 20 febbraio, che quel quadro è “the most profoundly wrought picture in the world”. Proprio per questo crede che sarebbe meglio guardarlo “without knowing anything of its subject or history; for no doubt, we bring all our knowledge of the Cenci tragedy to the interpretation of the picture”⁶⁶.

⁶⁴ Agostino Ademollo, *Beatrice Cenci romana. Storia del secolo XVI*, Roma, Tipografia Rocchetti, Seconda edizione, 1849 (la prima edizione apparve a Firenze nel 1839).

⁶⁵ James W. Mathews, *The Enigma of Beatrice Cenci: Shelley and Melville*, “South Atlantic Review”, 49, 2 (1984), pp. 31-41; Diane Long Hoeveler, *Beatrice Cenci in Hawthorne, Melville and her Atlantic-Rim Contexts*, “Romanticism on the Net”, 38-39 (2005), disponibile a http://epublications.marquette.edu/english_fac/124/.

⁶⁶ Nathaniel Hawthorne, *French and Italian Notebooks*, a cura di Thomas Woodson, Columbus OH, Ohio State University Press, 1980, p. 93.

I viaggiatori statunitensi suggeriscono un ulteriore motivo di interesse per la vicenda dei Cenci, questa non solo testimonia la depravazione della Roma pontificia (gli americani sono in genere filo-risorgimentali, anche se con qualche ambascia), ma attesta anche come la Roma moderna sia ancora una città medievale. Lo spunto è condiviso dai viaggiatori francesi e inglesi, che si sentono alfieri della modernità e trovano ad un tempo esotica e repulsiva la metropoli pontificia, una pulsante reliquia del malvagio e medievale potere pontificio⁶⁷. Questo versante medievale è riproposto ancora nel Novecento, basti pensare al film di Bertrand Tavernier *La passion Béatrice* (1987), che vuole essere un omaggio a Riccardo Freda (1909-1999), già ricordato regista di un'altra Beatrice Cenci, ma che alla fine viene ambientato nella Francia dell'ultimo Trecento, cambiando i cognomi dei protagonisti⁶⁸.

4. LA REINVENZIONE DI SHAKESPEARE

Su William Shakespeare (1564-1616) sappiamo ormai tutto, al di là di qualche incertezza di minor conto: per esempio, non conosciamo la data di nascita, ma sappiamo quella di battesimo⁶⁹. In particolare sono ben documentati il suo successo letterario e quello sul palcoscenico, il suo rientro a Stratford-on-Avon ormai ricco, la sua morte. Tra l'altro la prima edizione (quasi) completa delle sue opere nel 1623 è in sé stessa testimonianza di rilievo: è infatti voluta e curata da suoi colleghi, gli attori John Heminges (1556-1630) e Henry Condell (1568-1627), che documentano l'influenza di Shakespeare a pochi anni dalla morte e dichiarano di aver lavorato sui copioni a disposizione

⁶⁷ Elizabeth Fay, *Romantic Medievalism: History and the Romantic Literary Ideal*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 2002, pp. 166-168

⁶⁸ Matteo Sanfilippo, *La fine del Medioevo secondo Tavernier*, "Quaderni medievali", 26 (1988), pp. 171-180.

⁶⁹ Stefano Manferlotti, *Shakespeare*, Roma, Salerno, 2010.

della compagnia fondata dal drammaturgo⁷⁰. Tuttavia l'enorme diffusione delle opere di Shakespeare nella cultura di massa ottocentesca⁷¹, ha fatto del nostro autore un personaggio letterario, del quale si vogliono a tutti i costi scoprire lati segreti e quindi li si inventa, poiché non esistono. Così nell'Ottocento nasce il mito del prestanome di autori ben più importanti e le sue opere sono attribuite ad altri scrittori, per esempio Francis Bacon (1561-1626) o il già menzionato Cristopher Marlowe, oppure ad aristocratici, per esempio i conti Edward de Vere (1550-1604) e William Stanley (1561-1642)⁷².

Siamo di fronte a una vera e propria invenzione, che genera un mito perdurante ancora oggi, come attesta il film *Anonymous* (regia di Roland Emmerich, 2011), nel quale il vero autore dei capolavori teatrali è de Vere, mentre Shakespeare si arricchia alle spalle dell'aristocratico. La pellicola in questione è un vero guazzabuglio, tanto che il conte vi diviene un figlio illegittimo e segreto della regina Elisabetta (1533-1603), ma testimonia delle possibilità di Shakespeare come protagonista di fiction. D'altronde è preceduto da *Shakespeare in love* (regia di John Madden, 1998), che ha fatto man bassa di premi cinematografici, Oscar compresi, reinventando la genesi di *Romeo e Giulietta* e legandola a una lancinante storia d'amore del Bardo. Tra queste due possibilità, ossia Shakespeare calcolatore e prestanome, oppure Shakespeare

⁷⁰ *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Published according to the true originall copies*, London, Isaac Jaggard and Ed[ward]. Blount, 1623. Questa e le altre edizioni seicentesche di opere shakespeariane sono disponibili all'indirizzo <http://internetshakespeare.uvic.ca/>.

⁷¹ La produzione saggistica sul tema è enorme. Da ultimo, cfr. Cristina Vallaro, *I mille volti di Shakespeare nella cultura di massa*, Milano, Vita & Pensiero, 2017.

⁷² Cfr. *Shakespeare beyond Doubt: Evidence, Argument, Controversy*, a cura di Paul Edmondson e Stanley Well, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, ed Emma Smith, *The Shakespeare Authorship Debate Revisited*, "Literature Compass", 5 (2008), pp. 618-632.

eroe romantico, ne abbiamo una terza, suggerita da una storia alternativa di Harry Turtledove⁷³. In questo romanzo le truppe spagnole di Filippo II (1527-1598) hanno occupato l'Inghilterra ed Elisabetta è in prigione, ma un gruppo di nobili organizza la riscossa e Shakespeare, organizzatore e sceneggiatore di spettacoli teatrali, è incaricato di scrivere una tragedia che infiammi il popolo e lo spinga alla rivolta. Alla fine il tragediografo vi riesce ed è nobilitato dalla regina liberata: può allora iniziare una nuova vita, mentre il suo primo matrimonio è annullato.

Uno degli elementi della trasformazione di Shakespeare in personaggio è legato proprio al matrimonio con Anne Hathaway (1555/1556-1623), lasciata a Stratford-upon-Avon durante gli anni della carriera teatrale londinese. Nella realtà storica Shakespeare ritorna dalla moglie, come attesta il lascito testamentario. Tuttavia nel Novecento Hathaway attira l'attenzione di importanti autori, che ne trasformano la figura e la biografia. Nell'ottavo capitolo dell'*Ulysses* James Joyce (1882-1941) immagina che la donna, più anziana del tragediografo, l'abbia obbligata a sposarlo e poi lo abbia tradito, suggerendogli così la figura della regina in *Amleto*⁷⁴. Qui siamo nella reinvenzione letteraria di alto livello⁷⁵, cui possiamo ascrivere altre raffigurazioni, in genere maschili, di Anne, sempre dipinta, come fredda e scostante, si pensi alla pièce *Bingo: Scenes of Money and Death* (1973) di Edward Bond sugli ultimi giorni di Shakespeare.

⁷³ Harry Turtledove, *Ruled Britannia*, New York, New American Library, 2002 (tr. it.: *Per il trono d'Inghilterra*, Milano, Editrice Nord, 2008).

⁷⁴ Cfr. Klaus Reichert, *Shakespeare and Joyce: Myriadminded Men*, in *James Joyce*, a cura di Harold Bloom, New York, Bloom's Literary Criticism, 2009, pp. 83-92.

⁷⁵ Joyce non è l'unico grande autore novecentesco a confrontarsi con la vita di Shakespeare, anche il già citato Borges non ha mancato l'appuntamento: Patricia Novillo-Corvalán, *Joyce's and Borges's Afterlives of Shakespeare*, "Comparative Literature", 60, 3 (2008), pp. 207-227.

Tuttavia il personaggio conosce un recentissimo capovolgimento di prospettiva: ci troviamo così di fronte alla Anne musa di Shakespeare nel sonetto della poetessa scozzese Carol Anne Duffy (“The bed we loved in was a spinning world / of forests, castles, torchlight, clifftops, seas”), alla Anne tanto amata dal marito nel monologo della scrittrice-attrice Yvonne Hudson o nel racconto della grande autrice di fantascienza Connie Willis⁷⁶. Abbiamo inoltre la Anne ardentemente desiderata da Shakespeare anche durante la separazione nella finta autobiografia scritta da Robert Nye⁷⁷, o ancora la Anne Hathaway che è la vera autrice del teatro shakespeariano⁷⁸. Infine Germaine Greer, una delle più importanti teoriche del femminismo britannico tra gli anni 1960 e 1970, ha assunto la difesa del personaggio, senza invero aggiungere niente, ma comunque comprovando la curiosità a noi coeva per gli aspetti domestici della biografia shakespeariana⁷⁹.

Questa in effetti ispira ormai romanzi (pseudo)storici a grande diffusione, nei quali troviamo in azione il giovane Shakespeare, sua figlia, alcune amanti del poeta in una vita parallela a quella da lui conosciuta⁸⁰. Nessuna di queste opere e nes-

⁷⁶ Carole Anne Duffy, *Anne Hathaway*, in *The World's Wife Poems*, London, Pan Macmillan, 2000; la pièce di Yvonne Hudson, *Mrs Shakespeare, Will's first and last love* è del 1989; *Winter's Tale* (1987) di Connie Willis è in *Impossible Things*, New York, Bantam Spectra, 1993. Sul recupero di Anne Hathaway come personaggio: Katherine Scheil, *The Second Best Bed and the Legacy of Anne Hathaway*, “Critical Survey”, 21, 3 (2009), pp. 59-71.

⁷⁷ Robert Nye, *Mrs. Shakespeare: The Complete Works*, Harmondsworth, Penguin Books, 1993

⁷⁸ Arliss Ryan, *The Secret Confessions of Anne Shakespeare*, New York, New American Library, 2010

⁷⁹ Germaine Greer, *Shakespeare's Wife*, New York, Harper, 2008.

⁸⁰ Vedi rispettivamente: Bruce Cook, *Young Will: The Confessions of William Shakespeare*, New York, Truman Talley Books, 2004; Grace Tiffany, *My Father Had a Daughter: Judith Shakespeare's*

suno di questi personaggi brilla per veridicità, come ancora più estraneo alla realtà storica è un altro romanzo sulla giovinezza dell'autore e per l'amore a tre con il conte di Southampton e una musicista italiana⁸¹. Ma ancora più stravagante è il tentativo di Jess Winfield, uno dei cofondatori della Reduced Shakespeare Company e degli sceneggiatori di *The Complete Works of William Shakespeare (abridged)*⁸². Uno studente della Università della California a Santa Cruz sta scrivendo una tesi sul Bardo e si trova coinvolto nella repressione dello spaccio di droga voluta da Ronald Reagan; contemporaneamente, nella narrazione, Shakespeare è coinvolto nella repressione del cattolicesimo, cui la sua famiglia aderisce ancora.

Il poeta inglese diviene così il protagonista di avventure che si protraggono nei nostri giorni, come spesso avviene anche nei romanzi polizieschi legati a cimeli shakespeareiani o a rappresentazioni teatrali. Inoltre John Shakespeare, fratello inventato di William, è la spia personale della sovrana in una serie di romanzi firmati da Rory Clements (2009-2015) e ambientati ai tempi della regina Elisabetta. Lo Shakespeare trasformatosi in personaggio è così un nostro contemporaneo, anche quando la vicenda si svolge nel Cinquecento. Su questa base persino *Macbeth* può essere riscritto come un thriller (*Macbeth: A Novel*,

Tale, New York, Berkley, 2003; Karen Harper, *Mistress Shakespeare*, New York, Putnam, 2009.

⁸¹ Stephanie Cowell, *The Players: A Novel of the Young Shakespeare*, New York, W. W. Norton & Company, 1997.

⁸² Jess Winfield, *My Name is Will. A Novel of Sex Drugs and Shakespeare*, Lebanon IN, Twelve, 2008. Una versione recente di *The Complete Works of William Shakespeare (abridged)*, rapidissimo montaggio di riduzioni in pochi minuti dei capolavori shakespeareiani, è su <https://www.youtube.com/watch?v=yqmfrqAVeKo>. Winnfield ha pubblicato anche *What Would Shakespeare Do? Personal Advice from the Bard*, Berkeley CA, Ulysses Press, 2000, nel quale frasi del drammaturgo elisabettiano e commenti del suo epigono servono a illustrare i grandi quesiti del mondo odierno.

2012, di David Hewson e A. J. Hartley). Insomma la continua riscrittura della vita di Shakespeare diviene un modo di reinventare a tutto campo l'età moderna e i suoi protagonisti, maschili e femminili.

CAP. III: SITUAZIONI

1. INTRODUZIONE

Come accennato nel capitolo precedente, una delle situazioni che identificano l'età moderna sulla scena, sullo schermo, sulla tela o sulla pagina stampata è quella del duello ad armi bianche. Su questa tenzone esiste una enorme letteratura tecnica (i manuali per i duellisti), giuridica (in genere contro la sfida) e di intrattenimento (si pensi soltanto alle saghe cavalleresche) prodotta nei secoli che precedono l'Ottocento¹. Tuttavia è pro-

¹ Claude Chauchadis, *La "loi du duel". Le code du point d'honneur dans la société et dans la littérature espagnoles des XVI^e et XVII^e siècles*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997; Pascal Briost, Hervé Drévilion e Pierre Serna, *Croiser le fer, violence et culture de l'épée dans la France moderne (xvr^e-xviii^e siècles)*, Paris, Champ-Vallon, 2000; *Duelli, faide e rappacificazioni. Elaborazioni concettuali, esperienze storiche*, a cura di Marco Cavina, Milano, Giuffrè, 2001; Giancarlo Angelozzi e Cesarina Casanova, *La nobiltà disciplinata. Violenza nobiliare, procedure di giustizia e scienza cavalleresca a Bologna nel XVII secolo*, Bologna, CLUEB, 2003; Giancarlo Angelozzi, *Il duello dopo il duello. Dal duello giudiziario in punto d'onore alla questione cavalleresca. Il caso bolognese*, in *Il duello in Italia e Germania secoli XIV-XIX*, a cura di Gherardo Ortalli, Roma, Viella, 2009, pp. 71-98; Marco Cavina, *L'illiceità del duello d'onore per "intenzione di vendetta": disagi concettuali della duellistica d'età moderna*, in *La vengeance en Europe. XII^e-XVIII^e siècles*, a cura di Claude Gauvard e Andrea Zorzi, Paris, Publications de la Sorbonne, 2015, pp. 45-55.

prio quest'ultimo a identificare il duello, in particolare con le spade, come il set in cui inquadrare ogni storia ambientata nel periodo moderno.

Nel 1829 Prosper Mérimée (1803-1870), scrittore, funzionario di stato e archeologo di grande rilievo, pubblica la *Chronique du Règne de Charles IX*, ricostruzione romanzata del massacro della notte di S. Bartolomeo (23-24 agosto 1572) e primo, nonché unico, suo lavoro letterario di un certo respiro². Il libro ha molto successo, per il talento dell'autore, ma anche perché affronta i conflitti di religione, un periodo che la Francia post-rivoluzionaria studia per capire i meccanismi delle guerre civili che hanno dilaniato il Paese: nel Cinquecento (lo scontro tra cattolici e ugonotti e durante la Rivoluzione (la Vandea). Nella prefazione lo scrittore dichiara di essere stato ispirato dalle memorie di alcuni protagonisti del secondo Cinquecento, nonché dal poema *Les Tragiques* (1616) di Théodore Agrippa d'Aubigné (1552-1630). Le fonti del volume sono dunque letterarie, mentre è scarsa l'attenzione per i documenti. D'altronde la prospettiva di Mérimée è peculiare, almeno in questo libro. In primo luogo e nonostante il soggetto prescelto, il romanziere non presta la minima attenzione al fattore religioso. In secondo luogo, disdegna il contesto storico, o quanto meno i suoi aspetti economici e sociali. Come spiega nella prefazione, vuole invece fondare la propria narrazione sugli aneddoti, perché solo questi gli sembrano in grado di ritrarre fedelmente i costumi e i caratteri di un determinato periodo.

Con queste premesse il procedimento dello scrittore è relativamente semplice: sulla base delle proprie letture enuclea o inventa aneddoti e intorno a questi costruisce quadri debolmente concatenati, che attraverso un montaggio non consecutivo, né strettamente sequenziale, dovrebbero illuminare il periodo

² Jean Autin, *Prosper Mérimée, écrivain, archéologue, homme politique*, Paris, Perrin, 1983; André Fermigier, *Mérimée et l'inspection des monuments historiques*, in *Les lieux de mémoire*, a cura di Pierre Nora, I, Paris, Gallimard, 1997, pp. 1599-1614; Xavier Darcos, *Prosper Mérimée. Biographie*, Paris, Table Ronde, 2004.

storico preso in esame. Alla fine l'unico elemento strutturale e strutturante dell'opera è costituito dalla continua menzione di duelli. Aneddoti e quadri sono infatti imperniati su di essi o sul commento ad essi. Le sfide sono per lo più all'arma bianca e, che siano effettivamente combattute dai protagonisti, oppure narrate dagli o agli stessi, rivestono la duplice forma della ben regolamentata sfida d'onore o dello scontro nelle strade di Parigi. Vale la pena di notare questa duplicità: è infatti un elemento che torna costantemente nella raffigurazione letteraria otto-novecentesca del duello, soprattutto in quella destinata al pubblico che prima fruisce romanzi e pièce teatrali e poi film, serie televisive, videogiochi. Riprendiamo ora a seguire il dipanarsi dei quadri nella *Chronique* e limitiamoci alle tenzoni d'onore, pur se quasi tutti i loro protagonisti partecipano anche a scontri da strada.

Nel terzo capitolo l'ugonotto Bernard de Mergy, giunto a Parigi per servire l'ammiraglio Gaspard de Coligny, è invitato a pranzo dal fratello Georges e, in neanche un quarto d'ora, scopre il nome degli amanti di quasi tutte le dame di corte, oltre che il numero dei duelli cagionati dalla bellezza di ognuna. Capiamo subito che nella raffigurazione di quella società la sfida d'onore e l'attrazione erotica sono strettamente collegate: il duello è la prova della bellezza e della capacità di attrarre di una donna. Anzi è strettamente connaturato alla natura femminile: nella medesima pagina, Mergy intravede Diane de Turgis, che ha provocato almeno venti duelli e che soprattutto ha voluto battersi a sua volta con una dama, la quale le aveva rubato la precedenza. Nel corso del pranzo il discorso scivola sul corteggiatore della bella, il signore di Comminges: questi, non avendo potuto averla, le impedisce di avere altri amanti, sfidandoli e uccidendoli in duello l'uno dopo l'altro. Infine, ma siamo sempre attorno allo stesso tavolo, Mergy assiste a un duello, per fortuna non mortale, fra due convitati, apparentemente amici, che hanno amoreggiato con la stessa dama.

Il protagonista della *Chronique* scopre così i mille legami tra le donne, l'amore (o meglio la passione) e il duello. Nello scontro

a fine pranzo scorge inoltre il vero carattere del “raffinato”, quel gentiluomo che, come gli è stato appena detto, si batte perché il mantello di un altro ha sfiorato il suo, o perché un imprudente ha sputato a pochi passi di distanza dal luogo dove si trova, o per qualunque motivo altrettanto “legittimo”. Se la spada serve a rafforzare la mascolinità del gentiluomo, lo spadaccino la snuda il più possibile e soprattutto cerca di non farsela strappare dalle mani: un uomo è doppiamente tale, infatti, quando possiede la donna amata (oppure semplicemente desiderata) o quando affonda la spada nel corpo di un rivale. Sembra un quadro psicologico quasi d’acatto, come quello che caratterizza i successivi romanzi di cappa e spada; Mérimée mira, però, a ben altro. Non possiamo infatti dimenticare che i suoi aneddoti servono a far intendere un periodo storico, non a gettare le basi di un sotto-genere letterario.

Se proseguiamo a scorrere i quadri storici offerti dal romanzo, capiamo presto che la serie di avvenimenti del terzo capitolo non è casuale. Mergy diviene l’amante della bella Diane e soprattutto durante quel pranzo iniziale incontra o gli sono descritti i padrini e i contendenti dei suoi futuri duelli. Inoltre sin dal primo assaggio, cioè dal duello tra amici seduti alla stessa tavola, comprende e fa lettore la futilità di quel continuo rischiare la vita per asseverare la propria virilità. Per ribadire questo punto, all’inizio del quarto capitolo il narratore interviene in prima persona e chiosa che l’alterco e il duello, seguiti al pranzo di cui sopra, non sono eventi straordinari, almeno per quei tempi. Aggiunge inoltre che nella Francia del secondo Cinquecento: la suscettibilità “ombrosa” dei nobili si manifesta ogni giorno nei modi più funesti. Specifica quindi che, persino in base a un calcolo moderato, sotto Enrico III ed Enrico IV sarebbero caduti in duello più gentiluomini che in un decennio di guerre civili³.

La notazione precorre curiosamente i tempi, nel romanzo siamo infatti ancora sotto Carlo IX. Essa comunque serve a

³ Mérimée esagera, ma non ha del tutto torto, cfr. Robert Nye, *Masculinity and Male Codes of Honour in Modern France*, Oxford, Oxford University Press, 1983.

definire la tenzone d'onore come l'elemento centrale di una società aristocratica, o comunque dominata dagli ideali dell'aristocrazia. Poco più avanti, nel nono capitolo, Bernard de Mergy si trova avviluppato nei dettami di quel codice e spinto sulla lama del signore di Comminges, il pericoloso innamorato di Diane. Proprio davanti a quest'ultima l'abile spadaccino spintona deliberatamente il giovane, ma questi non se ne rende conto. Sennonché interviene il barone di Vaudreuil, il vincitore del duello nel capitolo quarto e quindi il prototipo del "raffinato", e forza Mergy a chiedere riparazione. Il giovane si trova dunque obbligato a prendere il suo primo appuntamento al Pré-aux-Clercs, dove i nobili si battono all'alba per non farsi arrestare dalle guardie.

A questo punto Mérimée comincia a giocare con il lettore: gli agita davanti lo spauracchio della sfida mortale, ma allo stesso tempo minimizza quest'ultima. Il capitolo successivo si apre infatti con una citazione shakespeariana, quella in cui Mercuzio presenta Tebaldo come un "vero maestro di spada, uno spadaccino [nell'originale abbiamo due volte il termine "a duellist"]", un gentiluomo d'antica stirpe, di prima e seconda causa. Ah, che immortale 'passado', che 'punto reverso'! che 'hai'!" (*Romeo e Giulietta*, II, 4, nella traduzione di Salvatore Quasimodo). La critica è concorde nell'indicare come Mercuzio ironizzi sui termini dei trattati italiani di scherma molto diffusi nell'Inghilterra di fine Cinquecento e questa conclusione è ribadita da Walter Scott (1771-1832), un autore assai amato da Mérimée, nel secondo volume di *Minstrelsy of the Scottish Border* (1802). Il romanziere francese sa bene perciò di scegliere un brano parodistico, sia pure da una tragedia riscoperta dal pubblico e dagli specialisti del suo tempo. Inoltre dovrebbe essere cosciente che la citazione rimanda a un arco cronologico successivo a quello regno di Carlo IX: la stesura di *Romeo e Giulietta* risale infatti al 1594-1595. Comunque c'è un legame effettivo tra il dramma shakespeariano e quanto avviene nella *Chronique*: Tebaldo è uno spadaccino, come lo è Comminges; Romeo è in pericolo, come lo è Mergy.

La citazione potrebbe servire a prepararci al duello, ma in realtà Mérimée sta facendo crescere la tensione e infatti nel corso del capitolo dilata l'attesa e mostra come Mergy faccia breccia nel cuore della bella Diane. Il duello è invece descritto nell'undicesimo capitolo, aperto da una citazione de *The Duel of Wharton and Stuart*, una ballata raccolta da Walter Scott nell'appena ricordato *Minstrelsy of the Scottish Border*. Qui ci troviamo nuovamente di fronte a un tentativo d'ingannare il lettore: nel testo scozzese entrambi i duellanti periscono, invece Mergy si salva. L'affondo destinato a stroncarlo scivola sul pegno d'amore della dama e Comminges, sorpreso dall'inaspettato esito, resta scoperto: Mergy può dunque eliminarlo con facilità. In seguito conquista la dama e sfugge alla morte nella notte di S. Bartolomeo, quando i suoi deuteragonisti uccidono e vengono uccisi. Si divide, però, dal fratello che ha scelto il partito cattolico e infine lo vede cadere in un'imboscata preparata per difendere La Rochelle. La Francia è irrimediabilmente divisa e gli onesti sono ripartiti sui due fronti assieme ai malvagi e agli scapestrati.

Non c'è più modo di dividere il bene dal male e, pur se il finale è esplicitamente aperto, Bernard de Mergy ha imparato che si perde sempre quando ci si gioca la vita, persino se apparentemente ci si salva. Alla fine è libero di tornare dalla sua dama, che forse lo aspetta ancora e forse lo ama veramente, ma lui e l'autore si chiedono e chiedono al lettore se questo lieto fine abbia un qualche valore, se abbia ancora senso il ritorno nel grembo dell'amore di una mascolinità che ha tanto e tanto a lungo impugnato la spada.

Sono note le radici illuministiche di Mérimée ed è altrettanto conosciuto il disdegno (pur con qualche ambiguità) dei maggiori pensatori dei Lumi verso il duello: per loro quest'ultimo contrasta con lo spirito delle leggi e permette a qualsiasi esaltato di mettere in imbarazzo gli uomini dabbene⁴. Possiamo

⁴ Per l'opinione illuministica sul duello si può partire dalla novantesima delle *Lettres Persanes* (1721) del barone di Montesquieu (1689-1755) e arrivare a *Dei delitti e delle pene* (1764) di Cesare Beccaria (1738-1794).

dunque considerare il giudizio di Mérimée sulle guerre civili in Francia come il culmine della critica settecentesca ai secoli che l'hanno preceduta. L'“antico regime” francese è per lo scrittore un periodo veramente oscuro, ancora più oscuro del medioevo che lo ha preceduto e che pure non è particolarmente caro alla tradizione illuminista. Al contempo quel periodo è agli occhi dello scrittore estremamente esotico, come rivelano gli aneddoti scovati o inventati. I loro protagonisti sono mossi dagli istinti più elementari (lussuria, avidità, esagerato senso dell'onore); tuttavia hanno una cupa grandezza che affascina il loro inventore, come conferma la ripresa degli stessi elementi in set più vicini nel tempo, ma più distanti nello spazio: dalla Corsica di *Mateo Falcone* (1829) alla Spagna di *Carmen* (1845). In questi testi la morte e l'onore ritornano, sia pure con la scomparsa del momento duellistico. Inoltre *Carmen* inaugura il filone della sfida con la navaja⁵, destinato a perpetuarsi grazie al successo dell'opera omonima (Georges Bizet, 1875) e delle successive versioni cinematografiche da quella di Gerolamo Lo Savio del 1909 a quella di Vicente Aranda del 2003. D'altronde *Mateo Falcone* e *Carmen* sono ambientati nell'Ottocento, mentre la *Chronique* ritrae il Cinquecento: nell'Europa popolare e post-rivoluziona-

⁵ *Carmen* potrebbe essere uno dei migliori esempi ottocenteschi di “femme fatale”, il contraltare del Don Giovanni, ricordato nel capitolo precedente: Ulrich Mölk, *Femme fatale und gelbe Blüte. Über Prosper Mérimées Nouvelle Carmen*, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1998, e Claudia Bork, *Femme fatale und Don Juan. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt*, Hamburg, von Bockel, 1992. Vedi anche Giuseppe Scaraffia, *Femme Fatale*, Firenze, Vallecchi, 2009. Il tema del duello con il coltello in regioni allora considerate arretrate come la Spagna o la Corsica (o la stessa Italia) si combina con altri filoni “esotici”, cfr. Giulio Tatasciore, *Il banditismo d'onore corso nell'immaginario di viaggio francese (1815-1915)*, “Diacronie. Studi di storia contemporanea”, 15, 3 (2013), disponibile su <https://diacronie.revues.org/442>, e *Briganti d'Italia. Crimine, letteratura e politica al tempo del Risorgimento (1782-1870)*, tesi di dottorato, Università di Teramo – Université de Paris Diderot, 2017.

ria gli uomini si battono con fucili e coltelli, mentre la spada è l'arma di secoli più lontani e più aristocratici.

In effetti Mérimée è ben conscio dei differenti piani temporali e, nella già menzionata prefazione alla *Chronique*, dichiara esplicitamente che le azioni degli uomini del Cinquecento non possono essere giudicate sulla base delle idee e dei costumi ottocenteschi. Curiosamente, però, questa frase segue una riflessione che ci spiazza. Secondo l'autore, nel Cinquecento un assassinio o un avvelenamento suscitavano meno orrore che nell'Ottocento. Addirittura se erano motivati da legittima vendetta, l'uccisore era lodato come nell'Ottocento accade soltanto se un galantuomo uccide in duello un gaglioffo, che lo abbia gravemente offeso.

Dopo aver letto il brano viene da domandarsi dove si può collocare cronologicamente l'età dei duelli e soprattutto cosa intende lo scrittore per duello? A leggere tra le righe di Mérimée sembra che lo scontro d'onore sia prettamente ottocentesco, quando anche un galantuomo può battersi, mentre quello cinquecentesco è un omicidio semi-legale sfruttato da aristocratici dediti all'assassinio. Si potrebbe lavorare su questa ipotesi e verificare se in Francia, come in Italia, l'età napoleonica riporti in auge il duello d'onore, non più limitato, però, alla sola aristocrazia, e ne imponga la tardiva estate di San Martino, destinata a protrarsi sino alla grande guerra⁶. Il tema è affascinante, anche perché s'innesta sulla lunga durata e sulla progressiva trasformazione dell'ethos aristocratico di antico regime, ma rischia di portarci lontano⁷.

Comunque possiamo ricordare come nella letteratura francese del tempo non manchino riferimenti alla variante "bor-

⁶ Jean-Noël Jeanneney, *Le duel: une passion française (1789-1914)*, Paris, Seuil, 2004.

⁷ Per una prima discussione: Mario Domenichelli, *Cavaliere e gentiluomo. Saggio sulla cultura aristocratica in Europa (1513-1915)*, Roma, Bulzoni, 2002, e Marco Cavina, *Il sangue dell'onore. Storia del duello*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

ghese” della tenzone d’onore, né al retaggio napoleonico⁸. Per esempio, nel capitolo ventiquattresimo della prima parte di *Le Rouge et le Noir* (1830) Stendhal, amico del più giovane Mérimée, ci mostra Julien Sorel, appassionato ammiratore di Napoleone, mentre valuta se gettarsi in un duello non appena arrivato a Besançon. È chiaro che Stendhal sente il fascino del duello e lo riflette attraverso i suoi personaggi, ma ne avverte i lati negativi o ridicoli: quando Julien si batte effettivamente, ne viene fuori una cosa da nulla. Inoltre ne *La Chartreuse de Parme* (1839), Fabrice del Dongo, altro giovane affascinato dall’imperatore, combatte e uccide l’attore Giletti, ma in una rocambolesca tenzone da strada (libro primo, capitolo undicesimo). In seguito forza a duello il conte di M***, che, però, resta solo ferito (libro secondo, capitolo tredicesimo).

2. LA LETTERATURA OTTOCENTESCA

Nella prima metà dell’Ottocento l’ambiguità del recupero borghese della sfida all’arma bianca appare evidente a molti romanzieri. Per Alfred De Vigny (1798-1863) duellare è un modo d’ingannare la noia (*Servitude et grandeur militaires*, 1835); per Honoré de Balzac (1799-1850) è un elemento indispensabile alla crescita di un giovane di buona famiglia, purché nessuno muoia (*La Maison Nucingen*, 1838). Alexandre Dumas condanna decisamente il duello in *Le comte de Monte Cristo* (1844-1845). Il protagonista prima sentenzia che tali sfi-

⁸ Cfr. Victor G. Kiernan, *Il duello. Onore e aristocrazia nella storia europea*, Venezia, Marsilio, 1991, pp. 238-241 e 246-252. Secondo lo storico inglese la Rivoluzione francese rivitalizza il duello e questo poi si diffonde in tutta Europa e in tutti gli strati sociali, a causa della militarizzazione della società nel periodo delle guerre napoleoniche. Il tema del duello, con la spada e con la pistola, in questo contesto è ripreso da Joseph Conrad (*The duel*, 1908, raccolto lo stesso anno in *A Set of Six*) e ha un lungo seguito, soprattutto cinematografico. Cfr. Howard G. Brown, *Duelling Films*, “Fiction and Film for French Historians. A Cultural Bulletin”, 1, 6 (2011), <http://h-france.net/fffh/maybe-missed/duelling-films/>.

de sono un povero modo di vendicarsi (parte prima, capitolo XXXVI e parte seconda, capitolo LXXIX); poi rinuncia in nome del suo antico amore a un duello che gli avrebbe assicurato una sanguinosa rivincita a scapito di un innocente e altrettanto cavallerescamente il suo avversario si ritira (parte seconda, capitoli LXXXVIII-XCI). Nell'*Éducation sentimentale* (1869) Gustave Flaubert (1821-1880) ricorda come la madre del protagonista abbia sposato un borghese perito sul campo dell'onore lasciando la famiglia in semi povertà. Quindi narra come Frédéric Moreau vorrebbe battersi con il visconte de Cisy, ma la sfida abortisca perché il secondo perde i sensi prima incrociare le lame. In queste opere si delinea la dimensione (o la condanna) borghese del duello e si procede a sminuire il codice nobiliare: se Cisy sviene per la paura, altrettanto fa Lorenzaccio de' Medici nell'omonimo dramma (1834) di Alfred De Musset (1810-1857) ambientato nella Firenze del 1537.

Gli elementi alla base di questa evoluzione sembrano confluire nei racconti di Guy de Maupassant (1850-1893). In *Un duel* (1883) e *Un lâche* (1884) il cielo punisce rispettivamente un aristocratico ufficiale prussiano, ucciso da un anonimo passeggero di un treno, e un visconte francese, che alla fine si suicida non sopportando l'attesa della sfida. Inoltre il romanziere normanno descrive la classica tenzone "giornalistica" tardo ottocentesca in *Bel-Ami* (1885): le sfide al primo o all'ultimo sangue coinvolgono ormai quasi solamente giornalisti e politici; inoltre, come avviene nel romanzo, spesso i contendenti non si fanno niente, perché non vogliono ferirsi, ma sfruttare l'occasione per farsi pubblicità⁹. Le tenzoni alla spada o alla pistola non hanno dunque più fascino e questo spiega la *nonchalance* con la quale Albertine, la ragazza amata dal giovane protagonista, accenni a un duello di quest'ultimo ne *A la recherche du temps perdu* (*Le côté de*

⁹ V.G. Kiernan, *Il duello*, cit., suggerisce l'esistenza di "duelli simbolici", nei quali i contendenti evitavano di ferirsi, e ipotizza che il loro unico scopo fosse la pubblicità.

Guermantes, 1920-1921, capitolo II), il capolavoro di Marcel Proust (1871-1922)¹⁰.

Dopo questa breve deviazione lungo un percorso, che meriterebbe uno studio a parte, torniamo alla sfida aristocratica, sia duello d'onore o scontro non regolamentato all'arma bianca, e vediamo in quale periodo storico e come la letteratura francese dell'Ottocento la collochi. Abbiamo già accennato come la *Chronique du Règne de Charles IX* s'impenni sulle guerre di religione. Tuttavia la periodizzazione che lo scrittore ha in mente non è del tutto chiara al lettore. Mérimée indica più volte che quanto scrive vale per tutto il Cinquecento e in effetti molte citazioni, per esempio quella già ricordata di Shakespeare, rimandano ad anni posteriori alla morte di Carlo IX. Inoltre se riprendiamo la citazione di Scott dell'undicesimo capitolo, scopriamo che lo scozzese premette alla ballata un'introduzione, nella quale ricostruisce come il duello si affermi in Gran Bretagna alla fine del Cinquecento sulla scia del modello francese e dichiara che quest'ultimo si sarebbe imposto durante il regno di Enrico III (1574-1589). Insomma sia Scott, sia Mérimée vedono un legame tra la guerra civile e l'ascesa dei duellisti francesi e suggeriscono che il comportamento di questi ultimi è presto imitato nel resto d'Europa. Shakespeare invece, lo abbiamo già riportato, redige la parodia del linguaggio dei trattatisti italiani e così non solo se ne beffa, ma segnala che omicidi e spadaccini sono il solito spregevole prodotto della diaspora italiana¹¹.

¹⁰ Come è noto il rapporto personale dello scrittore con il duello è più complicato: William C. Carter, *Marcel Proust: A Life*, New Haven-London, Yale University Press, 2000. Tuttavia lo stesso Proust riporta che, in occasione del duello con Jean Lorrain nel 1897, la sua principale preoccupazione sia di non battersi la mattina, poiché ama dormire sino a tardi: Marcel Proust, *Lettres à Robert de Montesquiou*, 1893-1921, Paris, Plon, 1930, p. 128.

¹¹ I trattati sul duello cui allude Shakespeare sono discussi in Francesco Erspamer, *La biblioteca di don Ferrante. duello e onore nella cultura del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 1982, e Marco Cavina, *Il duello giudiziario per punto d'onore. Genesi, apogeo e crisi nell'ela-*

A questo punto andrebbe verificato se gli autori ottocenteschi, dopo aver trasformato la Francia nel modello storicamente imitato da tutta Europa (interpretazione ardita che traspone al Cinquecento quello che in realtà avviene nel primo Ottocento), prendano in considerazione quel che succede nell'Esagono dopo le guerre di religione. Se guardiamo al contesto letterario della Francia nell'Ottocento, ma potremmo anche rivedere quanto il già ricordato Alexis de Tocqueville scrive sull'antico regime, risalta come il periodo delle guerre di religione non sia considerato un fenomeno concluso con l'editto di Nantes (1598), una parentesi in una vicenda altrimenti pacifica della "douce France". Il parossismo di odi e uccisioni, che la guerra civile suscita, si perpetua, secondo molti autori, dall'età degli Enrichi (II, III e IV) a quella dei Luigi (XIII e XIV), passando naturalmente per Carlo IX e la notte di S. Bartolomeo. A rileggere i classici francesi dell'Ottocento s'intuisce come per essi la strage del 1572 trovi un corrispettivo nelle *dragonnades* di Luigi XIV (1681-1686). La questione protestante si prolunga infatti nel tempo e minaccia la stabilità del regno. La reazione della Corona è di conseguenza violenta e spinge a una lettura in chiaroscuro della storia francese di antico regime, come intuisce Voltaire (François-Marie Arouet, 1694-1778) redigendo tra il 1735 e il 1739 la prima versione de *Le siècle de Louis XIV*. Lo stesso filosofo si è d'altronde dato il compito di spezzare la spirale antiprotestante,

borazione dottrinale italiana (secc. XIV-XVI), Torino, Giappichelli, 2003. Per i trattati sull'arte della scherma, vedi le schede in *A fil di spada. Il duello dalle origini agli eroi olimpici*, a cura di Alda Spetti, Roma, Editore Colombo, 2005. È possibile trovare in linea il trattato di Giacomo Di Grassi, *Ragione di adoprare sicuramente l'Arme sì da offesa, come da difesa; con un Trattato dell'inganno, et con un modo di esercitarsi da se stesso, per acquistare forza, giudizio, et prestezza*, In Venetia, appresso Giordano Ziletti, 1570, tradotto in inglese nel 1594: http://www.umass.edu/renaissance/lord/pdfs/DiGrassi_1594.pdf. Sul duello in Inghilterra ai tempi di Shakespeare: Markku Pelttonen, *The Duel in Early Modern England: Civility, Politeness, and Honour*, New York, Cambridge University Press, 2000.

temendone gli effetti devastanti per la pace del paese¹².

Possiamo dunque ipotizzare che per gli illuministi e i razionalisti del Settecento l'*ancien régime* sia un succedersi di secoli bui, anche se la luce delle realizzazioni poetiche e artistiche talvolta nasconde tale oscurità, e proprio per questo offre l'ambientazione ideale per duelli rispettosi delle forme aristocratiche, ma privi di qualsiasi criterio "moderno" di umanità e ragionevolezza. Al centro di questo secondo medioevo si estende un "secolo di ferro", come è stato definito dalla critica novecentesca, nel quale la gestione individuale, formalizzata o meno, della forza contrasta con la volontà dello stato monarchico di controllare l'uso della violenza e non per un giusto rifiuto di quest'ultima, ma perché ne vuole controllare il monopolio¹³. Mérimée ricorda nella sua *Chronique* che, per battersi, bisognava sfuggire alle guardie del re. Nel 1829, l'anno di pubblicazione del romanzo, Victor Hugo (1802-1885) scrive una tragedia, *Marius de Lorme*, ambientata nella Francia di Luigi XIII e nella quale la repressione dei duelli gioca un ruolo importantissimo, tanto che la sua prima versione s'intitola *Un duel sous Richelieu*.

La protagonista della tragedia, che a causa della censura è stampata e rappresentata soltanto due anni dopo, è una celebre cortigiana amata dal malinconico e nero vestito Didier. Questi sfida a duello il marchese di Saverny, una volta amante della donna, ma le guardie di Richelieu li bloccano. Didier è preso con la spada in pugno, mentre il marchese finge di morire per sfuggire alla prigionia: il duello è infatti proibito e gli uomini del cardinale sono a tal riguardo severissimi. La cortigiana riesce, però, a far scappare il marchese e lo nasconde in una comitiva di attori ambulanti, ma Laffemas, anima dannata di Richelieu, la riconosce e riesce a catturare Didier, il quale viene

¹² José Cubero, *L'affaire Calas. Voltaire contre Toulouse*, Paris, Perrin, 1993.

¹³ Henry Kamen, *The Iron Century: Social Change in Europe, 1550-1660*, New York, Praeger, 1972 (*Il secolo di ferro 1550-1660*, Roma-Bari, Laterza, 1985).

condannato a morte. Il re lo grazia, ma il cardinale fa annullare la misura di clemenza. Marion si concede invano a Laffemas per salvare Didier, che sul patibolo le dichiara pubblicamente il suo amore. In questo caso dunque il duellista perde la vita e l'amata.

Hugo, come Mérimée, ha una teoria della storia: del suo uso, però, e non del modo per renderla viva. A suo parere, come spiega nella prefazione di *Marion de Lorme*, le vicende del passato servono a indirizzare il popolo verso un futuro migliore. Anche lui cita Shakespeare, ai suoi occhi autore con il quale bisogna sempre confrontarsi, e non dimentica Napoleone. Pure lui impugna una narrazione tragica sul trinomio amore-duello-morte, ma alla fine si dilunga sulla tenzone molto meno di Mérimée. Per lui non ha alcuna importanza la questione dei testimoni, che nella *Chronique* torna spesso; inoltre nelle sue pagine manca un buon colpo di spada, al massimo si accenna al tintinnio delle lame. Ciò nonostante il duello ha nella pièce una funzione centrale, inoltre è oggetto di un giudizio al solito ambiguo: la sfida lanciata da Didier è immotivata e quindi l'amante di Marion merita di essere punito; però, la giustizia è governata da persone che se ne servono per i propri scopi, come Richelieu e Laffemas. La tragedia non soltanto ha successo, quando è levata la censura, ma prosegue la sua fortuna all'Opera (Amilcare Ponchielli, su libretto di Ettore Golisciani, 1885), al cinema (dove debutta nel 1912 per la regia di Alberto Castellani) e infine sul piccolo schermo (una produzione francese, diretta da Jean Kerchbron nel 1967).

I lavori di Mérimée e Hugo godono dunque di meritato successo e grazie anche a successive rielaborazioni rafforzano la centralità del duello quale indicatore, almeno simbolico, dell'antico regime. Inoltre impongono una descrizione sarcastica di quest'ultimo, soprattutto per quanto riguarda il succedersi dei regni di Enrico III, Enrico IV e Luigi XIII: il terzo è figlio del secondo, ma ha ripreso i vizi e le debolezze del primo. Inoltre tutti e tre hanno il problema di La Rochelle, sempre in mano ai protestanti, e, mentre il secondo ha saputo fare dei privilegi

concessi a questa città il pilastro della pace ritrovata, il primo e il terzo sognano di riconquistarla¹⁴. I duelli e La Rochelle tornano ne *Le trois mousquetaires* (1844) del già menzionato Alexandre Dumas padre (vedi capitolo precedente), il libro che meglio riassume l'epica del duello romanzesco, come testimonia l'enorme numero di adattamenti successivi. Il romanzo, oltre a due seguiti firmati dallo stesso autore (*Vingt Ans après*, 1845, e *Le Vicomte de Bragelonne*, 1850) ha infinite versioni, soprattutto cinematografiche: nel Novecento D'Artagnan appare in oltre cento pellicole, senza calcolare le citazioni più o meno dirette e i cartoni animati¹⁵; nel nuovo secolo abbiamo ulteriori film, telefilm e persino a una serie inglese¹⁶. Esistono inoltre numerosi apocrifi e pastiche letterari che fanno del personaggio uno dei più sfruttati¹⁷.

Come scritto nel precedente capitolo, D'Artagnan è liberamente ispirato a una figura realmente esistita, le cui memorie, opportunamente riscritte, hanno successo nella Francia del primo Settecento¹⁸. Dumas lo trasforma nell'epitome della giovinezza

¹⁴ David Parker, *La Rochelle and the French Monarchy. Conflict and Order in 17th-Century France*, London, Royal Historical Society, 1980.

¹⁵ Stéphane Baumont, *D'Artagnan. Des siècles d'aventure de cape et d'épée*, Toulouse, Privat, 1999; Philippe Durant, *Les 3 mousquetaires*, Paris, Dreamland Press, 2000.

¹⁶ *The Musketeers*, prodotta dalla BBC, tre stagioni nel 2014-2016. Le opere citate alla nota precedente possono essere aggiornate dalla lettura di Charlotte C. Wells, "Keep Those Swords Away from the Computer, Boys!" *The Three Musketeers in the Classroom*, "Fiction and Film for French Historians. A Cultural Bulletin", 6, 6 (2016), <http://h-france.net/ffh/classics/keep-those-swords-away-from-the-computer-boys-the-three-musketeers-in-the-classroom/>.

¹⁷ Cfr. <http://www.pastichesdumas.com/pages/IntroMousq.html>.

¹⁸ [Gatien Courttilz de Sandras], *Memoires de Mr. d'Artagnan, Capitaine Lieutenant de la Premiere Compagnie des Mousquetaires du Roi*, Cologne, P[ierre] Marteau, 1700. Cfr. Odile Brel-Bordaz, *D'Artagnan: Biographie du Capitaine-Lieutenant des Grands Mousquetaires du Roy*, Baixas, Balzac éditeurs - Presses Littéraires, 2001.

francese: è infatti giovane, magro, povero, ardente, coraggioso e soprattutto ha appreso dal padre a non accettare offese, se non dal re o dal cardinale di Richelieu¹⁹. D'altronde, spiega sempre il genitore del futuro moschettiere in un discorso di commiato che serve d'introduzione al romanzo, il giovane ha un polso d'acciaio, deve dunque battersi a ogni occasione: per farsi temere e per farsi notare.

D'Artagnan persegue per tutto il romanzo l'insegnamento paterno e all'inizio si trova a doversi confrontare in rapida sequenza con Aramis, Athos e Porthos, ma, interrotti dalle guardie del cardinale, si affianca ad essi e ne diviene amico e ispiratore. Vive mirabolanti sfide e avventure, ivi compreso l'inevitabile assedio di La Rochelle. Commina il giusto castigo ai malvagi, favorisce la fortuna degli suoi amici e regola pure i conti con l'anima dannata del cardinale, il cavaliere di Rochefort. Con questi infatti si batte ben tre volte e, avendolo ferito per l'ennesima volta, ne diviene amico o quantomeno rinuncia a tentare di ucciderlo. I duelli di D'Artagnan sono stupefacenti: il giovane sfrutta il pugno d'acciaio e i garretti di ferro per impostare una variante ginnica della scherma, elemento che risalta ancora di più al cinema, ma che già sorprende sulla pagina scritta. D'Artagnan balza, para e attacca senza perdere il fiato e mette in crisi qualsiasi avversario. Tuttavia rispetta sempre la forma e, se può, fissa orari precisi per i duelli e si preoccupa dei secondi e dei testimoni. Se non può, accetta comunque lo scontro in qualsiasi luogo e a qualsiasi ora.

Sotto la penna di Dumas e dei suoi collaboratori, D'Artagnan, nonché i suoi amici e avversari, perdono contatto con la realtà storica e persino con quella fisica: non soltanto compiono imprese straordinarie, ma fanno di tutta l'Europa occidentale il loro teatro d'azione²⁰. In effetti siamo lontani dall'orizzonte che

¹⁹ Simone Bertère, *Dumas et les mousquetaires, histoire d'un chef-d'œuvre*, Paris, Éditions de Fallois, 2009.

²⁰ Sull'industria del libro dumasiana e l'utilizzo di numerosi collabo-

Mérimée e Hugo si erano prefissati: Dumas si è occupato assieme a loro delle guerre di religione (per esempio nel dramma *Henri III et sa cour*, 1828) e ha biasimato i duelli sanguinosi dei favoriti della Corte: vedi nella scena prima del lavoro teatrale appena citato il dialogo tra Caterina de' Medici (1519-1589) e il suo astrologo Cosimo Ruggeri (?-1615). Verso la fine della stessa opera il re ricorda inoltre il duello di Guy de Jarnac (1514-1584) e François de Vivonne, signore di La Châtaigneraie (1520-1547), nel quale quest'ultimo ha perso la vita nonostante la sua superiore abilità²¹. In seguito è tornato sulle guerre di religione (*La reine Margot*, 1844), quasi in concomitanza de *I Tre Moschettieri*, ma giostrando decisamente sul sangue: niente più duelli d'onore, solo uccisioni o scontri per strada. Nel frattempo è divenuto una vera industria del libro, ha elaborato molteplici sottogeneri a cavallo tra il romanzo storico, quello in costume e la semplice avventura e infine ha rinunciato alla riflessione teorica cara a lui e ai suoi amici verso la fine degli anni 1820.

In quest'ultimo decennio, nel romanzo che tutti considerarono aprire nuove strade, *Cinq Mars* di Alfred de Vigny, scritto nel 1826 e pubblicato l'anno seguente, è posto il problema della

ratori: Simon Bertière e Bernard Fillaire, *Alexandre Dumas, Auguste Maquet et associés, Essai*, Paris, Bartillat, 2002, che nel 2010 ha ispirato persino un film di Safy Nebbou, *L'autre Dumas*. Cfr. Liana Vardi, *Dumas for Dummies*, "Fiction and Film for French Historians. A Cultural Bulletin", 2, 3 (2011), <http://h-france.net/ffh/the-buzz/1022/>.

²¹ Per maggiori dettagli su questo duello e sul cosiddetto "colpo" di Jarnac, una botta studiata a tavolino con la quale La Châtaigneraie è sconfitto, vedi l'articolo divulgativo <http://www.france-pittoresque.com/spip.php?article2646>. Nel 2014 "Le Figaro" ha dedicato un articolo di Geoffroy Caillet al centenario della sfida: <http://www.lefigaro.fr/histoire/culture/2014/07/10/26003-20140710ARTFIG00073-10-juillet-1547-le-coup-de-jarnac.php>. Sull'argomento si trova on-line un vecchio studio di Alfred Franklin, *Le duel de Jarnac et de La Chataigneraye, d'après une relation contemporaine et officielle*, Paris, Émile-Paul, 1909.

“verità nell’arte”, del rapporto tra storia e dramma, del ruolo del romanzo che ha il vantaggio rispetto al lavoro storiografico di poter essere letto più facilmente, ma che non deve per questo disperdere il suo potenziale perché LA STORIA È UN ROMANZO DI CUI IL POPOLO È L’AUTORE (in tutte maiuscole come scrive de Vigny). Però, quel mondo è scomparso, dichiara Dumas nel 1850, premettendo un omaggio a Charles Nodier (1780-1844) al romanzo breve *La femme au collier de velours*. Liricamente Dumas commenta che “[i]l Signore ha soffiato sulla chiave di volta, e il magico edificio è crollato, e quelli che vi abitavano sono fuggiti, e ora è deserto proprio quel luogo dove tutto era vita”²².

Il momento magico è passato. La storia e il romanzo sono due parallele, non più destinate a toccarsi. Ed è la tradizione del genere che fa (il) testo e non quanto è avvenuto nel passato. Inoltre il crollo del palazzo magico impedisce di credere alla magia eterna dell’arte. Ci vuole umiltà adesso, tanto lavoro e un po’ d’ironia. Non è dunque casuale che un personaggio che si vuole “serio” come D’Artagnan sia paragonato nel primo capitolo a un giovane Chisciotte. Il cavaliere di Cervantes è infatti un personaggio drammatico agli occhi dei suoi lettori romantici e inoltre palesemente nutrito di tutta la tradizione letteraria che lo ha preceduto. In un testo romanzesco non c’è ormai altro riferimento che alla letteratura stessa e i duelli che si svolgono sulle pagine di un libro possono essere solamente di carta.

Dumas non è l’unico a rendersi conto del problema. Questo infatti è avvertito da tutti gli scrittori coevi, in particolare da Théophile Gautier (1811-1872), che negli anni 1830 promette *Le Capitaine Fracasse* all’editore Renduel e riesce a finirlo soltanto nel 1863. Nel frattempo Dumas gli ha chiuso la strada che portava dalla storia al romanzo e viceversa. Di conseguenza, nella prefazione al lavoro finalmente terminato, Gautier spie-

²² Alexandre Dumas, *La femme au collier de velours*, Paris, Alexandre Cadot, 1850, p. 19.

ga di aver voluto tornare “ai bei giorni del romanticismo”, ma sapendo che troppo è cambiato. Ha scritto dunque il suo romanzo sulla Francia di Luigi XIII senza inserirvi grandi tesi o una qualche concezione della storia: il racconto ha solo “lo stile colorito” del periodo storico prescelto e non pretende di interpretarlo. La coscienza di scrivere un romanzo in costume e non un romanzo storico spinge dunque Gautier a imporre una nuova svolta.

Il giovane barone di Sigognac, cresciuto come D'Artagnan in un castelluccio della Guascogna, non va a Parigi a fare il moschettiere, ma segue la donna amata su un carro di Tespi e finisce per calcare le scene, impersonando uno spadaccino vigliacco e spaccone. Sennonché la sua bella è insidiata dal duca di Vallombrosa e Sigognac, che impersona il capitano Fracassa, ma non è un vigliacco, sfida a duello il rivale secondo tutte le regole e lo ferisce (capitolo IX). Il vendicativo aristocratico non desiste, assolda spadaccini prezzolati e fa rapire la giovane. Ma Sigognac, troppo povero per divertirsi altrimenti, ha passato tutto il suo tempo a esercitarsi con la spada ed è dunque una vera lama in un secolo di “raffinati”, che cercano vanamente di farsi insegnare botte imparabili nelle sale d'armi. Di conseguenza il nostro eroe storna tutti i tentativi, incanta con la sua scherma persino i sicari mandati ad eliminarlo, libera la dama, ferisce gravemente il duca e scopre che Isabella è in realtà la sorella del rapitore.

Nelle pagine di Gautier vi è veramente di tutto e ad un ritmo indiano, interrotto da lunghe e preziose descrizioni: ritorna Shakespeare (Amleto che trafugge la tappezzeria e uccide Polonio), ma appaiono anche i gitani spagnoli e il duello con la navaja, non manca infine la comparazione tra sfida d'onore e da strada. Uno specialista nell'omicidio prezzolato spiega nel capitolo XXI come affronti il suo compito secondo la norma cavalleresca, perché senza il rispetto della forma tutto si sciupa. Quando deve uccidere qualcuno, lo avverte e gli lascia il tempo di mettersi in guardia: così è un duello, non un assassinio. Anche Gautier mette in guardia il lettore e poi lo travolge. Il romanzo ha di conseguen-

za uno straordinario successo, decuplicato dalle trasposizioni novecentesche, soprattutto sul grande schermo: dalla versione del 1909 di Ernesto Maria Pasquali a quella di Ettore Scola del 1991 si contano undici pellicole francesi, inglesi, italiane e spagnole che riprendono il personaggio e rinnovano la meraviglia dello spettatore. Seguono una serie animata francese (*Capitaine Fracas*, 1999), un film a disegni animati (*Fracasse*, 2000), diverse *mises en scène* teatrali (2006, 2009, 2012, 2014-2015) e infine tre albi a fumetti (*Le capitane Fracas*, 2008-2010).

Gautier ha sempre amato sorprendere e affascinare il proprio pubblico e ha giocato, in tempi non sospetti, con ogni possibile tipo di fantasia duellistica. Per esempio, ha approfondito la suggestione del duello femminile, ma “en travesti”, in *Made-moiselle de Maupin* (1835), un altro romanzo che ha l'onore del grande (*Madamigella di Maupin*, Mauro Bolognini 1966) e del piccolo schermo (*Julie, chevalier de Maupin*, Charlotte Brändström, 2004). Sulla meraviglia gioca pure Gerard de Nerval (1808-1855) in *La main de gloire. Histoire macaronique* (1832), racconto lungo rivisto e inserito come *La main enchantée* in *Contes et facéties* (1852). Durante il regno di Enrico IV un apprendista mercante sfida un parente militare, che lo sfrutta, e grazie alla magia di un ciarlatano lo uccide in regolare duello, ma duellare è proibito ed è quindi catturato e impiccato. Il racconto irride i borghesi che imitano il codice nobiliare e allo stesso tempo conferma che il sotto-genere duellistico si affida alla tradizione letteraria. Nerval infatti prende la parola nel capitolo XI e dichiara che ha trovato elementi per il racconto in alcuni processi del Seicento, nonché nelle *Histoires tragiques* (1570) di François de Belleforest (1530-1583).

Insomma *La main enchantée* è un pastiche ispirato alla letteratura del Cinque-Seicento e questa caratteristica ritorna nel *Cyrano de Bergerac* (1897), dramma in cinque atti di Edmond Rostand (vedi il capitolo precedente). Qui abbiamo un personaggio storico realmente esistito, che per giunta ha scritto opere molto apprezzate, il quale calca il palcoscenico teatrale e dopo

un duello viene complimentato da D'Artagnan in persona. Per di più Cirano declama duellando e conclude con il famoso: "e al fin della licenza, io tocco". Come è noto, Rostand stesso è stato soffocato dalla straripante vitalità del suo personaggio²³, che poi ha avuto una lunghissima carriera sullo schermo, aparendovi una dozzina di volte dalla ripresa del dramma a teatro nel 1900, appena tre anni dopo la sua uscita, alla pellicola di Alberto Pascual del 2012, passando per la versione in versi firmata da Jean-Paul Rappeneau nel 1990 e dominata da Gérard Depardieu. Inoltre ha avuto notevoli riprese teatrali, celebre quella diretta da Robert Hossein nel 1990 con Jean-Paul Belmondo nei panni del moschettiere, e operistiche.

3. DAL FEUILLETON AL CINEMA

La ripresa del dramma di Rostand sul grande schermo nel 1900 ci ricorda come in quegli stessi anni i duelli francesi siano filmati: i 45 secondi di *The Zola-Rochefort Duel, Paris* sono riprodotti nel 1898 da British Mutoscope and Biograph Syndicate, mentre un'altra breve pellicola ricostruisce sulla base di fotografie e testimonianze oculari il *Castellane-De Rodays Duel* (American Mutoscope and Biograph Co., 1901). I due brevissimi film sono più tardi citati nella docu-fiction *Le Duel à travers les âges* (1952) di Pierre Foucaud. Le brevi riprese cinematografiche di veri duelli non hanno, però, la fortuna dei film tratti dai romanzi o dai drammi ottocenteschi, tanto più che il Cyrano di Rostand non è il vertice della letteratura duellistica. Questa infatti si è solidamente impiantata in suo sottogenere, il cappa e spada presto travasato nel cinema, e qualsiasi grande intrattenitore non ne può fare a meno. Persino Eugène Sue (1804-1857), l'autore più letto di tutto l'Ottocento, conclude un romanzo violentemente anti-gesuitico e filo-napoleonico con un diabolico padre della Compagnia di Gesù obbligato a battersi contro

²³ Sue Lloyd, *The Man Who Was Cyrano: A Life of Edmond Rostand, Creator of Cyrano de Bergerac*, Bloomington, UP, 2003; Isabelle Cousteil, *Cyrano ou la Maladie de gloire*, Paris, Triartis, 2010.

un maresciallo della vecchia guardia (*Le Juif errant*, 1844-1845), mentre un onesto professionista come Amédée Achard (1814-1875), per altro ferito in un duello, riempie di sfide i due volumi concatenati *Les Coups d'épée de M. de La Guerche* ed *Envers et contre tous* (entrambi del 1863), incrociando Mérimée e Dumas nel racconto delle avventure di alcuni ugonotti durante il governo di Richelieu.

La peculiare commistione di dandysmo e simpatie socialiste di Sue ne fanno il principale esponente del feuilleton ottocentesco e della letteratura popolare, mentre Achard è quasi dimenticato, pur se con *La cape et l'épée* (1875) fornisce il nome al genere letterario²⁴. In ogni caso la nascita del cappa e spada non è merito soltanto loro, non si deve infatti scordare Paul Feval padre (1816-1887) che con *Le Bossu* (1857) impone un sotto-genere nel quale il duello d'onore si accompagna ai duelli da strada. Il primo è preminente: nel romanzo quello finale, tra il cavaliere di Lagardère e il traditore Philippe de Gonzague, vede addirittura il reggente Filippo d'Orléans fungere da testimone. Tuttavia non mancano i secondi. Lagardère è più anziano di D'Artagnan o di Sigognac, ma deve vendicare un amico e salvarne la figlia: riesce nell'intento grazie alla propria lama, al proprio coraggio e alla propria intelligenza, rinunciando ai dettami cavallereschi quando necessario.

Nei romanzi di Feval e di Achard l'operazione dumassiana è portata alle sue estreme conseguenze a detrimento di qualsiasi ipotesi di verosimiglianza²⁵. Il lato storico del duello è del

²⁴ Lise Queffélec, *Le Roman-feuilleton au XIXe siècle*, Paris, PUF, 1989; Jean-Claude Vareille, *Le Roman populaire français (1789-1914). Idéologies et pratiques*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1994. È in corso di pubblicazione la *Correspondance générale d'Eugène Sue*, a cura di Jean-Pierre Galvan. Sono apparsi i volumi I-III, che coprono gli anni 1825-1850 (Paris, Honoré Champion 2010, 2013, 2016) e offrono spunti interessanti per comprendere l'evoluzione del genere.

²⁵ Per una riflessione sul duello nel romanzo di cappa e spada, vedi le

tutto abbandonato, nonostante quanto si sappia su di esso, e ogni scontro è imperniato su botte segrete, proprio quelle che Gautier giudicava inutili contro un vero spadaccino²⁶. Un Lagardère, secondo quanto scrive il suo inventore nell'ultima pagina del romanzo, non è un duellista, bensì un superuomo che riesce a parare la lama avversaria anche se è sorpreso fuori guardia, perché “una spada, in certe mani, è come un essere vivente e ha il suo istinto difensivo”.

Anche Lagardère trova i suoi imitatori cinematografici (dieci versioni fra piccolo e grande schermo) e soprattutto i suoi prosecutori letterari. In particolare Paul Feval figlio (1860-1933) crea una genealogia fantastica degli spadaccini di carta. Ricostruisce decenni della famiglia Lagardère: *La jeunesse du Bossu* (1934), *Cocardasse et Passepoil* (1909), *Les Chevauchées de Lagardère* (1909), *Le Fils de Lagardère* (1893), *Les Jumeaux de Nevers* (1895, avec A. d'Orsay), *Mademoiselle de Lagardère* (1929), *La petite fille du Bossu* (1931). Inoltre cuce sui moschettieri di Dumas *Le fils de d'Artagnan* (1924) e *La vieillesse d'Athos* (1925). Infine riprende uno spunto di Rostand e mette *D'Artagnan contre Cyrano* (1925), prima di concludere con *D'Artagnan et Cyrano réconciliés* (1928).

Se Feval figlio inventa famiglie e amicizie di personaggi altrui, Michel Zévaco (1860-1918) ricostruisce la storia di Francia, dalle guerre di religione a Luigi XIII, attorno a *Les Pardaillan* (undici romanzi tra il 1902 e il 1913). Il personaggio centrale è Jean de Pardaillan, mentre il suo antagonista è una italiana, la principessa Fausta, che muove i fili della reazione cattolica, pur se con propri reconditi scopi. Le idee politiche, anarchiche e pacifiste, dell'autore hanno fatto sì che spesso si sottolinei il valore

riflessioni in un sito dedicato a d'Artagnan: http://www.lemondedartagnan.fr/SITE/FRA/cape_roman.htm.

²⁶ François Billacois, *Le duel dans la société française des XVI^e-XVII^e siècles*, Paris, Editions de l'EHESS, 1986; Pierre Serna, *Le duel devant la Révolution, de la joute archaïque au combat politique*, “Historical Reflections/Reflexions Historiques”, 29, 3 (2003), pp. 409-431.

eversivo, antinobiliare e antimonarchico del suo feuilleton, grazie anche a un famoso ricordo di Jean-Paul Sartre (1905-1980) nell'autobiografico *Les mots* (1964). A rileggerlo oggi, il populismo di Zévaco colpisce invece, perché è basato su un violento sentimento anti-italiano: la Francia è in difficoltà per le mene dei papi e soprattutto per quelle dei fiorentini Caterina de' Medici e Concino Concini (1575-1617). Quest'ultimo ha addirittura l'onore di apparire, sempre come malvagio, in un'altra opera di Zévaco, *Le Capitain* (1906).

Dunque gli eroi populistici e popolari della sinistra francese si oppongono agli italiani che hanno invaso la Francia e ai loro sgherri e li sconfiggono grazie alla propria abilità con la spada e al proprio coraggio. Ormai non abbiamo più veri duelli, gli avversari presi singolarmente sono troppo infimi, ma scontri epici per il numero degli avversari: Pardaillan carica da solo le truppe dei Guisa, asserviti a Caterina de' Medici, per liberare dei prigionieri condotti al patibolo e si trascina dietro il popolaccio di Parigi, tagliagola e borseggiatori in testa. La sua lama opera magie, come d'altronde quella del Capitano, e queste divengono ancora più eclatanti al cinema. La macchina da presa s'impadronisce infatti della materia di questi feuilleton e la rende visivamente indimenticabile, rafforzando la presa spettacolare del duello. Lo trasforma così in uno scontro senza regole e senza formalità, intorno al quale è costruito un intero genere, lo *swashbuckling*, che può passare dal romanzo cavalleresco a Robin Hood, da Zorro ai pirati, dalla Primula Rossa al Prigioniero di Zenda, dai moschettieri agli spadaccini spagnoli²⁷.

Abbiamo già annotato quanti schermidori ricompaiano sullo schermo, spesso impersonati da grandi attori. *Le Capitain* trova la via del cinema nel 1946 (Robert Vernay) e nel 1960 (André Hunebelle) lo interpreta addirittura Jean Marais. Lagardère ha interpreti meno prodigiosi, ma torna più spesso nelle sale

²⁷ Vedi l'ultima riedizione di Jeffrey Richards, *Swordsmen of the Screen*, London, Routledge, 2014. L'originale è del 1977.

cinematografiche (Jean Kemm, 1925; Robin Stil, 1934; Jean Delannoy, 1944; Hunebelle, 1959; Philippe De Broca, 1998). Il cavaliere di Pardaillan è filmato da Borderie nel 1962 e nel 1963, ripreso da una serie televisiva del 1988 e infine protagonista di un telefilm di Édouard Niermans (1997). Diventa uno spadaccino persino *Fanfan la Tulipe*, protagonista di una canzone composta nel 1819, forse riassumendo ritornelli già in voga, poi eroe del vaudeville e infine trasposto al cinema da Alice Guy (1907), René Leprince (1925), Christian-Jacque (1952, un successo strepitoso) e Gérard Krawczyk (2003)²⁸. Persino i rissosi eroi de *La Reine Margot* di Dumas sono immortalati nella celluloide quattro volte (dalla versione del 1910 di Camille de Morlhon a quella del 1994 di Patrice Chéreau²⁹).

Per un secolo i cinema occidentali rigurgitano di abilissimi duellanti e questi a loro volta ne generano altri di carta, che poi rispuntano nelle sale cinematografiche: impugnano per esempio la spada mariti e amanti di Angelica, la già ricordata marchesa degli Angeli, creata da Serge e Anne Golon (13 romanzi tra il 1957 e il 1985) e portata sullo schermo da Bernard Borderie in cinque film (1964-1967). Inoltre quando l'offerta sembra latitante si passa a incroci meno tradizionali, ma più adeguati ai nuovi gusti. Così il film *La fille de d'Artagnan* (1994) di Bertrand Tavernier propone l'abile schermo di una donna, figlia di cotanto padre, mentre *Il patto dei lupi* (2001) di Cristophe Gans ci offre un western alla francese, con tanto di guerriero irochese proveniente dalle colonie, e propone efferate uccisioni e violenti duelli al tempo di Luigi XIV. Oppure si impongono nuovi eroi. L'ulti-

²⁸ *Fanfan la Tulipe. De la chanson au cinéma*, a cura di Frédéric Chaleh, Paris, Les Éditions de Paris, 2003.

²⁹ L'opera di Chéreau è stata fortemente criticata, perché, visto il gusto con il quale il regista si diletta di omicidi e squartamenti, alcuni critici hanno suggerito che persegue una lettura perversa della storia: Moshe Sluhovsky, *History as Voyeurism: from Marguerite de Valois to La Reine Margot*, "Rethinking History", 4, 2 (2000), pp. 193-210.

mo in ordine di tempo non è francese, ma spagnolo, il capitano Alatrisme; tuttavia è chiarissima la sua filiazione da Dumas³⁰. La serie dei romanzi, di cui è protagonista, è trasposta in giochi di ruolo (2002, 2003 e 2004), fumetti (2005 e 2008), film (*Alatrisme*, 2006, regia di Agustín Díaz Yanes), serie televisive (*Las aventuras del capitán Alatrisme*, 2013-2015) e fumetti. Inoltre un personaggio femminile dei *Tre Moschettieri*, la perfida Milady De Winter, già moglie di Athos e spia di Richelieu, acquista sempre maggiore importanza. Nel film fantastorico del 2011, diretto da Paul W.S. Anderson, diviene una spia di Lord Buckingham, che vuole invadere la Francia; in una serie di quattro racconti digitali di Stefano Di Marino (*Il segreto del Fiordaliso*, 2011-2012) diventa una donna indipendente che si serve del cardinale senza esserne schiavizzata.

Questa ondata di tardi feuilleton e il loro continuo successo hanno varie cause. In primo luogo, si può ricordare la riscoperta dell'avventura e del fantastico, ma anche di Stendhal e di Dumas, da parte di una cultura conservatrice che si sente minacciata dal mondo post-seconda guerra mondiale³¹. A tal proposito bisogna ricordare come Roger Nimier (1925-1962) recuperare in piena guerra fredda la figura del moschettiere guascone nel racconto *Frédéric, d'Artagnan et la petite chinoise* (in *Les Indes Galandes*, 1952) e nel romanzo *D'Artagnan amoureux* (1962). Nel primo un ragazzo francese si innamora di una vicina cinese, ma è rifiutato perché, testuali parole della giovane, la Cina è ben più grande della Francia. Sennonché dalle pagine di un libro balza fuori d'Artagnan, che sconfigge da solo l'esercito cinese: i due paesi sono fusi e il ragazzino si trova ad abitare Pekin-sur-Seine, dove infine sposa l'amata. Nel secondo il guascone è inviato a

³⁰ Arturo Pérez-Revert oltre a dedicare 7 romanzi al *Capitán Alatrisme* tra il 1996 e il 2011, debutta con *El club Dumas* (1993), dove l'avventura inizia con la messa in vendita di un capitolo manoscritto dei *Tre Moschettieri*.

³¹ Christian Millau, *Au galop des hussards*, Paris, Éditions de Fallois, 2000.

Roma alla fine del “regno” di Richelieu per far firmare a tutti i regnanti la pace universale. Nel corso delle sue manovre diplomatiche si innamora di Marie de Rabutin-Chantal, la futura Madame de Sévigné (1626-1696), ma è respinto. Tenta allora di morire alla battaglia di Rocroi, ma è salvato dai suoi tre amici. In entrambi i testi Nimier riassume non soltanto il piacere della lettura e dell’invenzione letteraria, ma anche il gusto per una Francia scomparsa: è un po’ l’operazione attuata sullo schermo in *Si Versailles m’était conté* (1954) e *Si Paris nous était conté* (1956) di Sacha Guitry (1885-1957), un attore-regista che amava i *calembours* collegati al nostro tema: “Per sposarsi, ci vuole un testimone. Come per un incidente o un duello ...”³².

In secondo luogo, c’è un cinema, non sempre conservatore, che torna con ostinazione alla Francia cinque-seicentesca. Basti pensare ad Abel Gance (1889-1981), famoso per il suo *Napoléon* (1927), ma in realtà fedele per oltre cinquant’anni alla Francia di Richelieu (*Un clair de lune sous Richelieu*, 1910; *Cyrano et d’Assoucy*, 1911; *Le Capitaine Fracasse*, 1943; *Cyrano et d’Artagnan*, 1962) e di Mazzarino (*Jérôme Perreau*, 1936). In effetti per la cultura francese, scritta e filmata, l’età moderna diventa occasione per rivendicare una *grandeur* non sempre confermata dalla contingenza politica (né, a dire il vero, dallo studio del passato) e allo stesso tempo offre un incredibile serbatoio di spunti avventurosi. Gli stessi decenni difficili tra le guerre di religione e Luigi XIII rimangono così un tema portante del romanzo francese, basti ricordare la saga in tredici volumi di Robert Merle sulla Francia dal 1547 al 1661, vista dalla parte degli ugonotti (*Fortune de France*, 1977-2003).

Nella variante cappa e spada simili narrazioni hanno sempre bisogno di una congrua dose di duelli e così proseguono le riprese dei personaggi tradizionali (Henri Vernes, *L’épée de*

³² La citazione è tratta da Sacha Guitry, *Elles et toi*, Cannes, Solar, 1947. Sui film prima citati: Armel de Lorme, *Sacha Guitry: Les Films (Vérités, contrevérités et paradoxes)*, Clichy, L’Aide-Mémoire, 2015.

d'Artagnan, 2003) e l'invenzione di nuovi (Frédéric H. Fajardie, *Les Foulards rouges*, 2001). In quest'ultimo appare un nuovo spadaccino sovrumano, Loup de Pomone, conte di Nissac, che si presenta salvando il cardinal Mazzarino da quattro aggressori. Dopo poche parole, Loup (Lupo) si dimostra degno del suo nome e con due stoccate elimina due avversari, quindi s'allunga altre due volte e pure il terzo e il quarto finiscono, sanguinanti, sull'erba. Qualche volta il conte sfida a duello regolare i suoi avversari, altre volta li incontra per strada senza tante cerimonie: in tutti i casi nessuno si rialza. In questi scontri Nissac si distingue per uno stile definito "all'antica", cioè degno dei tempi di Enrico IV: uno stile sbrigativo ed efficace che punta a uccidere e non a difendersi.

Con simili annotazioni la stessa arte dello schermidore di carta indica le proprie coordinate cronologiche e assieme mostra come persino sotto Luigi XIV sopravviva la fierezza delle grandi famiglie del Cinquecento, un tema caro anche a Merle. A questo punto la Francia del secondo Cinquecento e del primo Seicento è riscattata dalle critiche rivoltegli da Mérimée e Hugo e torna a essere la "douce France". In tale scenario da operetta il duello non è più elemento da stigmatizzare, ma solo occasione per singolari acrobazie, che, proprio grazie alla loro peculiarità, divengono marcatori temporali: se le spade sono usate in tal modo, siamo nella Francia del Cinquecento. Mérimée cerca aneddoti che diano il gusto di un'epoca e per il regno di Carlo IX, anzi per l'intero Cinquecento, e trova che il duello offra questa possibilità. I suoi successori dimenticano progressivamente la chiave offerta dalla *Chronique de Charles IX* e fanno del duello, inteso ormai come un qualsiasi scontro senza formalità obbligatorie, un aneddoto stereotipato che identifica un passato al di fuori del tempo, un antico regime mitico e immutabile che sopravvive al di fuori della storia, pur caricandosi di volta in volta di alcuni problemi del presente nel quale scrivono gli autori di cappa e spada.

CAP. IV: MEDIA E GENERI

1. INTRODUZIONE

Sinora abbiamo operato enucleando soggetti particolari, che ci hanno permesso di analizzare le modalità con le quali sono stati ricreati alcuni momenti e personaggi dell'età moderna sulla carta stampata o sul grande schermo. Tuttavia questi non sono i soli ambienti culturali nei quali si è proceduto a tale operazione. Conviene dunque provare a tratteggiare il quadro generale della maniera nella quale l'epoca moderna è tornata a rivivere, naturalmente senza ripercorrere soltanto quanto già scritto. Dobbiamo infatti tener conto della molteplicità dei media e dei generi, nei quali i secoli moderni sono stati ricreati. In particolare dobbiamo valutare se la recente svolta digitale abbia creato significativi mutamenti.

Se torniamo al numero speciale della rivista francese "Le débat", dal quale siamo partiti, vi leggiamo un articolo di Philippe Joutard sulla rivoluzione digitale e i suoi effetti nella riproduzione del passato¹. L'autore segue da decenni le maniere con le quali quest'ultimo è ricostruito e ritiene che occorra creare complesse genealogie per seguire l'evoluzione di tali ricreazioni. Non è dunque d'accordo con chi, ad esempio Philippe Noiret,

¹ Philippe Joutard, *Révolution numérique et rapport au passé*, "Le débat", 177 (2013), pp. 145-152.

esalta le innovazioni digitali e le vede come una netta rottura con il passato². Per Joutard le potenzialità digitali si sono per il momento concretizzate nei videogiochi e nella fondazione attraverso gli smartphone di un'era di memoria generalizzata, che forse interagisce con la storia, ma è sicuramente diversa da essa³. In conclusione, secondo l'articolo in questione, gli storici

² Vedi l'ormai classico studio di Philippe Joutard sulla ricostruzione storiografica e letteraria di una rivolta del primo Settecento francese: *La légende des Camisards. Une sensibilité au passé*, Paris, NRF-Gallimard, 1977. Per le tesi di Philippe Noiret, cfr. i suoi *La digital history: histoire et mémoire à la portée de tous*, in *Read/Write Book 2. Une introduction aux humanités numériques*, a cura di Pierre Mounier, Marseille, OpenEdition Press, 2012, pp. 151-177, e *Storia digitale o storia con il digitale?* (aggiornato al 2015), <https://dph.hypotheses.org/448>. Per due bilanci su queste discussioni: *Il web e gli studi storici. Guida critica all'uso della rete*, a cura di Rolando Minuti, Roma, Carocci, 2015, e Milena Sabato, *Il "diluvio digitale" e le discipline storiche. Risorse online e riflessioni metodologiche*, "Mediterranea - ricerche storiche", 39 (2017), pp. 193-218. Per un esempio pratico delle nuove possibilità offerte allo studio della storia dal digitale, vedi la presentazione di Federico Meschini e Gino Roncaglia, *Risorse on-line per la grande guerra*, al convegno *I Beni Archeologici e Librari nella Prima Guerra Mondiale*, 6-7 maggio 2015, <https://prezi.com/z1ujgstmrwty/risorse-on-line-per-la-grande-guerra/>, che opera in maniera analoga a quanto sin qui riportato in questo libro, aggiungendo, però, anche materiali sui social.

³ Philippe Joutard, *Histoire et mémoires, conflits et alliance*, Paris, La Découverte, 2013. Su storia e memoria, si veda anche la discussione iniziata da opere collettive quali *Les Lieux de mémoire*, a cura di Pierre Nora, Paris, Gallimard, 1984-1992, o *I luoghi della memoria*, a cura di Mario Isnenghi, Roma-Bari, Laterza, 1996-1997. Considera inoltre le riflessioni di Raphael Samuel, *Theatres of Memory*, London-New York, Verso, 1994, sull'importanza dell'elemento visuale (pittura, fotografia, monumenti, cinema) nella ricostruzione del passato a fine Novecento. Per la stessa riflessione, ma relativamente all'Ottocento: Massimo Ferrari Zumbini, *Le immagini della Nazione. Nazionalismo e arti visive in Germania 1813-1913*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2017. Infine per una discus-

beneficiano per il momento semplicemente della maggiore reperibilità di documenti e di testi, disponibili in grande copia sul Web, ma, se volessero comprendere la portata delle ultime innovazioni, dovrebbero immergersi nell'universo dei cellulari intelligenti e in quello dei videogiochi. Sennonché tale eventualità è molto improbabile, vista la loro età media.

La critica di Joutard è un po' riduttiva, perché non considera l'impatto generale della rivoluzione digitale sulla lettura e sulla scrittura, non soltanto dopo la nascita degli smartphone e dei tablet. Indubbiamente il modo di scrivere e di leggere (dunque di scrivere e di leggere anche di storia) è sensibilmente cambiato negli ultimi quaranta anni, da quando cioè hanno iniziato a essere diffusi i pc e i telefoni cellulari, ed è cambiato ancora più rapidamente grazie ai cellulari intelligenti e ai tablet⁴. Non possiamo qui ricostruire il quadro globale di tale trasformazione, ma possiamo notare come analoghi mutamenti abbiano seguito ogni cambiamento del paradigma produttivo di conoscenza e di intrattenimento, che esso nasca da innovazione tecnologica (stampa, cinema, radio, televisione, computer) o dal riuso di una vecchia tecnologia per sviluppare una nuova narrazione pedagogica o di evasione (saggistica, romanzo, articoli sulla stampa, film, fumetti, videogiochi)⁵. Lo scopo di questo capitolo è dunque quello di verificare se attraverso tali mutamenti sia cambiato il modo di presentare e rappresentare la storia dell'età

sione dell'importanza delle immagini in più media novecenteschi: Luca Balestrieri, *L'industria delle immagini. Una piccola introduzione*, Roma, LUISS University Press, 2016.

⁴ Vedi Gino Roncaglia, *La quarta rivoluzione. Sei lezioni sul futuro del libro*, Roma-Bari, Laterza, 2010, e *L'editoria fra cartaceo e digitale*, Milano, Ledizioni, 2012.

⁵ La letteratura sulla mutazione indotta da innovazioni o dal cambiamento di paradigma è enorme, cfr. Paolo Granata, *Arte, estetica e nuovi media*, Bologna, Fausto Lupetti, 2009, ed *Ecologia dei media. Protagonisti, scuole, concetti chiave*, Milano, Franco Angeli, 2015.

moderna negli ultimi due secoli. Cercando di rispondere a tale interrogativo sarà inoltre possibile ricostruire un corpus di ricreazioni dell'età moderna ancora più vasto di quello enucleato nei primi capitoli.

Pur avendo circoscritto il campo nel quale lavorare, il compito è irrealizzabile nell'ambito di poche decine di pagine. Come garantire, per esempio, uno spazio adeguato alla pittura e alla statuaria che ritraggono personaggi ed eventi storici a partire dal Quattrocento? Nel corso dell'età moderna le arti si sono rivelate non soltanto una utile fonte per gli storici, come ha giustamente sottolineato Francis Haskell⁶, ma in più fasi e in più paesi hanno cercato di raffigurare e interpretare personaggi e situazioni storiche, sia cogliendo quanto stava allora avvenendo, sia rivolgendosi al passato⁷. In tale funzione si sono rivelate pioniere ed hanno influenzato gli altri generi narrativi. Nell'Ottocento, per esempio, le varie accademie nazionali sfornano a getto continuo una pittura storica che fa da stimolo e da contrappunto alla contemporanea crescita del romanzo storico⁸.

Pure l'analisi di quest'ultimo è impresa faticosa. Tuttavia merita un sforzo, poiché ha ispirato altre forme di racconto novecentesco come il (tele)film, il radiodramma, la serie televisiva,

⁶ Francis Haskell, *History and its images: art and the interpretation of the past*, New Haven, Yale University Press, 1993.

⁷ David Green e Peter Seddon, *History Painting Reassessed: The Representation of History in Contemporary Art*, Manchester, Manchester University Press, 2000; Thomas Kirchner, *Der epische Held. Historienmalerei und Kunstpolitik im Frankreich des 17. Jahrhunderts*, München, Fink, 2001; Wolfgang Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz. Von Raffael bis Le Brun*, Berlin, Akademie-Verlag, 2002.

⁸ Compara Beth Segal Wright, *Scott's Historical Novels and French Historical Painting 1815-1855*, "The Art Bulletin", 63, 2 (1981), pp. 268-287, e quanto racconta a più riprese Alexandre Dumas in *Mes Mémoires* (1852-1856), dove, in più occasioni il romanziere e tragediografo ricorda di aver trovato i suoi soggetti nei quadri di varie esposizioni.

il videogioco. Inoltre il suo impatto è avvertibile ancora oggi, basta guardare non soltanto alla letteratura continuamente prodotta nel suo solco, ma anche alla continua fondazione di siti, associazioni e festival letterari ad esso dedicati⁹.

Non abbiamo, però, materiali sufficienti per comprendere pienamente l'influenza del romanzo storico su tutte le forme di racconto ambientate nel passato, soprattutto su quelle che sfruttano i media sviluppatasi nel corso del Novecento. Per esempio, non conosciamo molto sulle narrazioni storiche alla radio, anche se si sa che per quest'ultima sono state ridotte molte opere di cappa e spada nel corso del Novecento. Inoltre è noto che diversi radiodrammi sono imperniati su passaggi e personaggi chiave dell'età moderna, pur se la maggior parte dei programmi radiofonici tratta dell'età contemporanea¹⁰. D'altra parte anche le trasmissioni dedicate alla storia moderna sono spesso legate ad avvenimenti posteriori a quest'ultima.

Il 12 ottobre 1942 Orson Welles dedica una puntata del programma *Cavalcade of America* al Columbus Day, il giorno nel quale gli Stati Uniti festeggiano la scoperta del Nuovo Mondo. In questo radiodramma, latamente ispirato alla biografia del navigatore firmata da Samuel Eliot Morison ed oggi disponibile in molti siti di archiviazione digitale, l'attore-regista ricorda l'italianità dell'esploratore e i tempi nei quali visse¹¹. Dunque ci pre-

⁹ Cfr. un sito di appassionati italiani (<https://romanzistorici.it>); quello dell'associazione anglo-statunitense del romanzo storico (<https://historicalnovelsociety.org>); infine quello del Festival del romanzo storico a Piove di Sacco in provincia di Padova (<http://sugarpulp.it/chronicae-2017>).

¹⁰ Per un'idea sommaria e relativa soltanto agli ultimi anni, cfr. <http://www.bbc.co.uk/radio/categories/drama-historical>.

¹¹ Ascoltabile a <https://archive.org/details/OrsonWellesOnCavalcadeOfAmerica/421012AdmiralOfTheOceanSea.mp3>. Per il testo, scritto dallo stesso Welles con Robert Meltzer e Norris Houghton, cfr. *Radio Drama in Action: Twenty-five Plays of a Changing World*, a cura di Erik Barnouw, Reinhart & Co., New York - Toronto, 1945,

senta un breve quadro storico dell'età moderna e della scoperta dei nuovi mondi. Poi collega quest'ultima o meglio la sua rilevanza al progresso continuo degli Stati Uniti, che implicitamente sono definiti l'America "par excellence" e la vetta della "new democracy", il nuovo modello politico per il quale vale la pena di opporsi alle forze dell'Asse. Insomma Cristoforo Colombo non soltanto ha scoperto un nuovo continente, ma ha permesso alla fine di inventare una nuova e più giusta forma di società politica.

Si tratta di una lettura politica ed attualizzante dell'era moderna che Welles sfrutta anche nei propri adattamenti teatrali, cinematografici, radiofonici e televisivi dei testi shakespeariani o del *Don Chisciotte* di Cervantes¹². Qualcosa di simile accade probabilmente anche in altre fasi e in altri contesti radiofonici, ma per suffragare tale ipotesi servirebbe una specifica ricerca¹³. Nei prossimi paragrafi offriremo dunque esempi e percorsi legati ad alcuni generi ed alcuni media, senza alcuna pretesa di esaustività e in maniera decisamente cursoria¹⁴. Tenteremo così

pp. 1-15. Il successo del radiodramma è internazionale e una versione italiana appare ne "Il dramma: rivista mensile di commedie di grande successo", XXIII, 42-44 (1947), pp. 113-117. Su Welles e la radio: Paul Heyer, *The Medium and the Magician: Orson Welles, the Radio Years, 1934-1952*, Lanham MD, Rohman and Littlefield, 2005.

¹² Vedi la biografia, non ancora terminata, di Simon Callow, *Orson Welles*, I-III, New York, Viking, 1996-2016.

¹³ Non mancano storie generali della radio e del suo impatto, si pensi a Franco Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Un secolo di costume, società e politica*, nuova edizione aggiornata, Venezia, Marsilio, 2003, oppure a Jack W. Mitchell, *Listener Supported: The Culture and History of Public Radio*, Westport CT, Praeger, 2005, ma non è esplorato il tema che qui ci interessa.

¹⁴ Per un tentativo analogo, però meno sistematico, cfr. Fondazione Maria e Goffredo Bellonci e Accademia Nazionale Virgiliana, *Narrare la storia. Dal documento al racconto*, Milano, Mondadori, 2006, nel quale si discute anche il recupero di Artemisia Gentileschi, affrontato *supra*, nel capitolo II.

di costruire un corpus di testimonianze più ampio di quello utilizzato nei precedenti capitoli e che soprattutto compari forme e generi di narrazione diversi.

2. IL ROMANZO STORICO

Iniziamo la nostra carrellata dal romanzo storico: senza rimontare al medioevo o addirittura al *Gilgamesh* (2600-2500 a.C.), come fanno alcuni critici, possiamo datarne gli inizi all'Ottocento e notare quanto credito riscuota in questo e nel secolo successivo¹⁵. Purtroppo manca una letteratura critica all'altezza e tutti si rifanno a un testo del filosofo ungherese György Lukacs (1885-1971), scritto nel 1936-1937 e appena ritoccolato negli anni 1950, di conseguenza irrimediabilmente datato¹⁶. Negli anni 1930 il filosofo, in esilio a Mosca, coglie infatti il peso nel raffigurare l'età moderna di alcuni romanzi ottocenteschi: *Rob Roy* (1817) di Walter Scott per la Scozia; *I promessi sposi* (prima pubblicazione 1827, edizione definitiva 1849-1842) di Alessandro Manzoni per l'Italia; *The Last of the Mohicans* (1826) di James Fenimore Cooper; senza dimenticare i romanzi francesi

¹⁵ Per lo studio attuale del romanzo storico: Jerome De Groot, *The Historical Novel*, London-New York, Routledge, 2009; Celia Brayfield e Duncan Sprott, *Writing Historical Fiction: A Writers' and Artists' Companion*, London-New York, Bloomsbury, 2013. Nuovi spunti sono contenuti in Gillian Polack, *History and Fiction. Writers, their Research, Worlds and Stories*, Oxford-Bruxelles, Peter Lang, 2016, che valuta quanto la ricerca di informazioni storiche influenzi gli scrittori. Sennonché il libro è focalizzato sui romanzi storici a sfondo medievale e quindi ci aiuta poco.

¹⁶ Vedine la traduzione italiana: György Lukacs, *Il romanzo storico*, introduzione di Cesare Cases, Torino, Einaudi, 1972. Per il possibile recupero odierno di Lukacs, cfr. il blog <https://gyorgylukacs.wordpress.com/>, che mette a disposizione una scansione pdf della traduzione appena ricordata. Per quanto qui ci riguarda, vedi il saggio di Andrea Manganaro sul romanzo storico e il filosofo magiaro in Id., *Significati della letteratura. Scritture e idee da Castelvetro a Timpanaro*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2007.

discussi *supra*, nel capitolo precedente. Dopodiché lamenta la degradazione di quelle tematiche nella produzione letteristica a cavallo di Otto e Novecento, aperta da Gustave Flaubert (1821-1880) con *Salammbô* (1862), dove a suo parere la storia è ridotta a puro esotismo, e irrobustita dalla tendenza al mero biografismo di autori come Heinrich Mann (1871-1950). Lukacs non poteva, però, prevedere il rilancio successivo del genere, perché questo avrebbe permeato settori, dal poliziesco al rosa, appena abbozzati nel decennio 1930-1940 e destinati a divenire fondamentali nel secondo Novecento.

Nel 1935 la scrittrice inglese Georgette Heyer (1902-1974) lancia il romanzo rosa a sfondo storico con *Regency Buck* (in italiano *Il Dandy della Reggenza*). Il modello immediato è Jane Austen (1775-1817), che diviene il nume tutelare del sottogenere ambientato negli anni in cui il futuro Giorgio IV resse il regno britannico in nome del padre (1811-1820). Mentre nel corso del secondo Novecento questo sottogenere rosa del romanzo storico si afferma, sino a divenire il settore più importante di tutto il genere rosa, aumenta il ruolo di Austen nella fruizione letteraria, anche di livello più basso. Non soltanto l'autrice di *Pride and Prejudice* (1813) è oggi la più studiata romanziera di lingua inglese, ma è anche la più amata, tanto da aver ispirato un numero infinito di *fan fictions* che negli ultimi anni hanno dominato la produzione di romanzi anglo-statunitensi¹⁷.

Sulla scia di questo incredibile successo Austen ispira anche i gialli ambientati nel periodo della reggenza, anzi alla fine del Novecento ne diviene addirittura protagonista. Si leggano

¹⁷ Oltre a *The Cambridge Companion to Jane Austen*, a cura di Edward Copeland e Juliet McMaster, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, si vedano i siti delle Jane Austen Society australiana, britannica, canadese e statunitense. Le *fan fictions*, cioè le rielaborazioni sul web e a stampa a partire dai romanzi di Austen, sono moltissime. Il sito *Goodreads* ne elenca oltre 400 in una lista dedicata soltanto alle migliori (https://www.goodreads.com/list/show/405.Best_Jane_Austen_FanFiction)!

i tredici romanzi della statunitense Stephanie Barron, che dal 1996 ricostruisce il fittizio diario della scrittrice-investigatrice. Tra Heyer, che scrive anche gialli, storici e non, e le inclinazioni sentimentali in alcuni polizieschi sulla Austen (spesso sposata come in *Death Comes to Pemberley* di P.D. James, 2011) si sviluppa un sottogenere investigativo ambientato nell'età moderna, talvolta con sfumature rosa, che, però, non è confinato al solo primo Ottocento. Nel 1951 Josephine Tey (pseudonimo di Elizabeth MacKintosh, 1896-1956) reclude in un letto di ospedale il suo eroe Alan Grant e lo induce a indagare sulla colpevolezza di Riccardo III (1411-1460) nell'omicidio dei nipoti (*The Daughter of Time*)¹⁸. L'età moderna è spesso al centro anche dei complicati intrighi del giallista statunitense John Dickson Carr (1906-1977), che non disdegna scenari seicenteschi, ma si concentra pure sull'Ottocento inglese. Dickson Carr trasforma così lo scrittore Wilkie Collins (1824-1889), inventore secondo alcuni del genere poliziesco, in investigatore (*The Hungry Goblin: A Victorian Detective Novel*, 1972) e lancia una moda per la quale, oltre a Jane Austen, scende nel campo investigativo anche Charles Dickens (1812-1870)¹⁹.

I grandi autori britannici sono al centro, come ispiratori e come personaggi, della nuova letteratura poliziesca di lingua inglese, in modo non dissimile di quanto abbiamo già visto per William Shakespeare. In Francia vediamo invece, almeno negli ultimi anni, il travaso di elementi del cappa e spada nei gialli storici²⁰. Basti qui citare le inchieste del notaio Louis Fronsac

¹⁸ Sulla biografia reale di Riccardo III e la sua rivisitazione letteraria a partire da Shakespeare, cfr. Philip Schwyzer, *Shakespeare and the Remains of Richard III*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

¹⁹ Vedi i numerosi esempi in *Mammoth Book of Dickensian Whodunnits*, a cura di Mike Ashley, London, Constable & Robinson, 2007, dove Dickens è spesso coinvolto assieme a Collins, nonché Dan Simmons, *Drood*, 2009.

²⁰ Secondo Helen Hughes, *The Historical Romance*, London-New York, Routledge, 1993, il cappa e spada, magari quello tardivo della

nella Parigi di Richelieu e di Mazzarino, da *Les Ferrets de la reine* (2007) a *Le Grand Arcane des rois de France* (2015) di Jean d'Aillon, o quelle del commissario Nicolas Le Floch nella Parigi del primo Settecento, da *L'Énigme des Blancs-Manteaux* (2000) a *L'Inconnu du pont Notre-Dame* (2015) di Jean-François Parot, riprese in una longeva serie televisiva francese dal 2008 ancora in corso. Anche in ambito francese troviamo comunque autori moderni trasformati in investigatori, ad esempio il Voltaire di Frédéric Lenormand, da *La baronne meurt à cinq heures* (2011) a *Docteur Voltaire et mister Hyde* (2016).

Insomma il romanzo di intrattenimento a sfondo storico ambientato nell'età moderna è oggi un genere di grande successo, che si avvale continuamente dei personaggi che più hanno caratterizzato la storia dei rispettivi paesi. Ha così portato il romanzo storico ottocentesco a nuove vette forse non di qualità e di profondità, ma sicuramente di diffusione imprimendo una svolta in una tradizione ormai bisecolare.

Per non indulgere in ulteriori divagazioni, eviteremo nelle prossime pagine altre discussioni sulla produzione più recente e cercheremo di offrire un breve studio dello sviluppo di questo genere romanzesco in un solo paese, l'Italia²¹. Nella nostra nazione l'elaborazione manzoniana ha ovviamente enorme rilievo per la sua bellezza e complessità e per la consapevolezza critica. L'autore ha infatti sfruttato scientemente le potenzialità del ro-

baronessa Emma Orczy, la creatrice della Primula Rossa (vedi la pièce teatrale e il romanzo *The Scarlet Pimpernel*, 1905), nutre pure la tradizione britannica del romanzo rosa ambientato nell'età moderna.

²¹ Cfr. Quinto Marini, *La diffusione del romanzo storico*, in *Storia della letteratura italiana*, VII, *Il primo Ottocento*, Roma, Salerno, 1998, pp. 839-853; Margherita Ganeri, *Il romanzo storico in Italia*, Lecce, Manni, 1999; Alessandra Zangrandi, *Lingua e racconto nel romanzo storico italiano*, Padova, Esedra, 2002; Simonetta Bartolini, *Il romanzo storico del III millennio*, "Nova Historica", 51 (2014), pp. 125-138; Stefano Pifferi, *Introduzione*, in Cesare Malpica, *Una vedova e un mistero*, Viterbo, Sette Città, 2015.

manzo storico al fine di accrescere l'impatto culturale e politico del proprio lavoro²². L'esempio manzoniano s'innesta d'altronde su una tradizione locale, che non è meramente letteraria. Massimo d'Azeglio (1798-1866), che sposa la figlia di Manzoni nel 1831, dedica all'età moderna il celeberrimo *Ettore Fieramosca ossia la disfida di Barletta* (1833) e il meno noto *Niccolò de' Lapi, ovvero i Palleschi e i Piagnoni* (1841), due romanzi incentrati su episodi della storia quattro-cinquecentesca. Il primo descrive la tenzone fra tredici cavalieri italiani (arruolati dagli spagnoli) e tredici francesi; il secondo la Firenze del Savonarola²³. Nelle sue memorie ricorda di aver iniziato l'*Ettore Fieramosca*, mentre dipingeva un quadro sulla disfida di Barletta. A metà dipinto decide che la pagina scritta ha più effetto di una tela sul pubblico e quindi cambia medium²⁴.

La pagina di d'Azeglio sottolinea la valenza del romanzo come mezzo di propaganda politica e culturale nella prima metà dell'Ottocento. Inoltre suggerisce che il romanzo storico nasce dalla pittura storica dei due secoli precedenti. I pittori romantici sono infatti, almeno in questo campo, eredi tanto della

²² Elena Parrini, *La narrazione della storia nei "Promessi Sposi"*, Firenze, Le Lettere, 1996, e Daniela Brogi, *I Promessi sposi come romanzo storico*, "Moderna", VIII, 1-2 (2006), pp. 93-112. Per la consapevolezza critica di Manzoni, vedi *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, nell'edizione a cura di Silvia De Laude et al., Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000.

²³ Per il quadro storico di questi romanzi: Giuliano Procacci, *La disfida di Barletta: tra storia e romanzo*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, e Donald Weinstein, *Savonarola. The Rise and Fall of a Renaissance Prophet*, New Haven, Yale University Press, 2011 (tr. it., il Mulino, Bologna, 2013).

²⁴ Massimo d'Azeglio, *I miei ricordi*, II, Firenze, G. Barbèra, 1867, pp. 313-314. L'ipotesi che il romanzo storico possa meglio catturare l'attenzione del pubblico è contestata da Pietro Selvatico, *Sull'educazione del pittore storico odierno italiano*, Padova, coi tipi del Seminario, 1843.

tardissima tradizione barocca, quanto del neoclassicismo. In genere non si collegano letteratura e pittura storiche, perché nel primo Ottocento quest'ultima, al contrario della prima, insiste su soggetti legati all'antichità greca, romana o biblica: si pensi ai quadri di Vincenzo Camuccini (1771-1844), vertice dell'incrocio fra neoclassicismo e pittura di storia e ispiratore della successiva produzione romantica. Tuttavia dipinti e romanzi storici del primo Ottocento italiano convergono nella riscoperta del medioevo, cardine d'altronde di tutto il romanticismo europeo, sia pure in ogni Paese per motivi differenti²⁵.

In Italia pesa la congiuntura geo-politica, ovvero la frantumazione della Penisola in stati poco più che regionali e la spinta verso l'unificazione, temperata dal sempre risorgente localismo. Si generano così echi, oggi ancora udibili: si pensi al mito della Lega lombarda, simbolo al contempo della resistenza italiana contro lo straniero e dell'eroismo locale. Nell'Ottocento il racconto originario non esalta i lombardi in quanto tali; idealizza piuttosto i comuni medievali, ritenuti prefigurazione della libertà ancora da raggiungere²⁶. Però, in quel medioevo c'è comunque qualcosa di fortemente lombardo: non a caso nasce a Milano Giovanni Berchet (1783-1851), l'inventore del mito della Lega ne *Il giuramento di Pontida*, una delle cinque visioni che compongono la romanza *Fantasie* (1829). Inoltre se riprendiamo le memorie di d'Azeglio, vediamo come questi, trasferitosi a Milano, vi incontri più volte Tommaso Grossi (1790-1853) per

²⁵ La letteratura critica, soprattutto sul Regno Unito è enorme, da Alice Chandler, *A Dream of Order: the Medieval Ideal in Nineteenth-Century English Literature*, London, Taylor & Francis, 1971, a Inga Bryden, *Reinventing King Arthur: the Arthurian Legends in Victorian Culture*, Aldershot, Ashgate, 2005. Per un quadro europeo: Renato Bordone, *Lo specchio di Shalott. L'invenzione del Medioevo nella cultura dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1993.

²⁶ Sulla valenza politica della lettura del medioevo, oggi e ieri: Tommaso di Carpegna Falconieri, *Medioevo militante. La politica di oggi alle prese con barbari e crociati*, Torino, Einaudi, 2011.

mostrargli il *Niccolò de' Lapi* e chiedergli consigli su come svilupparlo. Grossi ha composto nel 1816 una novella in ottave su un episodio delle guerre napoleoniche, *La fuggitiva*, riproposta in italiano nel 1817, ma sta divenendo famoso per poemi (*I Lombardi alla prima crociata*, 1826) e romanzi (*Marco Visconti*, 1834) ambientati nel medioevo della sua regione²⁷. Insomma rivendicazione di una possibile riunificazione nazionale ed esaltazione dell'eroica natura lombarda vanno di pari passo nel romanzo e nella poesia milanese a sfondo storico.

L'età di mezzo è popolarissima nella prima metà dell'Ottocento in tutta Europa grazie a *Ivanhoe* (1820) di Walter Scott, uno dei più durevoli e ispiranti best-seller di quel secolo²⁸. Da notare come anche quel romanzo abbia un sotto-testo nazionalistico: lo scrittore cerca infatti di mostrarvi i benefici effetti dell'unione fra le varie componenti britanniche. Tuttavia è interessante che lo stesso Scott reinventi la Scozia come nazione distinta nel precedente *Waverley* (1814), ambientato durante l'insurrezione giacobita del 1745²⁹. Nelle storie scozzesi di Scott, come in quelle lombarde, si avverte dunque la dicotomia fra l'aspirazione a una nazione che unisca le diversità e l'amore per una piccola patria omogenea, di fatto a base regionale.

Anche nel romanzo italiano di ambientazione cinque-seicentesca è avvertibile questa ambivalenza, se non altro per la specifica collocazione storico-geografica: la Firenze dei Medici, ad esempio, o la Roma dei papi. Tuttavia gli scrittori che scelgono quei set non si pongono il problema della rivendicazione regionalistica, anche se questa non è mai dimenticata

²⁷ M. d'Azeglio, *I miei ricordi*, II, cit., cap. 31.

²⁸ Harry E. Shaw, *The Forms of Historical Fiction: Sir Walter Scott and His Successors*, Ithaca NY, Cornell University Press, 1983.

²⁹ Cfr. Stuart Kelly, *Scott-land: The Man Who Invented a Nation*, Edinburgh, Birlinn, 2010, e Clare A. Simmons, *Popular Medievalism in Romantic-Era Britain*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.

nel corso del Risorgimento³⁰. Desumono invece dal medievalesimo romantico l'idea che la pristina libertà delle città italiane sia compromessa dall'arrivo delle potenze straniere. Operano così un collegamento fra l'impero di Federico Barbarossa (1122-1190), quello di Carlo V (1500-1558) e infine quelli di Ferdinando I d'Asburgo-Lorena (1793-1875, sul trono dal 1835 al 1848) e Francesco Giuseppe I d'Austria (1830-1916, sul trono dal 1848). In pratica, nei loro testi, le guerre d'Italia del 1494-1559 permettono all'Impero di realizzare quanto tentato dal Barbarossa e gettano la Penisola in uno stato di schiavitù perdurante nell'Ottocento. Il romanzo storico italiano lega poi agli effetti nefasti dell'espansionismo imperiale i danni provocati dall'azione del papato, che mina le aspirazioni peninsulari, sebbene forse non volontariamente.

Due capitoli fa abbiamo già accennato a questi spunti, trattando di Beatrice Cenci. Francesco Domenico Guerrazzi, uno degli autori che scrivono sulla giovane romana, è molto chiaro al proposito già nel suo primo romanzo. *L'assedio di Firenze* (1836) descrive la fine della Repubblica fiorentina del 1527-1530 e sottolinea come da allora la libertà italiana sia franata per colpa degli accordi fra impero e papato. La polemica antipontificia non si esaurisce in questa opera o nella già menzionata *Beatrice Cenci* del 1854. Torna in *Isabella Orsini Duchessa di Bracciano* (1844), *Il marchese di Santa Prassede* (1853) e *Paolo Pelliccioni* (1864): tre romanzi che insistono sulla corruzione della Roma pontificia e in particolare della sua aristocrazia³¹.

³⁰ Vedi i riferimenti in Alberto Maria Banti, *Nel nome dell'Italia. Il Risorgimento nelle testimonianze, nei documenti e nelle immagini*, Roma-Bari, Laterza, 2010, e *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'unità*, a cura di Id. et al., Roma-Bari, Laterza, 2011.

³¹ Sulla vita e il pensiero di Guerrazzi, vedi la voce di Zeffiro Ciuffoletti nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, 60, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2003, ora a [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-domenico-guerrazzi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-domenico-guerrazzi_(Dizionario-Biografico)).

Le opere di Guerrazzi sono oggi facilmente reperibili sul web, ma del tutto illeggibili, come gran parte del romanzo storico italiano di quei decenni. Invece nel secondo Ottocento hanno tantissimi lettori e suscitano una sequela di imitazioni ambientate nell'età moderna. Fra queste possiamo ricordare il ciclo cinque-seicentesco di Luigi Capranica (1821-1891): *Giovanni delle bande nere* (1857); *Fra Paolo Sarpi* (1863); *Donna Olimpia Pamfili* (1870); *Papa Sisto: storia del secolo XVI* (1877). Di origine nobiliare, questo autore è esiliato dopo la Repubblica romana (1848-1849), cui ha preso parte. Di conseguenza è violentemente contrario al papato, ma non è soccorso da grande abilità letteraria. Forse per questo identifica quasi pedissequamente i tre centri di quella geografia immaginaria (la repubblica veneziana, la Firenze medicea e la curia papale) e circoscrive il racconto al Cinque-Seicento.

Lo sviluppo simboleggiato da Guerrazzi e Capranica non è obbligato. Basti pensare che fra il 1857 e il 1858 Ippolito Nievo (1831-1861) termina *Le confessioni di un italiano*, pubblicato postumo nel 1867 con il titolo de *Le confessioni di un ottuagenario*. Al contrario di quanti lo hanno preceduto, lo scrittore padovano esplora gli ultimi decenni di storia italiana: fra la campagna napoleonica in Italia, i moti del 1848 e la successiva diaspora verso l'America del Sud³². Offre quindi un modello alternativo a una raffigurazione dell'età moderna tutta imperniata sul Cinque-Seicento. Invece di descrivere il periodo nel quale la Penisola avrebbe perso la libertà, propone infatti di affrontare l'Ottocento, cioè il secolo nel quale quest'ultima è riacquisita³³. Questo spunto è comune ad altre pubblicazioni coeve, per esempio a

³² Matteo Sanfilippo, *L'émigration dans Les confessions d'un Italien d'Ippolito Nievo*, in *Ippolito Nievo et le Risorgimento émancipateur*, a cura di Elsa Chaarani Lesourd, Nancy, Éditions Chemins de tr@-verse, 2013, pp. 259-270.

³³ *Ippolito Nievo tra letteratura e storia*, a cura di Simone Casini, Enrico Ghidetti e Roberta Turchi, Roma, Bulzoni, 2004; *Ippolito Nievo: l'avventura del romanzo*, a cura di Mariarosa Santiloni, Firenze, Cesati, 2013.

Cento anni (1859-1864, apparso prima a puntate e poi in volume) di Giuseppe Rovani (1818-1874), che copre il secolo tra il 1750 e il 1850. Viene, però, ignorato e il nuovo mercato librario nazionale scivola dal romanzo storico impegnato al feuilleton imperniato su un'età moderna "regionalizzata": un passaggio decisamente conchiuso agli inizi del Novecento, quando appare a puntate *I Beati Paoli* di Luigi Natoli (1909-1910). Ambientato nella Palermo d'inizio Settecento, questo romanzo offre infatti una borsa reinvenzione delle origini della mafia³⁴. Tuttavia deve essere preso in considerazione, perché dimostra come all'epoca non interessi più perché l'Italia abbia perso la libertà e l'abbia poi riguadagnata, ma si preferiscano i misteri dell'Italia unita o di quella preunitaria, secondo un meccanismo desunto da Sue, ma privo dell'intelligenza critica e della verve di quest'ultimo.

D'altra parte già negli anni 1830-1840 questo tipo di letteratura è dominata da pubblicisti, basti pensare a Guerrazzi e Rovani, e non da scrittori professionisti, come in Francia o nel Regno Unito. Dopo l'Unità vediamo, però, trionfare un giornalismo scandalistico e non più politico. Si inaugura così un filone di volumi ispirati a misteri presunti destinato a prolungarsi sino ai giorni nostri, titillando i desideri di un pubblico deluso dalla scena pubblica e che, al contempo, aspira a veder confermata la disonestà di tutti, in modo di poter perdonare la propria³⁵.

In tale contesto scompare progressivamente il romanzo storico vero e proprio. Per tutto il periodo fascista la descrizione

³⁴ Vedi il saggio di Umberto Eco premesso alla riedizione di Luigi Natoli, *I Beati Paoli. Grande romanzo storico siciliano*, Palermo, Flaccovio Editore, 1971, e recuperato come "I Beati Paoli" e l'ideologia del romanzo popolare, in Id., *Il superuomo di massa. Retorica e ideologia nel romanzo popolare*, Milano, Bompiani, 1978, cap. 4. Per l'invenzione delle origini della mafia, se non della mafia stessa: Francesco Benigno, *La mala setta. Alle origini di mafia e camorra. 1859-1878*, Torino, Einaudi, 2015.

³⁵ Per un esempio recente: Giovanni Fasanella e Antonella Grippo, *Intrighi d'Italia. 1861-1915*, Milano, Sperling & Kupfer, 2011.

dell'età moderna è affidata ai feuilleton in genere stranieri, vedi le traduzioni nella collana rossa della casa editrice Sonzogno, oppure alla solitaria e ostinata ricerca di Riccardo Bacchelli (1891-1985), che ne *Il diavolo al Pontelungo* (1927) e *Il mulino del Po* (1938-1940), fa rivivere con acribia ed abilità l'Ottocento emiliano³⁶. Quello di Bacchelli è un caso isolato e tuttavia il suo esempio permette all'Ottocento di conquistare il centro del palcoscenico letterario nel successivo dopoguerra, quando Carlo Alianello (1901-1981) rivede il valore del Risorgimento attraverso una trilogia narrativa – *L'alfiere* (1942), *Soldati del Re* (1952), *L'eredità della priora* (1963) – e un memoriale storico – *La conquista del Sud* (1972).

Alianello considera negativamente quella fase storica, che definisce l'ennesima conquista della Penisola ad opera di una potenza straniera, in questo caso i francofoni Savoia. La sua prospettiva è invece favorevole ai Borbone, per ragioni familiari. Al contrario molti suoi contemporanei non amano questi ultimi; però, non apprezzano gli ormai ex re d'Italia. Il dibattito sulla natura, gli effetti e le aspirazioni risorgimentali, fallite o meno, infuria dal 1950 al 1980 e trascende la letteratura, proponendo diverse interpretazioni della questione meridionale e dello sviluppo nazionale. La saggistica storica e critica su questi temi è di dimensioni impressionanti e non può essere qui riassunta³⁷. Sul piano letterario l'importanza di quel nodo risalta grazie a *Il Gattopardo* (1958) di Giuseppe Tomasi di Lampedusa

³⁶ Mario Saccenti, *Bacchelli. Memoria e invenzione*, Firenze, Le Lettere, 2000.

³⁷ Già nel 1945 appare Salvatore Francesco Romano, *Storia della questione meridionale*, Palermo, Edizioni Pantea, 1945, e in seguito sono ripubblicati tutti gli autori che su di essa hanno riflettuto: Leopoldo Franchetti (1847-1917), Sidney Sonnino (1847-1922), Giustino Fortunato (1848-1932), Francesco Saverio Nitti (1868-1953), Antonio Gramsci (1891-1937). Per un quadro d'insieme: Francesco Barbagallo, *Mezzogiorno e questione meridionale (1860-1980)*, Napoli, Guida, 1980.

(1896-1957) e alla rilettura di Anna Banti, già ricordata per *Artemisia*, dei diari lasciati dal nonno mazziniano e anti-borbonico (*Noi credevamo*, 1967). Entrambi questi romanzi divengono film, anche se quello di Banti molto più tardi, e la loro vita sullo schermo garantisce il proseguimento del dibattito che così è traghettato nel nostro secolo³⁸.

Nel frattempo il successo di Tomasi favorisce l'affermazione di una letteratura siciliana, che si serve del passato per criticare il presente. Si inizia con *Il consiglio di Egitto* (1963) e *Morte dell'Inquisitore* (1964) di Leonardo Sciascia (1921-1989). Si prosegue con *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (1976) e *Retablo* (1987) di Vincenzo Consolo (1933-2012), nonché con *Le menzogne della notte* (1988) di Gesualdo Bufalino (1920-1996). Si finisce il secolo con i primi romanzi (*La strage dimenticata*, 1984; *Il birraio di Preston*, 1995) e saggi storici (*La bolla di componenda*, 1993) di Andrea Camilleri. Lo scenario siciliano diventa nel secondo Novecento talmente preponderante che viene adottato persino da una scrittrice toско-romana come Dacia Maraini, la quale ambienta nella Palermo settecentesca *La lunga vita di Marianna Ucrìa* (1990).

La riscoperta dell'età moderna ad opera dei siciliani è massiccia. Tuttavia ritorna più volte pure in altri autori di diversa origine regionale, che, però, si concentrano meno sull'Ottocento e ovviamente esulano dai confini della Trinacria. Nel successivo romanzo storico si spazia dal Quattrocento salentino di Maria Corti (*L'ora di tutti*, 1962) al Seicento novarese di Sebastiano Vassalli (*La chimera*, 1990), al Settecento romano di

³⁸ Su *Il gattopardo* (1963, regia di Luchino Visconti), vedi Alberto Anile e Maria Gabriella Giannice, *Operazione Gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 2010. Per *Noi credevamo* (2010, regia di Mario Martone), vedi la sceneggiatura del regista (Milano, Bompiani, 2010). Cfr. inoltre *I traditori*, Torino, Einaudi, 2011, di Giancarlo De Cataldo, co-sceneggiatore del film. L'uscita quasi contemporanea di questi libri è legata alle celebrazioni dei 150 anni del Regno d'Italia (1861-2011).

Fabrizio Battistelli (*Il conclave*, 1991, e *Riziero e il Collegio invisibile*, 1995), al Sette-Ottocento monferrino di Rosetta Loy (*Le strade di polvere*, 1987). Pur accostando questi romanzi non è possibile scorgervi un filo complessivo, perché ognuno nasce da volontà e necessità diverse. La tematica risorgimental-meridionalistica comunque non scompare e si allarga a comprendere ulteriori vicende meridionali ne *I fuochi del Basento* (1987) di Raffaele Nigro, *Il resto di niente* (1986) di Enzo Striano, *I sentieri del cielo* (2008) di Luigi Guarnieri, *Coccarde rosse* (2012) di Annalisa Bari. Da notare la progressiva propensione per le storie di briganti, che dominano nei romanzi di Guarnieri e Bari, come d'altronde avviene anche nella storiografia³⁹, pure al di fuori della cosiddetta offensiva neoborbonica, cioè della ripresa delle tesi di Alianello⁴⁰. L'Ottocento lombardo cattura invece rari omaggi, per esempio *Una storia romantica* (2007) di Antonio Scurati, di origine napoletana ma residente al Nord. Però, quest'ultimo si rivela anche sensibile al rinascimento (*Il rumore sordo della battaglia*, 2002). Insomma, al di fuori della Sicilia non è facile trovare qualcosa che unifichi motivi e spunti dei nuovi romanzi sull'età moderna.

Questa impressione è confermata da quanto pubblicato nel nostro secolo. La romana Melania Mazzucco dedica a un pittore veneziano un romanzo *La lunga attesa dell'angelo* (2008) e un

³⁹ Per il contesto dal quale nasce tale letteratura, cfr. Enzo Ciconte, *Banditi e briganti. Rivolta continua dal Cinquecento all'Ottocento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012; Giulio Tatasciore, *Rappresentare il crimine. Strategie politiche e immaginario letterario nella repressione del brigantaggio (1860-1870)*, "Meridiana. Rivista di storia e scienze sociali", 84 (2015), pp. 237-258, e *Briganti d'Italia. Crimine, letteratura e politica al tempo del Risorgimento (1782-1870)*, tesi di dottorato, Università di Teramo – Université de Paris Diderot, 2017.

⁴⁰ Michele Marzana, *La controstoria neoborbonica: il racconto di un altro Risorgimento*, "Novecento.org. Didattica in rete", 6 (2016), <http://www.novecento.org/uso-pubblico-della-storia/la-contro-storia-neoborbonica-il-racconto-di-un-altro-risorgimento-1636/#sdfootnotessym>.

saggio *Jacomo Tintoretto & i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana* (200). Alla Venezia del 1588-1590 si rivolge il torinese Alessandro Barbero (*Gli occhi di Venezia*, 2011) e a quella del Settecento il veneziano Tiziano Scarpa (*Stabat Mater*, 2008). Altri autori non solo sfuggono alle delimitazioni regionali, ma optano per un quadro europeo: la diaspora hussita nel Quattrocento (Annalisa Bari, *I mercanti dell'anima*, 2008), quella protestante ed ebraica nel Cinquecento (Luther Blissett, Q, 1999; Wu Ming, *Altai*, 2009), la guerra dei trent'anni (Alan D. Altieri, *Trilogia di Magdeburg*, 2005-2007), gli intrighi europei della Roma di fine Seicento (la serie di thriller storici di Rita Monaldi e Francesco Sorti avviata da *Imprimatur*, 2002), le guerre coloniali tra Inghilterra e Francia e la Parigi del 1793 (Wu Ming, *Manituana*, 2007, e *L'armata dei sonnambuli*, 2014). Recentissimamente si torna a un quadro regionale in *Vetro* (2014) di Giuseppe Furno, ambientato nella Venezia del tardo Cinquecento, e nella trilogia su *I Medici* (2016-2017) del padovano Matteo Strukul. Quest'ultimo, però, come già Altieri appare principalmente interessato a ritrovare nel passato i meccanismi che caratterizzano il nostro presente. I Medici sono da lui ritratti come il prototipo delle oligarchie economiche dominanti ancor oggi la nostra società e quindi la sua Firenze è in qualche modo fuori dal tempo.

Il romanzo storico appare dunque al contempo solidamente installato, ma anche privo di un centro di gravità preciso. Inoltre è ormai succube di altri generi e altri media, gli autori non sperano soltanto che le loro opere ispirino film o serie televisive, ma operano in sintonia con l'universo di queste ultime. Si pensi al quasi contemporaneo sviluppo della trilogia, destinata a divenire una quadrilogia, di Strukul sui Medici e della omonima serie televisiva italo-statunitense (Rai1, 2016).

3. IL CINEMA STORICO.

Per quanto riguarda la produzione cinematografica ambientata nell'età moderna non ci limitiamo soltanto a quella italiana, ma cerchiamo di tracciare un quadro più generale, perché nu-

mericamente le opere in questione sono meno rilevanti. In ambito cinematografico l'età moderna ha attirato meno attenzione non solo di quella età contemporanea, ma persino del medioevo o dell'antichità⁴¹. I film su quest'ultima hanno spesso assunto una valenza metaforica⁴², mentre quelli sull'età contemporanea hanno contrappuntato lo sviluppo della coscienza novecentesca⁴³. Invece il cinema ambientato nell'età moderna non ha trovato una propria collocazione tra il "qui ed ora" della vicenda contemporanea e l'"altrove" (geografico e temporale) di quella antica e medievale⁴⁴. Inoltre non è riuscito a farsi considerare un settore specifico, poiché i suoi scenari sono condivisi da sottogeneri poco apprezzati dalla critica: il cappa e spada (i film su d'Artagnan e i Tre Moschettieri), il film di pirati (cui torneremo

⁴¹ Per un esempio recente: Tiziana Maria Di Blasio, *Cinema e Storia. Interferenze / Confluenze*, Roma, Viella, 2014.

⁴² Vedi il volume digitale *Cinema e Medioevo. Immagini del Medioevo nel cinema*, vol. I, *I classici*, curato da Raffaele Licinio e pubblicato su <http://www.cinememedioevo.net/>, ultima versione 2011. Alcuni saggi sono disponibili sulla rivista digitale "Uzak" (www.uzak.it), in particolare nel numero 24-25 (2016-2017).

⁴³ Vedi al proposito la produzione di Pasquale Iaccio e Pietro Cavallo per la casa editrice Liguori di Napoli (ad esempio del primo, *Cinema e storia. Percorsi ed immagini*, 2008) e la rivista "Cinema e storia", fondata e diretta da Paolo Mattera e Christian Uva (2012) per l'editore Rubbettino.

⁴⁴ Per il discorso teorico: *Cinema altrove. Sguardi sulle narrazioni filmiche*, a cura di Maria Vinella, Roma, Luca Sossella Editore, 2002; Riccardo Palladino, *Cinema moderno e costruzione storica. Affinità e ipotesi metodologiche*, Roma, Stamen, 2016. Per i film sul medioevo o l'antichità, si vedano le riflessioni di Domitilla Campanile: *Ethan, Rodrigo, Conan: per una genealogia degli eroi in Conan the Barbarian (John Milius, 1982)*, "Studi e materiali di storia delle religioni", 76, 2 (2010), pp. 560-588; *The War Lord (F. Schaffner, 1965)*, *Medioevo crudele e pagano*, ibid., 77, 2 (2011), pp. 398-421; *La forza della storia: Gladiator (R. Scott, 2000) e Ben-Hur (W. Wyler, 1959)*, "Dionysus ex machina", 2012, pp. 391-419, disponibile a <http://www.dionysusexmachina.it/?cmd=articolo&id=104>.

in un prossimo volume) e quello d'alcova (la già menzionata serie di Angelica). Di conseguenza i critici hanno ignorato buona parte di questa filmografia e soltanto alcune sue parti sono accettate, spesso per contingenze extra-filmiche: i film sulla Rivoluzione francese sono, per esempio, recuperati in occasione del bicentenario del 1789 e quelli su Colombo in occasione del cinquecentenario della scoperta⁴⁵. Naturalmente questo non vuol dire che in seguito il tema non sia più esplorato: il ritrovamento di una sceneggiatura, cui ha collaborato Jean-Paul Sartre, ha suggerito nuove riflessioni sui film dedicati alla Rivoluzione⁴⁶. *L'Anglaise et le Duc* (2000, Éric Rohmer), *Marie-Antoinette* (2006, Sophie Coppola) e il già menzionato *Les Adieux à la reine* hanno spinto a meditare sulla fine dell'antico regime⁴⁷. Tuttavia sono eccezioni e non la norma e quindi i critici e gli storici non hanno preso in grande considerazione quel filone.

A loro volta registi, sceneggiatori e produttori dei film sull'età moderna non hanno protestato per la sottovalutazione delle loro opere. D'altronde alcuni di loro hanno scelto l'età moderna quasi per caso. Peter Greenaway, per esempio, ha ambientato nel Seicento il suo primo lungometraggio, *The Draughtsman's*

⁴⁵ *La Légende de la Révolution française au XX^e siècle*, a cura di Jean-Claude Bonnet e Philippe Roger, Paris, Flammarion, 1988; Sylvie Dallet, *La Révolution française et le cinéma*, Paris, Éditions des Quatre-Vents, 1988; Sylvie Dallet e Francis Gendron, *Filmographie mondiale de la Révolution française*, Montreuil, Centre d'Action Culturelle, 1988; *Cinema e rivoluzione francese*, "Cineforum", 283 (1989), pp. 4-62. Rafael de España, *Colón en el cine*, "Historia y Vida", 295 (1992), pp. 47-55, e *Galería del Descubrimiento*, "Fotogramas", 1786 (1992), pp. 121-126; Vito Attolini, *Colombo e la conquista del paradiso*, "Quaderni Medievali", 35 (1993), pp. 122-130.

⁴⁶ *Cinéma et Révolution française. Avec un extrait inédit du scénario Joseph Le Bon*, a cura di Gilles Philippe et Vincent de Coorebyter, "Études sartriennes", 11 (2007).

⁴⁷ Jean-François Pigoullié, *La Révolution française au cinéma. À propos de Les Adieux à la reine de Benoît Jacquot*, "Le Débat", 177, 5 (2013), pp. 82-89.

Contract (1982), perché non ha trovato parchi filmabili per altre datazioni⁴⁸. In compenso si è poi affezionato a quell'ambientazione, così vi è tornato in due film di ambientazione francese, il corto *Death in the Seine* (1988) sulla registrazione degli affogati in quel fiume tra il 1795 e il 1801 e *The baby of Mâcon* (1993) su un miracolo seicentesco. Inoltre ha affrontato Shakespeare con *Prospero's Books* (1993), dove gioca sull'idea che il protagonista della *Tempesta* abbia costruito su un'isola dell'Atlantico una biblioteca contenente milioni di volumi⁴⁹.

Nei primi recuperi dell'età moderna di Greenaway si giustappungono vari elementi, anche casuali. In seguito la sua fascinazione per il periodo si basa sullo studio della pittura. *The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover* (1989) è un film di ambientazione contemporanea, ma le sue inquadrature, dichiara il regista, sono basate sui quadri di Paolo Veronese (Paolo Caliari, 1528-1588) e Frans Hals (1580-1666). A partire da questa pellicola il regista inizia un suo personale recupero della grande arte cinque-seicentesca, soprattutto italiana e fiammingo-olandese. Nel 2006 costruisce una esposizione/evento sul quadro di Rembrandt van Rijn (1606-1669) raffigurante la ronda che pattuglia le strade di Amsterdam durante la notte. *Rembrandt's Nightwatching* diventa così il primo di una serie di "dialoghi fra cinema e pittura" intitolata *Nine Classic Paintings Revisited* e illustrata con una duplice conferenza nel 2010⁵⁰. Il secondo dialogo consiste nell'installazione multimediale dedicata a *L'ultima cena* (2008) di Leonardo da Vinci e il terzo in quella per *Le Nozze di Cana* (2009) del Veronese.

⁴⁸ Sergio Bertelli e Ileana Florescu, *Corsari del tempo. Quando il cinema inventa la storia*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994, p. 34.

⁴⁹ Vedi il documentario televisivo *Peter Greenaway: A Walk Through Prospero's Library* (1991), disponibile su https://www.youtube.com/watch?v=SyMuObM_h_w.

⁵⁰ Vedine le registrazioni a <https://www.youtube.com/watch?v=cevVb-kuoTA> e https://www.youtube.com/watch?v=plWSGEAuD_o.

Intanto la passione per Rembrandt porta Greenaway a dirigere nel 2007 *Nightwatching*, un film sulla vita e di nuovo su quell'opera del pittore, e a elaborare il libretto di *Rembrandt's mirror*, una installazione teatrale diretta a Rotterdam dalla moglie Saskia Boddeke. Lo specchio, presente anche nel film, è quello nel quale il pittore si guarda per dipingere il proprio autoritratto e simboleggia, secondo il regista-sceneggiatore, sia la figura dell'artista nell'età moderna, sia l'intera società di quel periodo.

L'attenzione per la pittura moderna è evidente anche in successive opere/eventi di Greenaway. *Peopling the Palaces at Venaria Reale*, sempre del 2007, è un'installazione cinematografica nella reggia sabauda: sulle mura e sui soffitti sono proiettati attori in costume che ne raccontano l'esistenza quotidiana⁵¹. La base di questa ricostruzione, rimasta in funzione per otto anni, è naturalmente la pittura d'epoca, come mostrano le foto del catalogo⁵². Un aspetto particolare di questa passione per l'arte cinque-seicentesca risalta infine nel lungometraggio *Goltzius and the Pelican Company* (2012), dedicato a Hendrik Goltzius (1558-1617) e alle sue stampe erotiche di fine Cinquecento. In questo caso una piccola compagnia teatrale, opportunamente istruita dall'incisore, rappresenta i vizi capitali attraverso una sequenza di episodi biblici. In seguito i gusti pittorici di Greenaway conoscono una nuova evoluzione, ma non si distaccano dall'età moderna e in una mostra con catalogo del 2013 il regista affronta l'affresco quattrocentesco di Basilea sulla *Totentanz*⁵³.

⁵¹ Vedi <http://www.lavenaria.it/web/en/esplora/la-reggia/item/851-ripopolare-la-reggia-di-peter-greenaway.html>.

⁵² Peter Greenaway, *Peopling the palaces - Ripopolare la reggia*, Torino, Volumina, 2007.

⁵³ Peter Greenaway, *The Dance of Death*, Basel, Christoph Merian, 2013. L'inaugurazione della mostra è registrata a https://www.youtube.com/watch?v=_c4kx4QDY5U.

L'opera del vulcanico artista gallese esce fuori dal quadro degli altri contributi filmici alla ricreazione dell'età moderna, anche perché il suo cinema è combinato a mostre, installazioni, teatro, libri⁵⁴. Nessun altro compie qualcosa di analogo, anzi i suoi colleghi filmano spesso una sola volta l'età moderna e non vi ritornano più. Inoltre in loro non spicca un'attenzione così specifica a un segmento o a un elemento dell'età moderna. Forse il solo rinascimento sembra avere una sua corposità, sebbene per mero fraintendimento: quel periodo è rappresentato infatti come una coda del medioevo "romantico e crudele", oppure come il set d'improbabili amori senza tempo.

In entrambi i casi è evidente il ricalco di modelli shakespeariani, in particolare di *Romeo e Giulietta*, che viene normalmente trasformato in una storia sospesa fra medioevo e rinascimento. D'altra parte questo è anche il destino di diverse altre pellicole shakespeariane, da quelle improntate alle storie inglesi (gli Enrichi, i due Riccardi, persino le variazioni comiche su Falstaff) a quelle più propriamente rinascimentali, perché legate al periodo coevo al Bardo, si pensi a *Il mercante di Venezia* o a *La Tempesta*. In questa caratterizzazione gioca un ruolo di primo piano il già menzionato Orson Welles, che ha una personale passione per l'epoca rinascimentale. Secondo il romanziere-sceneggiatore Graham Greene (1904-1991), l'attore avrebbe personalmente inventato per *The Third Man* (1949) una delle sue più celebri tirate cinematografiche:

Don't be so gloomy. After all it's not that awful. You know what the fellow said – in Italy, for thirty years under the Borgias, they had warfare, terror, murder and bloodshed, but they produced Michel-

⁵⁴ Cfr. David Pascoe, *Peter Greenaway: Museums and Moving Images*, London, Reaktion Books, 1997; *Peter Greenaway's Postmodern / Poststructuralist Cinema*, a cura di Paula Willoquet-Maricondi e Mary Alemany-Galway, Plymouth UK, Scarecrow Press, 2008 (nuova edizione ampliata); Susana Dobal, *Peter Greenaway and the Baroque: Writing puzzles with images*, Saarbrücken, Lambert Academic Publishing, 2010.

angelo, Leonardo da Vinci and the Renaissance. In Switzerland, they had brotherly love, they had five hundred years of democracy and peace – and what did that produce? The cuckoo clock.

Insomma i decenni dei Borgia hanno prodotto guerre e terrore, ma anche grandi geni, mentre la pace elvetica avrebbe garantito solo l'invenzione dell'orologio a cucù. Al di là del fraintendimento di cosa fosse la Svizzera nel Cinquecento, una confederazione di cantoni guerrieri descritta molto meglio nel fumetto italo-argentino *Dago*, creato da Robin Wood e Alberto Salinas nel 1980, la battuta appena ricordata resuscita un immaginario neo-gotico, che porta molte regie di Welles a optare per un medioevo-rinascimento fantastico. Tale scelta può essere ragionevole nella famosa versione del *Macbeth* (1948), ma funziona molto meno in quella dell'*Othello* (1952). Tuttavia l'attore-regista statunitense non egemonizza sul grande schermo la maniera di collocare temporalmente Shakespeare, basti pensare che Kenneth Branagh gira nel 1996 un *Hamlet* ottocentesco, quando i riferimenti storici della tragedia originaria sono decisamente medievali.

In questo *mare magnum* di suggerimenti e caratterizzazioni dell'età moderna e dei suoi prodotti, il pubblico cinematografico distingue a fatica il verosimile, o comunque il realmente accaduto, dall'inventato. D'altronde negli scenari proposti convivono personaggi storici ed eroi di romanzi, secondo una confusione comune a tutta la percezione culturale dell'età moderna, strutturatasi attorno a un nucleo di figure ed eventi divenuti proverbiali. A questi ultimi appartengono le guerre d'Italia (si pensi all'Ettore Fieramosca portato al cinema da Alessandro Blasetti nel 1938), le guerre di religione in Francia (*La Reine Margot* di Dumas ripresa da Patrice Chéreau nel 1994), la Rivoluzione inglese e quella francese, cui sono dedicati innumerevoli pellicole. Tra le figure storiche rappresentate sul grande schermo troviamo individui realmente esistiti, ma ingigantiti dalla leggenda come Napoleone⁵⁵, nonché i frutti dell'immaginazione

⁵⁵ Per la leggenda storica: Luigi Mascilli Migliorino, *Napoleone*,

cinque-seicentesca (si pensi a Don Chisciotte, Don Giovanni e Faust, discussi *supra*, nel secondo capitolo), della reinvenzione romantica (il capitano Fracassa di Théophile Gautier e i Tre Moschettieri di Dumas, analizzati *supra*, nel terzo capitolo) e della successiva stagione feuilletonistica (la Primula Rossa della baronessa Emma Orczy, il cavaliere di Lagardère di Paul Feval, i corsari e gli spadaccini di Raphael Sabatini, i pirati e i corsari di Emilio Salgari). Tra l'altro bisogna segnalare come proprio la stagione feuilletonistica e la fama di questi spadaccini e corsari abbia fatto da ponte tra romanzo storico propriamente detto e film hollywoodiano, immettendo in quest'ultimo filoni, per esempio quello dei pirati, ancora oggi rilevanti⁵⁶.

In ogni caso Hollywood e le altre cinematografie occidentali si sono impossessati di tutti quegli eroi, che fossero veri, immaginari o ingranditi *post mortem*, e degli altri che la letteratura ha continuato a produrre⁵⁷. Tutti i personaggi prima citati hanno avuto così il loro risvolto sul grande schermo. Gli eroi dumasiani hanno inoltre fatto da traino per altri personaggi mitici come la Maschera di ferro, il misterioso prigioniero di

Roma, Salerno Editrice, 2002. Per quella cinematografica: *Napoléon et le cinéma. Un siècle d'images*, a cura di Jean-Pierre Matteï, Ajaccio, Alain Piazzola, 2000; David Chanteranne e Isabelle Veyrat-Masson, *Napoléon à l'écran. Cinéma et télévision*, Paris, Nouveau Monde, 2003; Hervé Dumont, *Napoléon – L'épopée en 1000 films*, Lausanne, Ides et Calendes, 2015. Per i film ambientati nell'Italia napoleonica: Paolo De Marco, *Cinema*, in *Italia napoleonica. Dizionario critico*, a cura di Luigi Mascilli Migliorini, Torino, Utet libreria, 2011, pp. 119-140.

⁵⁶ Cfr. Harold Orel, *The Historical Novel from Scott to Sabatini. Changing Attitudes toward a Literary Genre, 1814-1920*, New York, St. Martin's Press, 1995, e Michael Singer, *Disney Pirates: The Definitive Collector's Anthology: Ninety years of pirates in Disney feature films, television shows, and parks*, Glendale CA, Disney Editions, 2017.

⁵⁷ Per lo sviluppo odierno del romanzo storico, cfr. <http://uts.cc.utexas.edu/~soon/histfiction/>.

Luigi XIV⁵⁸. Stessa sorte hanno goduto personaggi storici come Giuseppe Balsamo (1743-1795), il cosiddetto conte di Cagliostro, oppure Giacomo Casanova (1725-1798)⁵⁹.

Quanto detto spingerebbe a considerare il cinema sull'età moderna come l'ultimo serbatoio nel quale travasare un immaginario rampante, ma sulla scia de *La presa del potere da parte di Luigi XIV* (1966) di Roberto Rossellini e in contemporanea con i film televisivi di questo regista (*L'età di Cosimo de' Medici*, 1972; *Blaise Pascal*, 1972; *René Descartes*, 1973), agli inizi degli anni 1970 René Allio (*Les camisards*, 1970) e Bertrand Tavernier (*Que la fête commence...*, 1975) hanno rivelato la possibilità di una riflessione cinematografica sull'antico regime, che ha conquistato alcuni storici⁶⁰. Prende allora piede l'idea di utilizzare i loro film come sussidi didattici e di far capire attraverso le immagini la peculiarità dell'età moderna, più prossima alla nostra del medioevo, ma non meno differente. Tale giudizio è bocciato irrevocabilmente da altri studiosi⁶¹, ma si impone nel

⁵⁸ Vedi il film *The Man in the Iron Mask* (Randall Wallace, 1998) e la ricostruzione delle varie ipotesi in John Noone, *The Man Behind the Iron Mask*, New York, St. Martin's Press, 1994, e Michel Vergé-Franceschi, *Le Masque de fer*, Paris, Fayard, 2009. In precedenza erano già apparsi altri film fra i quali *Le masque de fer* (Henri Decoin, 1962), ispirato al romanzo *L'homme au masque de fer* nella serie *Crimes célèbres* (1839-1840) di Alexandre Dumas, che in questo caso si avvale della collaborazione di Auguste Arnould (1803-1854), già autore nel 1831 di un'analoga pièce teatrale con Narcisse Fournier (1803-1880).

⁵⁹ Umberto Eco, *Migrazioni di Cagliostro*, in *Tra menzogna e ironia*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 7-24; Danilo Siragusa, *Il Settecento degli italiani. Alla ricerca di un immaginario storico-filmico*, "Zapruder", 31, (2013), pp. 90-99.

⁶⁰ Vedi *La storia al cinema. Conversazione con René Allio, Marc Ferro, Philippe Joutard, Emmanuel Le Roy Ladurie*, a cura di Michel Sineux e Frédéric Vitroux, ora in *La storia al cinema*, a cura di Gianfranco Miro Gori, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 79-101.

⁶¹ Vedi quanto nel già citato S. Bertelli e I. Florescu, *Corsari del tempo*, soprattutto su Rossellini alle pp. 105-124.

nostro millennio grazie al web. Su di esso infatti abbiamo un insieme di percorsi didattici, che schedano secolo per secolo i principali film sull'età moderna.

Vale la pena di verificare meglio questa proposta e d'indagarla, ripercorrendo la schedatura di base di un sito scolastico italiano, quello dell'Istituto di Istruzione Superiore Pacioli di Crema, che dal 2000 al 2016 ha lavorato sull'utilizzo di film per spiegare le varie epoche storiche⁶². L'età moderna vi è ripartita per secoli, ognuno suddiviso in più percorsi didattici. Per il Cinquecento sono enucleati cinque temi di riflessione: Chiesa-religione (Giuliano Montaldo, *Giordano Bruno*, 1973; André Delvaux, *L'œuvre au noir*, 1989, dall'omonimo romanzo di Marguerite Duras), Inghilterra (Fred Zinnemann, *A Man for All Seasons*, 1966; John Madden, *Shakespeare in Love*, 1998; Shekar Kapur, *Elizabeth*, 1998), Italia (il già menzionato *Ettore Fieramosca*), Francia (il già menzionato *La Reine Margot* del 1994) e Russia (Sergej M. Ejzenštejn, *Ivan il Terribile*, 1944, e *La Congiura dei Boiardi*, 1958). Per il Seicento quattro: Chiesa-religione (Carl Theodor Dreyer, *Dies Irae*, 1943; Joseph Losey, *Galileo*, 1974; Nicholas Hytner, *The Crucible*, 1996, dall'omonimo dramma di Arthur Miller sulle streghe di Salem), Italia (ancora *Galileo* e Sergio Rubini, *Il viaggio della sposa*, 1997), Francia (Roberto Rossellini, *La presa del potere da parte di Luigi XIV*, 1966) e colonie inglesi in Nord America (Roland Joffé, *The Scarlet Letter*, 1995, e di nuovo *The Crucible*). Per il Settecento cinque: Chiesa-religione (Roland Joffé, *Mission*, 1986), guerra d'indipendenza americana (John Ford, *Drums Along the Mohawk*, 1939; Hugh Hudson, *Revolution*, 1985), impero britannico (Lewis Milestone, *Mutiny on the Bounty*, 1962; Stanley Kubrick, *Barry Lindon*, 1975; Nicholas Hytner, *The Madness of King George*, 1995, dalla pièce di Alan Bennett; Michael Caton-Jones, *Rob Roy*, 1995), rivoluzione francese (Jean Renoir, *La Marsigliese*, 1937; Andrzej

⁶² Cfr. <http://pacioli.crw.it/ftp/cinema2000-2016/2-Percorsi/aa-pagpercooo.htm>.

Wajda, *Danton*, 1982; James Ivory, *Jefferson in Paris*, 1935; Patrice Leconte, *Ridicule*, 1996) e Italia (Roberto Faenza, *Marianna Ucrìa*, 1997). Per l'Ottocento nove con una scelta di film talmente vasta da non poter essere qui recuperata, se non a livello di temi: età napoleonica; Inghilterra-impero britannico; Risorgimento; colonialismo-imperialismo-paesi extraeuropei; nascita della nazione statunitense; guerra di secessione statunitense; civiltà pellerossa e sua fine; teste coronate; questione sociale.

Non tutti i film appena elencati sono dello stesso livello di quelli di Allio e Tavernier, molti infatti sono particolarmente fantasiosi e quindi poco aderenti alle fonti invocate. I redattori delle schede propongono, però, di utilizzarne anche i difetti per avviare la discussione in classe, incentrandola proprio sulla distorsione dei dati storici. Lo stesso discorso è stato approfondito negli Stati Uniti, quando *Amistad* (Steven Spielberg, 1997) e il romanzo omonimo di Alexs Pate, tratto dalla sceneggiatura di David Franzoni, sono stati sminuzzati sul web e riutilizzati per costruire cicli didattici sopra la tratta degli schiavi e le rivolte nelle navi negriere⁶³. In questa prospettiva sembra che studiosi e docenti, che hanno frequentato e frequentano appassionatamente le sale cinematografiche, abbiano trasformato il cinema storico in uno strumento didattico, spesso ignorandone qualsiasi valenza artistica. D'altra parte, bisogna rammentare che una parte della critica interessata alla ricostruzione del passato nei film è giunta a vedere in questi ultimi una sorta di storico collettivo⁶⁴.

⁶³ Si può partire da <http://amistad.mysticseaport.org/> per seguire l'intera operazione. Cfr. inoltre Natalie Zemon Davis, *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*, Toronto, Vintage Canada, 2000 (*La storia al cinema. La schiavità sullo schermo da Kubrick a Spielberg*, Roma, Viella, 2007).

⁶⁴ Robert A. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, London-New York, Routledge, 2006, e *Adventures of a Postmodern Historian: Living and Writing the Past*, London-Oxford, Bloomsbury Academic, 2016. Vedi inoltre Bruno Ramirez, *Inside the Historical Film*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2014.

3. I FUMETTI

Un percorso simile è riscontrabile tra gli studiosi del mondo dei comics. Pochi anni or sono Pascal Ory, contemporaneista francese molto attento ai media novecenteschi, si è chiesto se si possa fare storia a partire dai fumetti⁶⁵. La sua ipotesi si basa sulla nascita in Francia nel 2004 del *Prix de la bande dessinée historique*, che a suo parere concluderebbe un lungo percorso iniziato con il *Prince Valiant* (1937, USA, ambientato nel mondo arturiano) di Hal Foster e *Alix* di Jacques Martin (1948, Francia, ambientazione romana) e proseguito dai disegni di Jacques Tardi sulla prima guerra mondiale e sulla Comune di Parigi (*C'était la guerre des tranchées*, 1993; *Le Cri du Peuple*, 2001-2004), nonché dal *Gilgamesh* (2004) di Gwen de Bonneval e Frantz Duchazeau, passando attraverso *L'histoire de la France en bandes dessinées*, edita da Larousse nel 1976-1977.

L'ipotesi di Ory nasce dalla realtà franco-belga, dove la cultura delle *bandes dessinées* (BD) ha ancora un impatto enorme. Dopo una profonda crisi al passaggio dal Novecento al nostro secolo la produzione di BD tra Francia e Belgio ha ripreso a crescere, pur se alcuni titoli, come il già citato *Alix*, non si sono mai veramente ripresi. In compenso sempreverdi come *Lucky Luke* (creato nel 1946 da Morris, pseudonimo del belga Maurice de Bévère) proseguono a vendere attorno alle 500.000 copie l'anno, mentre *Asterix* (1959), sul quale torneremo più avanti, è stato rivitalizzato da un nuovo team di autori⁶⁶.

⁶⁵ Pascal Ory, *L'histoire par la bande?*, "Le débat", 177 (2013), pp. 90-95.

⁶⁶ Per i dati del mercato di lingua francese in Europa, cfr. Gilles Ratier, 2016: *l'année de la stabilisation*, edito dalla Association des Critiques et journalistes de Bande Dessinée e disponibile a http://www.acbd.fr/2822/actualites/rapport-ratier-2016-sur-la-production-de-bandes-dessinees/attachment/rapport-acbd_2016/. Per la storia dei fumetti franco-belgi: *L'art de la bande dessinée*, a cura di Pascal Ory, Laurent Martin, Sylvain Venayre e Jean-Pierre Mercier, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012. Sull'universo di Lucky Luke (fumetti, film, cartoni animati, giochi e videogiochi) vedi l'ottima voce https://fr.wikipedia.org/wiki/Lucky_Luke.

L'impatto delle BD nel mondo francofono è stato glossato da Michel Houellebecq, uno dei più controversi romanzieri francesi di fine Novecento. In *Les particules élémentaires* (1998) due fratellastri non riescono a vivere un'esistenza felice, causa la loro vicenda familiare⁶⁷. Uno sprofonda nella follia e l'altro cerca di guarire l'umanità, inventando il modo per clonare individui, esenti da malattia, vanità, desiderio sessuale. Il progetto riesce e nasce una nuova stirpe, di cui fa parte l'autore extradiegetico di quanto leggiamo.

Il romanzo si presenta dunque come un monumento all'ormai scomparso *homo sapiens* e ondeggia tra il nostro futuro, cioè il presente del narratore dentro al romanzo, visto che dichiara di lavorare dopo il 2075, e il presente dei due fratellastri, cioè il passato dello scrittore extradiegetico. Possiamo così seguire non solo il futuro dell'umanità, ma anche la biografia dei due nostri contemporanei. Uno di questi è uno scienziato, mentre l'altro insegna materie umanistiche alla scuola superiore. Il contrasto fra i due serve a Houellebecq per fare i conti con la cultura di chi alla fine del Novecento ha 40 anni. Questa è descritta come una mescolanza di saperi appresi a scuola (filosofia e scienze, per esempio) e di conoscenze più profonde, pur se apparentemente estranee all'insegnamento scolastico. Lo scienziato legge al liceo Kant e Nietzsche e comprende che "la morale pura è unica e universale". Poi capisce che alla stessa conclusione arrivavano i fumetti letti a dodici anni. Houellebecq, nato nel 1958 come il suo personaggio, ricorda che l'etica assoluta era alla base delle avventure di Ragnar il vichingo, Ra-

⁶⁷ Michel Houellebecq, *Le particelle elementari*, tr. it. Milano, Bompiani, 2000. La carriera del romanziere è proseguita anche nel nostro millennio con declinante fortuna critica, ravvivata, però, dalla vittoria al Prix Goncourt nel 2010, cfr. *Michel Houellebecq à la une*, a cura di Murielle Lucie Clément e Sabine van Wesemael, Amsterdam, Rodopi, 2011, e Bruno Viard, *Les tiroirs de Michel Houellebecq*, Paris, PUF, 2013. Sugli sviluppi di tale fortuna, cfr. Samuel Estier, *À propos du "style" de Houellebecq. Retour sur une controverse (1998-2010)*, Lausanne, Archipel, 2015.

han il cacciatore preistorico e Teddy Ted il cowboy, da lui stesso effettivamente lette, quando era adolescente⁶⁸.

Il romanziere francese sottolinea come quei racconti mettano in scena valori morali semplici e profondi, “avvalendosi di una sorprendente varietà di ambientazioni e di epoche”. Ora a noi non interessa il risvolto filosofico, caro al romanziere, ma proprio quella varietà di ambientazioni e di epoche: la preistoria di Rahan, il medioevo nordico di Ragnar, l'Ottocento americano di Teddy Ted costituiscono infatti una lezione di storia, oltre che di filosofia. Se il romanzo e il cinema storico hanno educato alla conoscenza del passato e dei suoi migliori momenti generazionali di lettori otto-novecenteschi, nella seconda metà del secolo scorso la stessa missione è stata adempiuta pure dal fumetto.

Sul valore storiografico di quest'ultimo non hanno di conseguenza scarseggiato le riflessioni ben prima della nota di Ory, dalla quale siamo partiti in questo paragrafo. Un catalogo italiano di una ventina di anni fa scheda le immagini dell'antico Egitto diffuse dai comics italiani, francesi e statunitensi e asserisce l'importanza di una cultura interdisciplinare libera dai ristretti confini accademici⁶⁹. La stessa idea è poi ripresa da un catalogo francese⁷⁰, che mette l'accento su come essi siano un potente fattore di sviluppo dell'immaginario. Insomma per il primo volume il fumetto ha un valore pedagogico, per il secondo testimonia l'evolversi della nostra cultura.

Tra il 1980 e il 2000 molti studiosi hanno riflettuto su questa doppia possibilità. In tale contesto alcuni critici hanno sottolineato che le due scelte sono divenute più importanti da quando si è sviluppata la *graphic novel*⁷¹. Questa infatti ha consentito

⁶⁸ *Ragnar* (1955-1969); *Teddy Ted* (1963-1974); *Rahan* (1969-2010).

⁶⁹ *Fumetti d'Egitto. L'Egitto dei Faraoni nel mondo del fumetto*, a cura di Erik Balzaretto, Emilio Cavalleris ed Elvira D'Amicone, Milano, Electa, 1994.

⁷⁰ *L'Egypte dans la bande dessinée*, Angers, Musées d'Angers, 1998.

⁷¹ Sull'impatto della *graphic novel* e le sue possibilità storiografiche:

una narrazione più complessa e ha permesso di affrontare meglio contenuti e ambientazioni storiche, sia pure quasi sempre dedicate al mondo contemporaneo, e di raggiungere risultati notevolissimi. Molti critici ritengono che *Maus* di Art Spiegelman (1973-1986) sia una delle maggiori opere novecentesche sull'Olocausto e riveli capacità ineguagliate e forse ineguagliabili di narrare la storia⁷². Inoltre molti pedagoghi pensano che la sua lettura abbia in classe altissime potenzialità⁷³.

Più di recente il giornalista maltese Joe Sacco ha acquisito un ruolo importante come narratore-disegnatore di catastrofi belliche: ha iniziato con la Palestina, conosciuta come inviato speciale; ha proseguito con le guerre nella ex-Jugoslavia; infine si è dedicato al primo conflitto mondiale⁷⁴. Come spiega in un'o-

Paul Buhle, *History and Comics*, "Reviews in American History", 35, 2 (2007), pp. 315-323. Sulla sua genesi: Andrea Tosti, *Graphic Novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parole e immagine*, Latina, Tunué, 2016.

⁷² Art Spiegelman, *Maus. Racconto di un sopravvissuto*, tr. it., Torino, Einaudi, 2000. Compara inoltre Art Spiegelman, *The complete Maus*, New York, Pantheon, 1996, con la rivisitazione analitica dello stesso autore in *MetaMaus: A look inside a modern classic*, New York, Pantheon, 2011. Vedi infine il capitolo su Spiegelman in Andrea Rauch, *Il mondo come design e rappresentazione*, Firenze, Casa Usher, 2009, pp. 233-240, e *Considering Maus: Approaches to Art Spiegelman's "Survivor Tale" of the Holocaust*, a cura di Deborah R. Geis, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2010 (edizione rivista e ampliata).

⁷³ Paola Lotti, *Graphic novel e storia: il racconto della Shoah in Maus*, "Bollettino di Clio 92", nuova serie, 3 (2015), scaricabile a <http://clio92.it/>.

⁷⁴ Joe Sacco, *Palestine: A Nation Occupied* e *Palestine: In the Gaza Strip*, Seattle WA, Fantagraphics Books 1993 e 1996; *Safe Area Gorazde. The War in Eastern Bosnia 1992-1995*, Seattle WA, Fantagraphics Books 2000 (rivisto e ampliato 2010); *War's End: Profiles from Bosnia 1995-1996*, Montreal, Drawn and Quarterly, 2005; *The Great War: July 1, 1916: The First Day of the Battle of the Somme*, New York, W.W. Norton & Company, 2013. In italiano, vedi Joe

pera del 2012, il suo intento è di documentare la realtà attraverso una nuova forma di giornalismo “visivo”⁷⁵.

Le opere appena citate costituiscono, però, un’eccezione nel panorama della narrazione a fumetti, perché tengono conto della documentazione storica e dell’esperienza personale dell’autore per illustrare e interpretare, anche in maniera unilaterale (vedi la posizione anti-israeliana di Sacco), una determinata crisi. In genere invece i fumetti commerciali si limitano a riutilizzare gli aspetti più folcloristici del racconto storico. In pratica, e alla stessa stregua di gran parte delle produzioni romanzesche e cinematografiche, utilizzano il passato come un set esotico. Il racconto di avventura del secondo Ottocento ricorreva a scenari lontani quali le isole del mare del Sud o il subcontinente indiano; il fumetto del secondo Novecento ambienta le sue trame nell’antichità o nel medioevo. Inoltre sfrutta il passato, opportunamente distorto, per ironizzare sul presente: è il caso, da manuale, di *Asterix*, la celebre creazione di René Goscinny e Albert Uderzo, che raffigura popolazioni e personaggi di oggi in uno scenario di oltre 2000 anni fa⁷⁶. Così in *Asterix e i Britannici* (*Asterix chez les Bretons*, 1966), i dirimpettai degli antichi galli fermano la battaglia alle cinque del pomeriggio per bere dell’acqua calda “con una nuvola di latte”! A

Sacco, *Goradze area protetta*, Milano, Mondadori, 2006; *Palestina, una nazione occupata*, Milano, RCS Libri, 2013; *La grande guerra*, Milano, Rizzoli, 2015.

⁷⁵ Joe Sacco, *Journalism*, London, Metropolitan Books, 2012. Su altri esperimenti nella stessa direzione, cfr. David L. Ulin, *How to report the truth in the age of Trump* (19 gennaio 2017), <http://lithub.com/how-to-report-the-truth-in-the-age-of-trump/>, dettagliata recensione di *Rolling Blackouts* (Montreal, Drawn & Quarterly, 2016) di Sarah Glidden, un reportage sul Medio Oriente in forma di graphic novel.

⁷⁶ La saga, iniziata nel 1959, è proseguita dal solo Uderzo dopo il 1977 e quindi affidata a Jean-Yves Ferri e Didier Conrad. Cfr. Pascal Ory, *Goscinny (1926-1977): La liberté d'en rire*, Paris, Perrin, 2007, e *Astérix de A à Z*, a cura di Carine Picaud, Paris, Hazan – Bibliothèque nationale de France, 2013.

partire da opere del genere lo storico o l'insegnante non possono usare i comics per raccontare la storia, ma se ne possono servire per interrogare la cultura (e i *calembours*) del proprio tempo o di quello appena trascorso⁷⁷.

Tuttavia anche nell'ambito dell'esotismo o dell'ironia non mancano i tentativi di trasporre con rispetto la conoscenza del passato. È quanto cercano di fare, per esempio, i 14 album che dal 1993 al 2009 hanno composto la *Extraordinaire aventure de Alcibiade Didascaux*: non a caso il nome del protagonista richiama il concetto di "didascalico"⁷⁸. Di conseguenza nei paesi francofoni, la Francia e il Belgio in primo luogo, c'è sempre qualcuno che utilizza le BD per l'insegnamento e persino in Italia Enzo Biagi ha curato in anni ormai lontani una storia italiana a fumetti⁷⁹. Da noi comunque questo versante didattico è meno evidente, anche perché non ci sono istituzioni come il Musée de la Bande Dessinée, che a Bruxelles cataloga buona parte di quello che è stato pubblicato ed evidenzia anche quanto si è fatto in campo parascolastico o quali siano i fumetti da sfruttare per vivacizzare le lezioni.

È arduo portare una classe italiana al museo di Bruxelles. Però, è possibile avere un'idea del museo attraverso il suo sito: <https://www.cbbd.be/fr/accueil>. Allo stesso modo si può rintracciare in rete un saggio di Ivan Jablonka su ricerca e/o didat-

⁷⁷ Cfr. Nicolas Rouvière, *Astérix ou la parodie des identités*, Paris, Flammarion, 2008.

⁷⁸ Scritti e spesso disegnati da Patrick Clapat, sono ambientati tra l'Antico Egitto e la caduta dell'impero romano. Per la lista completa degli episodi: <http://www.bedetheque.com/serie-6019-BD-Alcibiade-Didascaux-L-extraordinaire-aventure-d.html>.

⁷⁹ Enzo Biagi, *La storia d'Italia a fumetti*, Milano, Mondadori, 1978-1986 (prima serie), parzialmente rivisitata nel 1993 per "Il Messaggero" di Roma e quindi aggiornata nell'ultima parte (Milano, Mondadori, 1996). Ne esiste una versione completa: *La nuova storia d'Italia a fumetti. Dall'impero romano ai nostri giorni*, Milano, Mondadori, 2004.

tica storica e fumetti, purtroppo sempre e soltanto nell'ambito francofono⁸⁰. Inoltre il già menzionato Ory ha lavorato sulle immagini a fumetti nella cultura conservatrice e filo-nazista franco-belga ed è stato per decenni recensore di BD per il mensile di divulgazione "L'histoire"⁸¹. Infine alcuni docenti hanno coniugato didattica storica, cinema e BD⁸².

Quasi tutti queste analisi e questi esperimenti puntano sull'uso di fumetti e *graphic novels* relativi al Novecento. Di conseguenza c'è scarsissima attenzione per l'età moderna. Comunque non mancano tentativi mirati a sfruttare quest'ultima, in particolare le serie *Les Passagers du Vent* di François Bourgeon e *Les chemins de Malefosse* di Daniel Bardet.

La prima è apparsa in cinque volumi tra il 1979 e il 1984 ed è stata ripresa in un sequel in due volumi (2009-2010) ambientato ai tempi della guerra di Secessione americana. Nel blocco originario la giovane accompagnatrice di una nobile, imbarcatasi nel tardo Settecento su una nave della marina militare francese, si innamora di un gabbiero e assieme a lui finisce in Africa su una nave negriera che fa rotta per Santo Domingo. Nel sequel si vede in flashback come sia arrivata infine a Nouvelle-Orléans. I cinque volumi originari si distinguono per realismo e ricchezza del tratto, soprattutto per quanto riguarda la vita sugli scafi dei mercanti di schiavi.

⁸⁰ Ivan Jablonka, *Histoire et bande dessinée*, "La Vie des idées", 18 novembre 2014, disponibile a <http://www.laviedesidees.fr/Histoire-et-bande-dessinee.html>.

⁸¹ Pascal Ory, *Le petit nazi illustré: vie et survie du Téméraire (1943-1944)*, Paris, Nautilus, 2001; *Nous Tintin*, a cura di Id. e Caya Makhélé, Bruxelles, Éditions Moulinsart, 2004. Per le recensioni su "L'histoire", vedi la lista all'indirizzo <http://www.lhistoire.fr/rubrique/bande-dessin%C3%A9e>.

⁸² Joël Mak dit Mack, *Histoire et bande dessinée*, Grenoble, CRDP de l'académie de Grenoble, 2006; Philippe Tomblaine, *Guerre de Sécession et Western. Entre BD et cinéma*, Poitiers, CRDP de Poitou-Charentes, 2010.

La seconda serie è apparsa in 24 volumi tra il 1983 e il 2016, i primi 12 disegnati da François Dermaut e i successivi da Brice Goepfert. È ambientata durante le guerre di religione in Francia e descrive come un piccolo gruppo di eroi e di malvagi si muova fra Parigi e le altre regioni francesi combattendo per o contro Enrico di Navarra.

Altre serie francesi illustrano ulteriori momenti della storia moderna. *Les 7 vies de l'épervier* (7 albi, 1983-1991) sulla Francia di Enrico IV e Luigi XIII apre un complesso insieme di cicli, tutti scritti da Patrick Cothias, i cui personaggi ritornano in *Masquerouge* (10 albi, 1984-2004), *Cœur brûlé* (7 albi, 1991-2000) e *Plume aux vents* (4 albi, 1995-2002). *Giacomo C.* (Jean Dufaux e Griffo, 15 albi 1987-2002) illustra le avventure di Casanova. Albi e serie sulla rivoluzione francese sono numerosissimi: la BDthèque (<http://www.bdtheque.com>), un sito francese dedicato alla compra-vendita on-line di fumetti, ne elenca una cinquantina. In quasi tutti c'è attenzione al dettaglio storico, ma il realismo serve a sovraccaricare l'esotismo dell'ambientazione. Insomma il passato è una terra straniera, come recita una celebre frase di un romanzo inglese⁸³, e dunque è giusto giocare su tale estraneità, magari aggiungendo una dose di sesso per attirare lettori che si presuppongono maschi e adolescenti.

In realtà proprio qui ci scontriamo con un problema dei comics, non solo storici. Oggi infatti bisogna domandarsi se siano ancora un prodotto per un pubblico di adolescenti. Se visitiamo le fumetterie italiane e i Comicon (da quello di Napoli al Romicon), abbiamo un'impressione del tutto contraria: in fase calante o stazionaria il mercato dei manga, il pubblico dei fumetti invecchia. Anche perché l'affermarsi delle *graphic novels* attira lettori adulti, che vedono in questo nuovo genere una branca della letteratura. In ogni caso la trasformazione del pubblico dei

⁸³ "The past is a foreign country", così inizia il romanzo *The Go-Between* (1953) di L.P. Hartley.

fumetti è ancora in corso e questi continuano a rivelare grandi potenzialità se non didattiche, quanto meno di ricerca.

Nel 2015 ha fatto incetta di premi *The Thrilling Adventures of Lovelace and Babbage* di Sydney Padua⁸⁴. Brillantemente disegnata, questa *graphic novel* immagina che i due grandi matematici inglesi Charles Babbage (1791-1871) e Ada Lovelace, cioè Augusta Ada Byron (1815-1852) abbiano effettivamente creato un mondo digitale e al suo interno abbiano proseguito a vivere interminabili e umoristiche avventure in una Londra steampunk, parallela a quella storica.

Il volume, nato come web comic a puntate⁸⁵, si basa su un'accurata ricerca condotta sugli snippets (i frammenti riprodotti) di Google Books, saccheggiando le riviste vittoriane del Regno Unito e degli USA. L'autrice ha così trovato non soltanto moltissime notizie sulla vita e le opere dei due matematici, ma ha potuto anche provare la loro concreta cooperazione nell'immaginare l'"analytical engine" che prefigura il computer⁸⁶. La biografia dei due, in particolare quella di Lovelace, figlia di George Byron, è oggi studiata attentamente dai patiti della storia dei computer e da quelli della storia dell'Inghilterra vittoriana, due soggetti che la crescita del web ha imposto in maniera massiccia⁸⁷. Inoltre il quadro di quella Londra ricompare in tutte le

⁸⁴ Sydney Padua, *The Thrilling Adventures of Lovelace and Babbage*, New York, Pantheon Books, 2015.

⁸⁵ Vedi gli episodi nel sito <http://sydneypadua.com/2dgoggles/>.

⁸⁶ Gli articoli scritti da Charles Babbage sull'elaborazione di una macchina per calcolare sono stati raccolti dal figlio Henry in *Babbage's Calculating Engines: Being a Collection of Papers Relating to them; their History and Construction*, ristampato a cura di Martin Campbell-Kelly, Cambridge, Cambridge University Press, 2010. Su Lovelace e il suo apporto a tale progetto: James Essinger, *Ada's Algorithm. How Lord Byron's Daughter Ada Lovelace Launched the Digital Age*, Brooklyn NY, Melville House, 2014.

⁸⁷ Vedi *The Victorian Web*, <http://www.victorianweb.org/>, e <http://www.computerhistory.org/>.

rielaborazioni dallo steampunk (a fumetti, a stampa, a cartoni animati⁸⁸) alle infinite riproposizioni di una Londra vittoriana, che va dalla serie *Penny Dreadful* (2014-2016) ideata da John Logan ai molteplici rifacimenti dei racconti di Sherlock Holmes. In questo quadro l'esistenza di una Londra alternativa non è rara ed ha ispirato la famosissima "London Below", la Londra "sottostante" del romanzo e della serie televisiva *Neverwhere* scritti da Neil Gaiman⁸⁹. Qui, però, la fantasia regna incontrastata, senza alcuna aspirazione a una qualsiasi resa della realtà storica.

4. LA TELEVISIONE

Neverwhere introduce il discorso sulle serie televisive degli ultimi venti anni, che costituiscono un nuovissimo apporto alla riproduzione dell'età moderna nel piccolo schermo, solo di recente valutato con attenzione. Il già più volte citato numero di "Le débat", uscito appena quattro anni fa, non ne discute e ricorda soltanto come a fine Novecento si sia assistito a una grande produzione di public history sulle catene nazionali francesi⁹⁰. Secondo l'autrice si potrebbe parlare almeno per quel periodo della televisione quale "historien d'état" (la maggior parte delle catene nazionali interessate alla storia dei rispettivi paesi era-

⁸⁸ Sull'immaginario steampunk, legato alla invenzione di un Ottocento fantastico nel quale si è comunque arrivati a livelli tecnologici analoghi a quelli novecenteschi: Henry Winchester, *Steampunk: Fantasy Art, Fashion, Fiction & the Movies*, London, Flame Tree Publishing, 2014.

⁸⁹ La serie è andata in onda sulla BBC nel 1996 e il romanzo, sempre dello stesso anno, è tratto dalla sceneggiatura (in italiano: *Nessun dove*, Roma, Fanucci, 1999). Dal romanzo, che si discosta lievemente dalla produzione televisiva, sono stati tratti un audiolibro e una serie a fumetti (nove volumi, Vertigo 2005-2007). Il testo nel 2010 è stato adattato per il palcoscenico e tre anni dopo è stato ridotto per la radio (sempre BBC).

⁹⁰ Isabelle Veyrat-Masson, *Au coeur de la télévision: l'histoire*, "Le débat", 177 (2013), pp. 96-109.

no allora di proprietà statale). Tale caratteristica si sarebbe poi persa perché la produzione di materiale storico, in genere attraverso cicli didattici e documentari, è passata alla produzione privata dei canali tematici e questi sono internazionali, pur se si adattano di volta in volta al pubblico delle nazioni nelle quali e per le quali trasmettono i propri programmi: vedi le differenti edizioni locali di History Channel, in origine statunitense.

Per decenni alla produzione “di stato” di queste rivisitazioni storiche, spesso supervisionate da studiosi o da personale che comunque ha una preparazione accademica, si accompagnano gli adattamenti televisivi dei grandi classici del romanzo storico, i cosiddetti “period dramas” che dominano la produzione inglese e di rimbalzo tutta l’offerta televisiva euro-americana dal 1950 al 2000⁹¹. Oppure i film televisivi, quali quelli di Rossellini, con forti intenti didascalici⁹². Invece le serie televisive, un genere affermatosi sul finire del Novecento, si distaccano da quanto prodotto in precedenza e suggeriscono un nuovo approccio alla storia in genere e a quella moderna in particolare⁹³.

Alcuni critici affermano che le serie hanno prodotto e sono il prodotto di una “tele-rivoluzione”, un cambiamento epocale del gusto⁹⁴. Forse tale cambiamento è avvertibile soprattutto nel contesto statunitense. In quello europeo si è continuato anche

⁹¹ Per il caso italiano: Oreste De Fornari, *Teleromanza. Mezzo secolo di sceneggiati & fiction*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2011.

⁹² Vedi i materiali in Sergio Trasatti, *Rossellini e la televisione*, Roma, La Rassegna, 1978.

⁹³ Cfr. Aldo Grasso, *Fare storia con la televisione. L'immagine come fonte, evento, memoria*, Milano, Vita e pensiero, 2006 ed Id. e Cecilia Penati, *La nuova fabbrica dei sogni. Miti e riti della serialità televisiva americana*, Milano, il Saggiatore, 2016. Per una definizione: Giorgio Grignaffini e Andrea Bernardelli, *Che cos'è una serie televisiva*, Roma, Carocci, 2017.

⁹⁴ Alan Sepinwall, *The Revolution Was Televised: The Cops, Crooks, Slingers, and Slayers Who Changed TV Drama Forever*, New York, Touchstone, 2013 (*Telerivoluzione*, Milano, BUR, 2014).

a produrre seguendo le linee tradizionali dei “period dramas”. Si pensi alle stagioni di *Versailles* (2015-2017) su Luigi XIV o a quelle di *Napoléon* (2002-2003), oppure alla biografia di *Jeanne Poisson, Marquise de Pompadour* (2006) prodotte per le televisioni francesi. Analogamente abbiamo ricostruzioni inglesi assai tradizionali della guerra delle Due rose (*The White Queen*, 2013; *The White Princess*, 2017, dai romanzi di Philippa Gregory), della vita di Maria Stuarda (*Reign*, 2013-2017) e di Elisabetta Tudor (*Elizabeth I*, 2005), del regno di Vittoria (*Victoria*, 2016-2017). Talvolta poi le nuove serie non sono che il rifacimento di vecchie, si pensi a *Poldark* (2015-2017) sulla Cornovaglia di fine Settecento, che riprende un *drama* del 1975-1977. Tuttavia anche nel Regno Unito si avverte l’impatto della nuova narrativa seriale, si pensi, restando nell’ambito dell’età moderna, alle descrizioni fra pulp e horror dell’Inghilterra ottocentesca in *Ripper Street* (2012-2016) o in *Taboo* (2017).

Il nuovo approccio seriale contraddistingue invece le ricostruzioni degli intrighi, politici e sessuali, delle case regnanti nel già ricordato *I Medici* (2016-2017), in *The Tudors* (USA, 2007-2010), nelle due serie quasi omonime *Borgia* (Germania-Francia, 2011-2014) e *The Borgias* (USA, 2011-2013). Il tentativo di spettacolarizzare il passato si realizza anche attraverso una prospettiva particolare, ma granguignolesca o di grande effetto: i Tudor visti attraverso l’ascesa di Thomas Cromwell (*Wolf Hall*, UK, 2015), la colonizzazione della Virginia seguita attraverso l’arrivo delle prime donne (*Jamestown*, UK, 2017).

Un aspetto peculiare di questa maniera di riferirsi alla storia è data dalla rilettura fantastica del passato e dei suoi collegamenti con il presente, che sono trasformati in qualcosa di sorprendentemente tangibile grazie al viaggio del tempo, che permette di passare dall’oggi allo ieri. Si vedano al proposito i quasi coevi *Outlander* (USA-UK, 2014-2017), da un ciclo di romanzi semi-rosa della scrittrice statunitense Diana Gabaldon nei quali un’infermiera si ritrova nella Scozia settecentesca, e *Sleepy Hollow* (USA, 2013-2017), che prende spunto dall’omoni-

mo racconto di Washington Irving (1830), già portato al cinema da Tim Burton (1999), per descrivere la lotta nei secoli tra uomini e demoni. Meno portati ai viaggi nel tempo, ma aperti alla dimensione fantastica e alla trasposizione nel passato di elementi del presente, sono altre serie più o meno degli stessi anni: per esempio, *Da Vinci's Demons* (UK-USA, 2013-2015) su Leonardo e *Salem* (USA, 2014-2017) sullo scontro fra puritani e streghe.

Queste produzioni rivelano un'attenzione ai dettagli storici invero minima, anche per l'influenza di videogiochi come *Assassin's Creed*, sul quale vedi il prossimo paragrafo. Tuttavia non è che siano meglio le produzioni più legate alla tradizione storica e letteraria, a parte rare eccezioni quali *Black Sails* (USA, 2014-2017), dedicata ai venti anni di pirateria prima degli eventi narrati in *Treasure Island* (1882) di Robert Louis Stevenson (1850-1894). Inoltre bisogna tener conto che l'intera produzione di intrattenimento sta spostandosi nella direzione di una sempre più scarsa attenzione alle differenze tra noi e il nostro passato. I viaggi nel tempo si sono così trasformati negli ultimi decenni da sottogenere fantascientifico, a elemento basilare di altri settori della letteratura di massa. Hanno, per esempio, tracciato nel romanzo rosa, dove servono a provare che l'amore sconfigge non solo lo spazio, ma anche altre "banali" limitazioni quali il vivere in secoli diversi⁹⁵.

Proprio il romanzo rosa contemporaneo, soprattutto quello ambientato nel periodo della Reggenza, ci mostra inoltre come viaggi nel tempo e curiosità storica si sviluppino attorno a un medesimo polo sia nei romanzi, sia nelle nuove serie. Una delle serie inglesi di maggior successo è stata *Downton Abbey* (2010-2015), che ricostruisce la vita quotidiana di una famiglia

⁹⁵ Cfr. la tradizione fantascientifica antologizzata in *The Mammoth Book of Time Travel SF*, a cura di Mike Ashley, Philadelphia PA, Running Press, 2013, e la strabordante offerta di romanzi rosa basati su viaggi nel tempo: il 16 agosto 2017 Goodreads ne elenca ben 682 (https://www.goodreads.com/list/show/421.The_Best_Time_Travel_Romance_Novels).

aristocratica inglese dal 1912 al 1925. La serie è creata da Julian Fellowes, attore e sceneggiatore cinematografico, sceneggiatore e produttore televisivo, infine romanziere. In quest'ultima veste Fellowes ha inserito un'interessante premessa a *Belgravia* (2016), un romanzo che inizia nel 1815 e quindi ha molto dello stile alla Georgette Heyer, pur se poi si evolve in una saga storica che deve molto a John Galsworthy (1867-1933) e alla trilogia sui Forsyte (1906-1921), una famiglia dell'upper-middle class arricchitasi con il commercio.

Nella sua premessa Fellowes parte dalla già menzionata frase sul passato che è una terra straniera e nota quanto sia vero per tanti aspetti della vita quotidiana, nonché per quanto attiene alla morale, al costume, al ruolo delle donne. Tuttavia aggiunge che se accettiamo questa premessa, perdiamo di vista il fatto che tra il passato e il presente vi sono comunque moltissime analogie, perché "l'ambizione, l'invidia, la rabbia, l'avidità, la cortesia, l'altruismo e, soprattutto, l'amore muovono da sempre le scelte umane". Fellowes spiega alla fine della tirata che nel suo romanzo narra di alcune persone vissute due secoli fa, provando gli stessi sentimenti e le stesse passioni dei nostri contemporanei. Insomma potremmo commentare che non c'è grande differenza fra il passato e il presente, perché gli uomini e le donne agiscono sempre in base agli stessi motivi. Dunque, almeno a livello teorico, il viaggio nel tempo non abbatte alcuna concreta barriera comportamentale.

5. VIDEOGIOCHI

Un'idea affine nutre le trame di una ulteriore recente forma narrativa, i videogiochi, dove noi stessi pensiamo di interpretare un intreccio in realtà già rigidamente organizzato. Siamo noi a calarci nel passato, ma restando dentro una griglia approntata dalla casa di produzione. Siamo dunque alle prese con una vicenda solidamente strutturata, nella quale possiamo scegliere fra un certo numero di possibilità e spingere il gioco verso uno dei suoi finali programmati, oppure essere eliminati. Data que-

sta caratteristica i videogiochi sono una forma di narrazione caratterizzata da molteplici livelli (quelli che raggiungiamo con la nostra abilità di giocatori) e da molteplici finali. Proprio per questo devono essere confezionati con grandissima attenzione, valutando con esattezza sia il possibile procedere dell'azione, sia i set geografici e temporali nei quali sono inseriti.

Il nostro passato costituisce uno dei possibili contesti del racconto videoludico. Però, questa proposta non è approfondita dalla letteratura specialistica. Quella delle riviste e nei siti web di settore valuta soprattutto le caratteristiche tecniche (velocità e resa grafica, *in primis*) dei giochi. Quella più generale s'interessa alle modalità della creazione di mondi artificiali e alle loro possibili ripercussioni sulla nostra cultura⁹⁶. Inoltre, salvo rarissime eccezioni, i critici non cercano di ricostruire la genesi di un determinato universo virtuale sulla base della precedente tradizione di giochi di tavolo e/o di generi romanzeschi⁹⁷.

In questo vuoto critico siamo ancora una volta soccorsi da un articolo pubblicato su "Le débat", che identifica una doppia relazione fra i videogiochi e la storia: alcune avventure sono calate nella storia e tentano di ricrearla con effetti scenici e pedagogici, altre la forzano⁹⁸. Al proposito l'autore del breve saggio ricorda come nel 1981 esca *Castle Wolfstein*, dove dobbiamo

⁹⁶ Mario Gerosa e Auréline Pfeffer, *Mondi Virtuali*, Roma, Castelvecchi, 2006; Chris Bateman, *Imaginary Games*, Winchester UK - Washington DC, Zero Books, 2012.

⁹⁷ Jon Peterson, *Playing at the World. A History of Simulating Wars*, San Diego CA, Unreason Press, 2012, ricostruisce il percorso dei giochi di guerra dagli scacchi a *Dungeons & Dragons*, passando per i giochi di guerra da tavolo otto-novecenteschi. Nell'analisi della genesi di D&D sono particolarmente interessanti le notazioni sul riutilizzo del medioevo fantastico elaborato dal fantasy anglo-statunitense. Su quanto andremo poi ad analizzare in questo paragrafo, cfr. Dario Compagno, *Dezmond. Una lettura di Assassin's Creed 2*, Milano, Unicopli, 2012.

⁹⁸ Thomas Rabino, *Jeux vidéo et histoire*, "Le débat", 177 (2013), pp. 110-116.

irrompere in un castello difeso da truppe naziste⁹⁹. Dieci anni dopo la serie *Civilizations* propone scenari temporali, che spaziano dal mondo antico al Novecento¹⁰⁰. Nel 1997 infine *Ages of Empire* apre una trilogia sull'evo antico, quello medio e quello moderno¹⁰¹. In complesso i videogiochi a sfondo storico prediligono scenari otto e soprattutto novecenteschi, generalmente militari e apparentemente ispirati ai film di guerra del secolo scorso. Inoltre le fondamenta storiche dei videogiochi sono tutte da verificare. Molte case produttrici sottolineano l'expertise dei propri verificatori, ma questa è lontana da standard sofisticati. Ubisoft Montreal, la casa ideatrice di *Assassin's Creed*, mette ad esempio in evidenza nelle pubblicità di avere un coordinatore della produzione e della ricerca storica: Maxime Durand, attivo dal 2011. Sennonché Durand ha una semplice laurea triennale in storia e quindi non è un vero specialista¹⁰².

Siamo già nel mondo di un videogioco, cui è dedicato questo paragrafo. Tuttavia, prima di procedere, occorre evitare eccessive semplificazioni ricordando come nel 1997 Janet H. Murray abbia sottolineato quanto le storie da noi narrate-ascoltate-letteste-giocate facciano parte del medesimo tentativo di pensare la nostra realtà¹⁰³. Nel 2011 la stessa autrice ha poi concluso che tutti gli oggetti basati sui bit (giochi o pagine web, robot o app) appartengono a un unico medium digitale e devono essere ana-

⁹⁹ Si può giocare on-line con una versione del 1984 su https://archive.org/details/msdos_Castle_Wolfenstein_1984.

¹⁰⁰ Cfr. *Civilization: Storie Virtuali, Fantasie Reali*, a cura di Matteo Bittanti, Milano, Costa & Nolan, 2005.

¹⁰¹ Vedi copia del sito ufficiale a <https://web.archive.org/web/20140301083613/http://www.ageofempires.com:80/>.

¹⁰² Durand spiega il proprio lavoro in un'intervista del 2014: https://www.youtube.com/watch?v=HGJTSk_rB1o.

¹⁰³ Janet H. Murray, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge MA, The MIT Press, 1997. Vedi ora l'edizione del ventennale (ivi, 2017), aggiornata e aumentata.

lizzati come un solo insieme¹⁰⁴. In sostanza, se sommiamo i due interventi, capiamo di doverci confrontare non con un singolo videogioco, ma con un continuum di oggetti e storie le quali devono essere studiate unitariamente. La stessa Murray, però, segnala la difficoltà di analizzare i giochi, video e non, come se fossero semplici testi e torna sul problema nel suo blog, dove raccoglie materiali didattici e riflessioni per corsi universitari e conferenze¹⁰⁵.

Teniamo presente questo *caveat*, ma non rinunciamo all'idea che i videogiochi appartengano a un universo narrativo condiviso con tutto il web, con il cinema e la televisione, con i musei tradizionali e quelli viventi, con la saggistica storica e i libri di fiction a sfondo storico sia a stampa, sia in digitale. Chi progetta nuovi videogiochi ha in mente i giochi precedenti, nonché film e serie televisive, spettacoli teatrali o televisivi, esperienze museali, fumetti e libri. Inoltre, una volta terminato il nuovo prodotto, lo ricicla attraverso successivi spin-off digitali o analogici: videoludici o televisivi, cinematografici o letterari, fumettistici o saggistici. Infine le sue idee si concretizzano in una oggettistica (pupazzi, felpe, magliette, tazze) che reifica personaggi e situazioni di quell'universo.

Oggi abbiamo in Italia buone storie generali dei videogiochi e questo può aiutarci nel nostro piccolo scavo¹⁰⁶. Sennonché inquadrare tutti i giochi ambientati nell'età moderna richiederebbe un lavoro troppo ampio. Conviene limitarci a un solo vi-

¹⁰⁴ Janet H. Murray, *Inventing the Medium. Principles of Interaction Design as a Cultural Practice*, Cambridge MA, The Mit Press, 2011.

¹⁰⁵ Janet H. Murray, *Toward a Cultural Theory of Gaming: Digital Games and the Co-Evolution of Media, Mind, and Culture*, "Popular Communication", 4, 3 (2006), pp. 185-202, e il blog <https://inventingthemedium.com/>.

¹⁰⁶ Marco Pellitteri e Mauro Salvador, *Conoscere i videogiochi. Introduzione alla storia e alle teorie del videoludico*, Latina, Tunué, 2014; Marco Accordi Rickards, *Storia del videogioco. Dagli anni Cinquanta a oggi*, Roma, Carocci, 2014.

deogioco, che abbia numerosi spin-off e sia il centro di un vasto universo narrativo, per questo abbiamo scelto *Assassin's Creed* di Ubisoft Canada (Montréal). Non è il gioco di maggior successo di questi ultimi anni. Tuttavia ha goduto di una discreta fortuna e ha formato nell'arco di un decennio un complesso universo narrativo, composto da nove capitoli, iniziati nel 2007, ai quali se ne dovrebbe aggiungere un altro tra fine 2017 ed inizio 2018. Ogni capitolo racconta una vicenda inserita in un universo a noi parallelo e le stagioni si sono sinora succedute rispettando la cronologia storica. Inoltre i vuoti temporali e narrativi tra i singoli capitoli videoludici sono stati riempiti da romanzi, fumetti, cortometraggi con attori o animati, giochi on-line e giochi per varie piattaforme e infine un film, che ha tardato molto, scombinando la successione cronologica. Il tutto è accompagnato dal merchandising di pupazzi e magliette, che non aggiungono nuovi elementi alla narrazione generale, ma la rendono tangibile. Il giro economico complessivo è stato notevole: i primi nove capitoli della serie principale sono stati venduti in oltre 93 milioni di copie tra il debutto e il giugno 2015¹⁰⁷. Grazie a tale successo la Ubisoft è entrata a far parte delle dieci grandi società produttrici di videogiochi¹⁰⁸; tuttavia il decimo capitolo del gioco, *Assassin's Creed: Syndicate*, è andato particolarmente male. Di conseguenza nel 2016 non è uscita una nuova "puntata" e si è lavorato a un *reboot*, cioè un nuovo inizio, che faccia ripartire le avventure degli assassini dall'Egitto dei Tolomei.

Per il momento *Assassin's Creed* ha comunque un buon seguito, soprattutto fra i non giovanissimi, fidelizzatisi nel tempo. I suoi fan sono l'equivalente nel settore videoludico di quelli studiati da decenni, delle saghe televisive e cinematografiche di *Star Trek* e *Star Wars*¹⁰⁹. Inoltre la complessità dell'univer-

¹⁰⁷ Si veda https://en.wikipedia.org/wiki/Assassin%27s_Creed.

¹⁰⁸ Si veda https://en.wikipedia.org/wiki/Video_game_publisher#Rankings.

¹⁰⁹ Henry Jenkins, *Fans, Bloggers, and Gamers: Exploring Participa-*

so narrativo e cronologico creato dalla Ubisoft e progressivamente ceduto in *franchise* ad altre case produttrici ha attirato l'attenzione di storici, antropologi e semiologi. I videogiochi, romanzi, fumetti e film della serie hanno infatti creato, tappa dopo tappa, una metanarrativa che reinterpreta lo sviluppo del genere umano alla luce di una (forse ironica) mega teoria del complotto¹¹⁰. Nell'universo del videogioco la storia umana, ha infatti origine prima dell'umanità ed è costantemente condizionata dallo scontro tra due gruppi che si contendono il controllo del pianeta¹¹¹.

Passando attraverso le successive release del videogioco e i loro addenda romanzati, a fumetti e cinematografici vediamo come il genere umano sfugga al dispotismo della Prima Civiltà, fondata da esseri superumani, grazie alla rivolta guidata da Adamo. Questi, dopo essere uscito dal Paradiso terrestre che in realtà è un luogo di confino, fonda l'ordine degli assassini per vigilare sulle sorti umane e lo trasmette in eredità al suo

tory Culture, New York, New York University Press, 2006, e *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*, edizione aggiornata per il ventesimo anniversario, London-New York, Routledge, 2013; Mark Duffett, *Understanding Fandom: An Introduction to the Study of Media Fan Culture*, London, Bloomsbury Academic, 2013.

¹¹⁰ Adriano Di Medio e Davide Panetta, *Assassin's Creed. Il mito*, Roma, Universitalia, 2014 (nuova ed., 2015); Marco T. Reali, *Il frutto proibito. Modelli di antropologia esoterica nella saga di Assassin's Creed*, Roma, Aracne, 2016.

¹¹¹ La letteratura sulle teorie della cospirazione è enorme. Per una analisi di come e perché le teorie della cospirazione si siano sviluppate e abbiano tanto peso nella cultura statunitense e di riflesso in quella occidentale, dominata dalla produzione americana di intrattenimento, vedi David Brion Davis, *The Fear of Conspiracy: Images of Un-American Subversion from the Revolution to the Present*, Ithaca NY, Cornell University Press, 2008, e Joseph E. Uscinski e Joseph M. Parent, *American Conspiracy Theories*, New York, Oxford University Press, 2014.

primogenito Abele. Sennonché il secondogenito Caino, geloso del fratello, lo uccide e crea l'ordine dei templari, che da allora si oppongono agli assassini.

Il primo capitolo videoludico del 2007 è ambientato al tempo della terza crociata, quando assassini e templari si scontrano “ufficialmente”. Nelle stagioni successive la vicenda si avvicina ai giorni nostri. Infatti l'intera narrazione si basa sull'idea che in un 2012 fittizio (che nel 2007 reale, quando è stato lanciato il gioco, era ancora lontano) Desmond Miles, discendente degli assassini, è catturato dai templari, i quali si celano dietro una multinazionale¹¹². È così obbligato a immergersi nella propria memoria ancestrale e a rivivere le imprese di alcuni suoi avi e predecessori al fine di permettere ai templari di localizzare i manufatti della Prima Civiltà già trovati dagli assassini. Miles, liberato da questi ultimi, prosegue a esplorare il passato per anticipare i nemici e rivive le vite di vari assassini, mentre cerca di evitare che nel 2012 finisca il mondo: ha infatti intuito che può ripetersi la catastrofe primaria, quella che ha permesso la ribellione umana. Miles riesce nel suo intento e muore, ma i Templari recuperano il suo DNA e, dopo averlo clonato, riprendono l'esplorazione del passato, arrivando, per il momento sino all'Ottocento. In attesa di ripartire dall'antico Egitto, tappa fondamentale in qualsiasi teoria della cospirazione, nell'annuncio *reboot*.

La maggior parte delle release principali è sinora ambientata nell'età moderna, come mostra la tabella alla pagina precedente.

Dopo il primo capitolo sulla terza crociata e dunque sul medioevo, abbiamo tre capitoli sul rinascimento, tre sul Nuo-

¹¹² Da notare come il tema della cospirazione dei templari e delle multinazionali giochi con molte teorie nordamericane della cospirazione e richiami quanto scritto da Umberto Eco in *Il pendolo di Foucault* (1988). Questo romanzo è tradotto nel 1989 in inglese e nel 1990 in francese. Ha quindi un'ottima diffusione in una città bilingue, francofona e anglofona, come Montréal, dove ha sede la Ubisoft.

Tabella 1: i capitoli principali di Assassin's Creed				
<i>Videogioco</i>	<i>Anno</i>	<i>Epoca</i>	<i>Piattaforma</i>	<i>Capitolo</i>
AC	2007	Terza crociata	Playstation 3, Xbox 360, Microsoft Windows	1
AC II	2009	Rinascimento (Firenze, Venezia)	Playstation 3, Xbox 360, Microsoft Windows, macOS	2
AC: Brotherhood	2010	Rinascimento (Roma)	Playstation 3, Xbox 360, Microsoft Windows, macOS	3
AC: Revelations	2011	Rinascimento (Costantinopoli)	Playstation 3, Xbox 360, Microsoft Windows	4
AC III	2012	Guerra d'indipendenza americana	Playstation 3, Xbox 360, Xbox One, Nintendo Wii U, Microsoft Windows	5
AC IV: Black Flag	2013	Pirati dei Caraibi (1715-1716)	Playstation 3, Xbox 360, Xbox One, Nintendo Wii U, Microsoft Windows	6
AC: Rogue	2014	Guerra dei sette anni (Stati Uniti)	Playstation 3, Xbox 360, Microsoft Windows	7
AC: Unity	2014	Rivoluzione francese (Parigi)	Play Station 4, Xbox One, Microsoft Windows	8
AC: Syndicate	2015	Inghilterra vittoriana (Londra)	Play Station 4, Xbox One, Microsoft Windows	9
AC: Empire	2017 o 2018	Egitto tolemaico	Play Station 4, Xbox One, Microsoft Windows	10

vo Mondo (tra pirati dei Caraibi e genesi degli Stati Uniti), due sugli eventi chiave dello sviluppo europeo, cioè sulla rivoluzione francese e l'esplosione della potenza economica londinese. Il quadro non si limita, però, a queste tappe della storia moderna occidentale. Dobbiamo infatti tener conto che i singoli capitoli sono ampliati in una serie di prodotti collaterali, alcuni dei quali sono resi tra due pagine in un'altra tabella.

I vari piani non sono semplici da coordinare, perché alcuni spin-off, oltre a eventuali scarti di pochi anni o di pochi decenni, ripartono da zero. Così il gioco per iOS *Assassin's Creed Memories* è parallelo al capitolo del 2014, ma si muove fra varie epoche. Analogamente la nuova serie per young adults firmata da Matthew Kirby e intitolata *Last Descendants* (sinora due romanzi, 2016 e 2017) vede un gruppo di giovani discendenti vivere in un prossimo futuro e ripercorrere i ricordi dei loro antenati, cercando di ricomporre la frattura fra assassini e templari. Inoltre i fumetti si sdoganano dalla narrazione principale e sono ambientati in altre epoche o seguono nuovi assassini, inseriti in set russi o indiani. Talvolta poi si ondeggia continuamente fra presente e passato: la miniserie *Assassin's Creed: Trial by Fire* si sposta ai nostri giorni dai tempi del processo alle streghe di Salem.

In questo intrecciarsi di linee temporali si è anche inserito il ritardo con il quale è stato lanciato, a fine 2016, il deludente lungometraggio *Assassin's Creed*, ambientato al tempo dell'Inquisizione spagnola, quando la serie dei videogiochi si era ormai impantanata dopo aver esplorato la Londra di Dickens. In ogni caso è evidente che i capitoli del gioco e i prodotti collaterali hanno ricostruito una storia parallela del nostro mondo, che ha ruotato a lungo attorno alla nostra età moderna.

Comunque siamo di fronte a un universo fantastico, nel quale vi sono tracce di superuomini primordiali, che hanno ispirato gli dei umani (i loro ologrammi assomigliano alla triade capitolina), e dove assassini e templari si combattono dalla prima preistoria. Di conseguenza è naturale domandarsi cosa possa

esservi di storico nell'universo di *Assassin's Creed*, almeno nel senso tradizionale del termine? Per rispondere negativamente basta guardare le armi dei protagonisti e pensare a quanto siano, da un lato, in anticipo sui tempi o del tutto fantastiche e, dall'altro, fondamentali per i fan, che ne collezionano le riproduzioni giocattolo e ne seguono le riapparizioni di "puntata" in "puntata". In fondo in *Assassin's Creed* sono veramente "storiche" soltanto le datazioni entro le quali sono inserite le singole vicende, dalle Crociate all'epoca vittoriana.

La conclusione appare quindi scontata: *Assassin's Creed* ha creato un universo di fantasia, nel quale non vi è spazio per la storia, almeno per la storia che studiamo a scuola. Tuttavia le pubblicità dei giochi, dei libri, dei film e dei fumetti sottolineano l'importanza dell'inquadramento storico generale, che viene paradossalmente descritto come la vera ancora della narrazione. La pubblicità di *Assassin's Creed IV: Black Flag* presenta tale *release* come "il più ricco scenario di *Assassin's Creed* mai creato", i pirati in azione sono definiti come leggendari, l'avventura è descritta come esotica e tuttavia si insiste che si tratta principalmente di "rivivere gli esplosivi eventi dell'età dell'oro della pirateria". Il richiamo alla (della) storia serve probabilmente a far risaltare il riuso (in questo caso divertito) della teoria della cospirazione. Senza un'idea di come sia andata la storia o almeno di come questa è raccontata a scuola scadono le possibilità di intrattenimento di una nuova ipotesi complottistica. Si pensi a cosa accade nelle opere di tutti gli autori che giocano sulle cospirazioni, a partire da Dan Brown, tanto che ormai è tradizionale offrire una sinossi storico-critica del periodo trattato dopo l'uscita di ogni suo best-seller¹¹³.

Se non ci fosse una conoscenza storica tradizionale, non potrebbe risaltare la novità delle varie puntate di *Assassin's Creed*.

¹¹³ Cfr., per esempio, Simon Cox, *Decoding the Lost symbol: the unauthorized expert guide to the facts behind the fiction*, New York, Simon & Schuster, 2013, e Michael Haag, *Inferno decoded*, London, Profile Books, 2013.

Tabella 2: la serie principale e gli altri prodotti							
Serie principale	Romanzi	Altri libri	Fumetti	Graphic Novel	Cortometraggi	Giochi on-line	Spin-off
AC 2007	Renaissance 2009		AC, voll. 1-6 (in francese, 2009-2014)	AC 2007	AC: Lineage (2008: 36', regia di Yves Simoneau)	AC: Project Legacy	AC: Altair's Chronicles (Nintendo DS, tablet e smartphone, 2008)
AC II 2009							AC: Bloodlines per console PSP 2009 AC II: Discovery per Nintendo DS e iPad 2009
AC: Brotherhood 2010	Brotherhood 2010		AC: The Fall (in ingl., 2010)		AC: Ascendance (2010)		
AC: Revelations 2011	Revelations 2011 The Secret Crusade 2011	AC Encyclopedia 2011			AC: Embers (2011)		AC: Recollection (2011 per iPad) AC: Multiplayer Rearmed per iPhone 2011

AC III 2012	Forsaken 2012	AC Encyclopedia 2012, seconda edizione	AC: The Chain (2012, seguito del precedente)				AC III: Liberation (2012, per PS Vita)
AC IV: Black Flag 2013	Black Flag 2013	AC Encyclopedia 2013, terza edi- zione	AC.: Brahman (2013, stessi scrit- tori, altro set)				AC: Pirates (2013, per smartphone e tablet)
AC: Rogue 2014							Assassin's Creed Memories (2014, per iOS)
AC: Unity 2014	Unity 2014						AC Identity (2014, in Oceania; 2016, per iOS e Android)
AC: Syndi- cate Victo- ry 2015	AC: Un- derworld 2015	AC Last Descen- dants (2016- 2017, per <i>young adults</i>)	AC: Trial by Fire (2015-2016, mini- serie ambientata negli Stati Uniti)				AC Chronicles: China (2015, Play Station); India (2016, Play Station) Russia (2016, Play Station)

In questa prospettiva la storia è *e contrario* lo scenario necessario per mettere in evidenza la cifra narrativa stessa dell'universo videoludico in questione, tutto giocato sulla sorpresa e sulla innovazione. Quest'ultima è d'altra parte innestata su una tradizione precedente: come ha ricordato infinite volte Umberto Eco, nel racconto seriale la sorpresa può essere tale soltanto se si innesta in un copione prestabilito, se è una variazione su un tema dato. Bisogna dunque considerare che il nostro videogioco e i suoi spin-off lavorano sull'incrocio di due serie di racconti da tempo al centro della mitografia occidentale medievaleggiante: la leggenda dei templari e quella degli assassini. La prima è ben nota, come dimostra la stessa articolata voce relativa su Wikipedia¹¹⁴, la seconda è meno conosciuta, ma non per questo del tutto ignorata. Il già citato Eco ci ricorda che il mito degli assassini è inventato dai cronisti medievali delle Crociate per giustificare imprese e misfatti dei guerrieri cristiani¹¹⁵. In seguito gli studiosi hanno appurato che i cosiddetti assassini sono grosso modo ispirati agli ismailiti, una setta radicale sciita¹¹⁶. Una materia demandata per secoli agli eruditi attira così l'attenzione degli studiosi dell'Islam radicale nel secondo Novecento, quando esplode il "terrorismo islamico", e in seguito quella dei romanzieri alla ricerca di nuovi spunti¹¹⁷.

Occorre ancora aggiungere che lo stesso incrocio dei miti sui templari e gli assassini non è nuovo. James Wasserman li ha

¹¹⁴ Vedi https://en.wikipedia.org/wiki/Knights_Templar e https://en.wikipedia.org/wiki/Knights_Templar_and_popular_culture.

¹¹⁵ Umberto Eco, *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Milano, Bompiani, 2013, pp. 279-280.

¹¹⁶ Vedi la voce di Giorgio Levi della Vida [http://www.treccani.it/enciclopedia/assassini_\(Enciclopedia-Italiana\)/#](http://www.treccani.it/enciclopedia/assassini_(Enciclopedia-Italiana)/#).

¹¹⁷ Per gli storici: Bernard Lewis, *The Assassins: a Radical Sect in Islam*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1967; Edward Burman, *The Assassins*, Wellingborough, Crucible Press, 1987. Per gli altri: https://en.wikipedia.org/wiki/Assassins_in_popular_culture.

fatti incontrare agli inizi di questo millennio in uno scombinato saggio su varie società segrete¹¹⁸. Inoltre alcune trasmissioni televisive anglo-americane hanno fatto incontrare e scontrare i due gruppi¹¹⁹. Tuttavia Wasserman e le appena citate trasmissioni credono, o comunque fanno finta di credere, in quello che raccontano, mentre in *Assassin's Creed* è forte il sospetto di una salutare presa in giro. Abbiamo infatti la divertita e paradossale estensione a tutta la storia umana di tale confronto e soprattutto il suo rovesciamento: gli assassini sono in genere buoni e i templari cattivi. Un elemento questo ultimo non estraneo alla cultura anglo-americana, si pensi al malvagio templare Brian de Bois-Guilbert nel già menzionato *Ivanhoe* di Walter Scott.

Di nuovo la storia studiata a scuola e quella disponibile attraverso le trasmissioni televisive, le divulgazioni più o meno approssimative e la tradizione stessa del romanzo storico servono soprattutto a far risaltare la novità (nella continuità) dell'universo di *Assassin's Creed*. Proprio per questo l'intero team dietro alla produzione Ubisoft cerca di non cancellare mai il dato storico, anzi lo ricostruisce appassionatamente dal punto di vista visivo. Le armi mirabolanti e i complotti più inverosimili appaiono in un contesto molto dettagliato e verosimile, ricostruito grazie a uno studio quasi ossessivo della documentazione iconografica. Le città medievali e rinascimentali, le navi che solcano l'Atlantico, la Parigi rivoluzionaria e la Londra vittoriana sono disegnate avendo presente tutto quello che abbiamo a disposizione per ricostruirle.

Una recente raccolta di saggi insiste su questo dato e sottolinea quanto il videogioco si basi sulla esplorazione attentissima dell'iconografia a nostra disposizione, riutilizzando le incisioni di Piranesi e i disegni di Leonardo, nonché un numero presso-

¹¹⁸ James Wasserman, *The Templars and the Assassins: The Militia of Heaven*, Rochester VT, Destiny Books, 2001.

¹¹⁹ Vedi la scheda a <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/TheHashshashin>.

ché infinito di quadri contenuto nei maggiori musei occidentali¹²⁰. Di conseguenza negli ultimi anni non sono mancate grandi esposizioni dedicate all'arte in *Assassin's Creed*, per esempio quella dedicatagli a Parigi nell'autunno 2014¹²¹. Inoltre il Museo nazionale della marina di Parigi si è servito dei disegni di *Assassin's Creed IV: Black Flag* per mostrare ai visitatori come fosse l'interno di una nave agli inizi del Settecento¹²². Insomma un universo di fantasia ha finito per essere utilizzato come fornitore di esempi per la raffigurazione della storia dell'età moderna.

¹²⁰ *Assassin's Creed. Art (R)Evolution*, a cura di Debora Ferrari e Luca Traini, Milano, Skira, 2012.

¹²¹ Vedi la notizia in <http://www.offi.fr/expositions-musees/galerie-arludik-4555/lart-de-assassins-creed-unity-756425.html>.

¹²² Vedi <http://www.gameblog.fr/news/39086-assassin-s-creed-4-black-flag-au-musee-national-de-la-marine>.

1. INTRODUZIONE

Quanto ricostruito nei capitoli precedenti, viene spesso a incrociarsi nell'esperienza quotidiana dei fruitori, sia per il fenomeno dei "crossover" menzionato nel secondo capitolo, sia perché alcune storie transitano da un medium ad un altro e sono disponibili sul web nelle loro plurime reincarnazioni. Oggi esistono dunque ambienti digitali nei quali si possono trovare buona parte dei materiali analizzati nel quarto capitolo. Ieri invece quelli appena usciti erano disponibili fisicamente per qualche tempo in un luogo di vendita specializzato, nel quale gli appassionati potevano sperare di trovare quanto amavano. Partiamo proprio da quest'ultimo caso, anche se ormai è in via di sparizione. Le nuove forme di distribuzione della cultura stanno infatti cancellando le vecchie e rendendo difficili quei ritrovamenti ed accostamenti casuali, che nascevano dal vedere prodotti diversi fisicamente vicini. Proseguiamo poi con gli incroci comunque favoriti ancora oggi dal repertorio di narrazioni disponibili sul web e affrontiamo un segmento dell'immaginazione e della ricostruzione storica sinora trascurato in questo volume, quello relativo al Nuovo Mondo e in particolare alla rivoluzione americana riconosciuta con il tempo uno degli atti fondativi dell'universo culturale occidentale.

2. L'EDICOLA

L'edicola o chiosco dei giornali è stato uno degli elementi caratterizzanti i paesaggi urbani europei dal secondo Ottocento: secondo alcune ricostruzioni appare infatti per la prima volta nella Parigi ristrutturata dal barone Georges Eugène Haussmann (1809-1891) sotto il Secondo Impero. Alla fine del Novecento edicole e chioschi divengono veri e propri supermercati della cultura, dove sono venduti e talvolta si vendono gli oggetti più disparati, compresi libri di saggistica. Ancora ai nostri giorni tra la merce eterogenea proposta a fianco e al posto della stampa quotidiana e periodica è possibile trovare materiali che hanno a che fare con la divulgazione storica, anche relativa all'età moderna.

Il fenomeno non è molto studiato nonostante il suo evidente interesse. In ogni caso è soprattutto a partire dagli anni 1960, quando le edicole vere e proprie (esistevano già negozi che abbinavano la vendita della stampa e l'attività di libreria) iniziano a mettere in mostra fumetti e libri economici. Questi ultimi sono all'inizio i Gialli, gli Urania e i Segretissimo della Mondadori¹. Poi questa casa editrice manda in edicola anche gli Oscar, una collana tascabile di classici nella quale c'è spazio per romanzi storici o per romanzi che nel tempo sono ormai da considerare storici. Basti ricordare che gli Oscar sono inaugurati nel 1965 da *Addio alle armi* (1929) di Ernest Hemingway, dove la prima guerra mondiale è descritta quasi in presa diretta ed ha quindi oggi il valore di una testimonianza sul definitivo tramonto dell'antico regime.

Sempre nel 1965 Carlo Triberti, il quale ha assunto l'anno prima la direzione del "Corriere dei Piccoli", ne inizia la riquali-

¹ Il primo Giallo Mondadori è del 1929, mentre Urania nasce nel 1952. Nel 1960 debutta la collana Segretissimo, dedicata allo spionaggio e sempre della Mondadori. Per i romanzi gialli e di spionaggio, vedi i materiali on-line della Fondazione Franco Fossati (www.lfb.it/fff/). Per la fantascienza, cfr. i primi due volumi di Luigi Cozzi, *La storia di "Urania" e della fantascienza in Italia*, Roma, Profondo Rosso, 2006-2008, e Giuseppe Lippi, *Il futuro alla gola. Una storia di "Urania" dagli anni Cinquanta al XXI secolo*, Roma, Profondo Rosso, 2015.

ficazione, mirando anche ai genitori dei giovani lettori. Il nuovo “Corrierino” diffonde il gusto per la storia grazie soprattutto a Mino Milani, che sforna sceneggiature per fumetti, racconti western e romanzi di avventure. In questi ultimi spazia dal Risorgimento all’Inghilterra elisabettiana, dalle guerre fra Venezia e i turchi al medioevo².

L’opera di Milani rinvia al romanzo storico di lingua inglese che precede la Grande guerra, in particolare a Joseph Conrad, Jack London, Emma Orczy e Rafael Sabatini, che in quegli anni sono ben presenti ai frequentatori dei chioschi del giornale, dove, a partire dal 1966, sono distribuiti nella collana “I nuovi Sonzogno”. In mezzo a questo profluvio di romanzi storici, spesso ambientati nella età moderna, si pensi a quelli già menzionati sul capitano Blood di Sabatini (pirati del Seicento) o sulla Primula Rossa della baronessa Orczy (lotta britannica contro la Francia rivoluzionaria), il ruolo di Milani come rinnovatore perde la sua funzione trainante, anche rispetto al settimanale per il quale lavora. Tuttavia non scompare, mentre è il settore a fumetti del “Corrierino” a prendere il sopravvento grazie all’arrivo di nuovi autori, tra i quali Hugo Pratt (1927-1995), che partecipano alla rifondazione del 1972, quando il settimanale viene ribattezzato “Corriere dei ragazzi”. Pratt è noto soprattutto per le avventure di Corto Maltese, che grosso modo coprono il trapasso tra età moderna e contemporanea, tra Otto e Novecento³. Però, si dedica anche all’età moderna vera e propria: sia italiana (*Fanfulla da Lodi*, 1967-1968, su testi di Mino Milani), sia americana, con una particolare attenzione per le guerre tra francesi e inglesi (*Ticonderoga*, 1957-1962; *Fort Wheeling*, 1962,

² In ordine cronologico e prendendo in considerazione l’edizione finale in volume: Mino Milani, *La Santa Allegranza*, Milano, Mursia, 1965; *Sir Crispino*, Milano, Mursia, 1966; *I quattro di Candia*, Torino, Einaudi, 1973; *Efrem*, Milano, Mursia, 1973.

³ *Hugo Pratt e Corto Maltese. 50 anni di viaggio nel mito*, a cura di Patrizia Zanotti, Milano, Rizzoli Lizard, 2017.

ma rielaborato più volte sino al 1995⁴; *Tutto ricominciò con un'estate indiana*, 1983, disegnato da Milo Manara).

Il settimanale traduce contemporaneamente le BD transalpine dedicate alla preistoria o al medioevo, da *Tunga* (Édouard Aidans e Jacques Acar, 1961) a *Cavaliere Ardente* (François Craenhals, 1966). Sono inoltre pubblicate variazioni ironiche sul medioevo (*Rolando e Pirulì*, Peyo, 1954) e sulle lotte franco-inglesi per l'America del Nord (*Umpah-Pah*, René Goscinny e Albert Uderzo, 1958). Alcuni autori di lingua francese hanno successo anche fuori del "Corrierino", imponendo non solo nelle edicole il gusto per la storia a fumetti. Negli anni Sessanta inizia infatti a circolare in Italia il già menzionato *Asterix*.

L'impulso dato dagli autori stranieri stimola esperienze locali di buona levatura, pur se oggi dimenticate, come il centurione *Gneo Tribunzio Caramella* inventato nel 1966 da Carlo Triberti e Leone Cimpellin. Nell'ambito dei fumetti a sfondo storico il "Corrierino" non è solo: gli albi di "Topolino", disegnati da italiani per la Mondadori, pubblicano avventure storiche ispirate ai classici della letteratura. Insomma i secondi anni 1960 sono un paradiso per gli appassionati dell'evasione ambientata in scenari storici. I maggiori settimanali per ragazzi e per adulti incrociano persino fumetti e letteratura. "Topolino" affida la rubrica della posta dei lettori a Salvator Gotta (1887-1980), noto per romanzi ad ambientazione risorgimentale quali *Ottocento* (Milano, Baldini & Castoldi, 1940). Giovanni Luigi Bonelli (1908-2001) interviene nella seconda di copertina del suo *Tex Willer*, illustrando i dettagli storici dei vari albi con riferimenti a saggi e romanzi, in genere americani: lancia così una tradizione che la sua casa editrice continua ai giorni nostri, soprattutto nelle serie che illustrano aspetti del passato, come *Martin Mystère* o *Adam Wild*.

All'ampiezza dell'offerta corrisponde un altrettanto vasto spettro politico. Salvator Gotta, affermatosi sotto il fascismo, è

⁴ Vedi ora l'edizione complessiva: *The Complete Wheeling*, Grandvaux, Cong eDitions, 2017.

assai conservatore; Milano è socialista. Tuttavia la produzione di storia per le edicole degli anni Sessanta è spesso caratterizzata da una prospettiva di destra, basti pensare al taglio reazionario di “Storia illustrata” (Mondadori, 1957-1990), a lungo l’unico periodico dedicato alla divulgazione storica. Sin dai primi numeri la rivista ospita i contributi di Indro Montanelli (1909-2001), che ha appena finito la *Storia di Roma* (1957) per Longanesi e che sta proponendo una lettura rigidamente anticomunista della storia italiana⁵.

La divulgazione in edicola si lega così a quella in libreria. Due anni dopo il libro di Montanelli è ripreso da Rizzoli assieme alla nuova *Storia dei Greci* dello stesso autore e apre il discorso divulgativo continuato nel 1962 dal *Garibaldi* con Marco Nozza e quindi dalla *Storia d’Italia*, iniziata con Roberto Gervaso (1965-1970), proseguita da solo (1971-1974) e conclusa con Mario Cervi (1979-1994).

L’opera di Montanelli non è pensata per i chioschi dei giornali, pur se alla fine ci arriva in allegato al “Corriere della Sera”. Risponde, però, alle domande di un pubblico di non specialisti che cerca dai giornali divulgazione leggibile e si appassiona agli eventi del passato, remoto o prossimo. È un interesse per la storia condiviso anche dalla sinistra, ma quest’ultima non sembra capace di offrire prodotti analoghi, almeno sino all’irruzione di Umberto Eco (1932-2016) nelle classifiche dei romanzi più venduti e al nuovo corso della Bonelli, quando si affermano i personaggi inventati da Alfredo Castelli (*Martin Mystère*), Tiziano Sclavi (*Dylan Dog*) e Gianfranco Manfredi (*Magico Vento*).

Nel frattempo l’offerta di intrattenimento ambientato nel passato si è ampliata. Gli Oscar hanno riedito buona parte dei classici del romanzo storico. I romanzi Harlequin-Mondadori ambientati nel passato aumentano continuamente e negli anni

⁵ Vedi la ricostruzione della biografia e dell’opera del giornalista nei due volumi di Sandro Gerbi e Raffaele Liucci, *Lo stregone. La prima vita di Indro Montanelli* e *Montanelli l’anarchico borghese. La seconda vita 1958-2001*, Torino, Einaudi, 2006 e 2009.

Ottanta iniziano a specificare in quarta di copertina il periodo trattato: Trecento inglese; Quattrocento italiano; Cinquecento francese. Al filone giallo si possono ascrivere serie infinite, che prediligono il medioevo e l'età antica, ma non disdegnano l'età moderna, come abbiamo visto nel capitolo precedente (le opere di Tey e di Dickson Carr sono prima tradotte nei Gialli Mondadori e poi riedite in altre collane e da altri editori). Il grosso della produzione romanzesca venduta in edicola non tende comunque al giallo o al rosa e si articola attorno a tre filoni principali, che rispettano il gusto evolutosi da Edward Bulwer-Lytton (1803-1873): avventure mirabolanti e dettagliatissime descrizioni, spesso del tutto inventate, per dipingere un momento storico particolarmente drammatico.

Il primo filone di questo sottoinsieme concerne il mondo antico e si identifica oggi con i romanzi sul mondo greco e romano di Valerio Massimo Manfredi, portati in edicola dagli Oscar Mondadori, ma alla fine del Novecento è incentrato soprattutto sull'antico Egitto di Christian Jacq. Il secondo abbina storia e mistero su sfondi medievaleggianti, con una vera passione per i templari, i quali sfondano pure nella saggistica para-divulgativa e nelle trasmissioni televisive (spesso vendute in dvd) alla Roberto Giacobbo⁶. Il terzo è latamente "cristologico", ma può prevedere puntate medievaleggianti alla Julia Navarro o alla Dan Brown. Ognuno di questi filoni si riproduce in infiniti rivoli, dalle collane edita da quotidiani come "La Repubblica" (che nel 2005 ripubblica *La fratellanza della Sacra Sindone* della Navarro e le opere di Dan Brown) a quelle specializzate in "misteri".

Ai "misteri storici" è dedicata la collana della Newton Compton, *I segreti della storia*, prima allegata al "Messaggero" di Roma e poi autonomamente in edicola. Sui misteri medievali s'incentrano i 45 volumi de *I codici segreti della storia* di Hachette Italia, apparsi in edicola dal 2005. Questa stessa sezione

⁶ Vedi, per esempio, Roberto Giacobbo, *Templari. Dove è il tesoro?*, Milano, Mondadori, 2010.

italiana dell'omonima casa francese inonda i chioschi con altre iniziative, in particolare con modellini di armi antiche e reperti archeologici, oppure nel 2016 con le anastatiche dei giornali della seconda guerra mondiale.

Nel frattempo la storia trionfa in edicola anche sotto altre guise. La Newton Compton vi vende la collana *I volti della storia*. La De Agostini vi porta le sue guide storiche alle regioni d'Italia. "La Repubblica" affida a un service esterno, la Redazione Grandi Opere di UTET Cultura (nel frattempo acquisita da De Agostini), l'assemblaggio e l'aggiornamento di materiali editi e inediti per i sedici volumi della sezione *La Storia* della propria Biblioteca. Nel 2004 "Il Corriere della Sera" vi manda la *Storia Universale* composta in 30 singoli libri (dall'Egitto ai giorni nostri) presi da diverse case editrici e nel dicembre 2016 la *Storia d'Europa e del Mediterraneo*, diretta da Alessandro Barbero per la Salerno Editrice (2006-2016).

"Il Giornale" inizia la propria Biblioteca Storica con una collana sul mondo contemporaneo, nella quale ristampa a prezzo contenuto classici e volumi recenti. Prosegue con una seconda collana sul mondo antico, nella quale grandi classici, opere divulgative e saggi nuovi si intrecciano a dvd preparati o tradotti per l'occasione. Quindi continua con trenta volumi sul medioevo e sessanta (più venti dvd) sul Rinascimento. Inoltre accompagna la Biblioteca storica con una collana di trenta dvd sulle grandi battaglie dalle guerre persiane a quelle del Novecento.

Il ricorso ai materiali visuali nella seconda metà degli anni 2000 rafforza per un po' di tempo il successo dell'offerta di divulgazione storica in edicola. Basti ricordare la *Storia del fascismo* in dvd lanciata a settembre 2006 da "Il Messaggero" e Rai Trade. Quasi contemporaneamente "Panorama" porta nei chioschi quattro cd-rom tratti dal *Mussolini* di Renzo De Felice (1929-1996): in essi gli otto volumi della biografia pubblicata da Einaudi tra il 1965 e il 1997 sono rifusi con altri materiali. Tra questi possiamo menzionare un percorso sulla ricezione critica e la raccolta di filmati dell'Istituto Luce. Lo stesso gioco è ripro-

posto dal settimanale con i dieci cd-rom, nei quali la *Storia d'Italia* pubblicata da Einaudi nel 1972-1976 è interpolata con altri saggi e moltissimi materiali visuali.

L'iniziativa multimediale è accompagnata anche dalla riproposizione a stampa dei volumi originari. Nel 2006 "Sorrisi e Canzoni TV" e "Panorama" modulano in dieci uscite il *Mussolini* di De Felice, cui seguono altre opere redatte o ispirate da questo storico: *La storia degli ebrei sotto il fascismo*; *Autobiografia del fascismo*; *Dizionario del Fascismo*; *Dizionario della Resistenza*. Analogamente una parte della *Storia d'Italia* Einaudi è affettata e messa in edicola in più uscite con "Il Sole 24 Ore".

Alla fine del primo decennio del XXI secolo l'impeto della proposta storica in edicola si smorza, mentre il panorama si trasforma. I quotidiani entrano in un prolungato crepuscolo. I fumetti fuoriescono dall'orizzonte giovanile (però, le Edizioni Cosmo traducono vecchi albi, soprattutto francesi, a sfondo storico). Il mercato dei dvd si inaridisce a causa di quanto a disposizione su You-Tube. Restano alcune riviste divulgative, storiche e archeologiche, che talvolta allegano libri o dvd ("Archeo" e "Medioevo" della De Agostini, "Focus storia", "BBC History Italia"), ma nel frattempo è scomparsa "Storia & Dossier" (1986-2002), forse il miglior mensile di divulgazione storica. Inoltre "Storia illustrata" cessa a più riprese le pubblicazioni. Intanto tengono duro alcuni bi-, tri- o quadrimestrali, che si occupano in maniera militante di storia contemporanea ("Nuova Storia Contemporanea"; "Limes"; "Il Mulino"; "Micromega"), ma il numero e il ruolo dei giornali diminuiscono, perché quasi tutto si può comprare e leggere on-line.

L'offerta dunque diminuisce, ma ogni tanto si ravviva, come in occasione del centenario della grande guerra che porta in edicola collane di saggi o di romanzi dedicati a quel conflitto. Inoltre alcuni quotidiani proseguono le loro collane storiche ("Il Giornale") o ne lanciano di nuove.

Nel 2016 i settimanali della Mondadori veicolano quindi la collana *I grandi protagonisti del cristianesimo*. Il gruppo "L'E-

spresso” pubblica *La nostra storia – ieri e oggi nelle fotografie de l’Espresso* e inoltre distribuisce la collana di dvd *Storie che raccontano la storia*, dedicata ai film che testimoniano un’epoca. Il “Corriere della Sera” infine inaugura la collana *Grandangolo: le guerre nella storia*, che ripercorre in 24 volumi i maggiori conflitti dalle guerre persiane a quelle del Novecento. La storia in edicola è in fase calante, ma non è del tutto scomparsa; inoltre è sempre accompagnata dalla distribuzione di gialli e rosa a sfondo storico.

Come si è visto nelle pagine appena precedenti, nel settore edicola la storia moderna viene progressivamente ridotta in un angolo a causa della sovra-rappresentazione di medioevo ed età moderna. Tuttavia molte collane comprendono parecchi volumi sui secoli moderni e una, edita dal “Giornale” e ricordata più sopra, è dedicata al solo rinascimento.

3. LA RIVOLUZIONE AMERICANA

Alcuni dei libri recenti sulla storia moderna in vendita nelle edicole riguardano il Nuovo Mondo. In particolare i volumetti di Luca Codignola (*Guerra d’indipendenza americana*, Corriere della Sera 2016) e Tiziano Bonazzi (*Guerra civile americana*, Corriere della Sera 2016) nella neonata collezione storica Grandangolo. Nei capitoli e nei paragrafi precedenti abbiamo tralasciato la resa dell’età moderna in ambito coloniale. Questa invece ha una sua duplice importanza, perché la parte predominante dell’Occidente è divenuta quella nordamericana, anche dal punto di vista culturale⁷. Inoltre la rivoluzione che porta alla nascita degli Stati Uniti trasforma il nostro mondo, inaugurando la lunga stagione delle rivoluzioni transatlantiche⁸.

⁷ Vedi le riflessioni in *Quale Occidente, Occidente perché*, a cura di Tiziano Bonazzi, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2005.

⁸ Il tema è stato molte volte discusso e da grandi autori, si pensi a Jacques Godechot (1907-1989), Robert R. Palmer (1909-2002) e François Furet (1927-1997). Vedi da ultimo le puntualizzazioni di *The Age of Revolutions in Global Context, c. 1760-1840*, a cura di

Ora proprio la rivoluzione da cui nascono gli Stati Uniti è al centro di una serie di incroci fra media diversi. Basti ripensare al capitolo precedente di questo libro e in particolare al paragrafo finale su *Assassin's Creed*. Un episodio del videogioco è infatti ambientato in Nord America nel 1775. Connor Kenway, il protagonista, è figlio di un'indiana e di un inglese e ha giurato "di restituire la libertà al suo popolo e alla sua nazione". Per conseguire tal fine il giocatore deve "dare la caccia ai [s]uoi nemici in un mondo incredibilmente vasto e realistico". Gli viene consigliato: "Scatena le tue abilità letali in una pericolosa missione che ti porterà dalle caotiche strade cittadine agli insanguinati campi di battaglia dell'America selvaggia, al fianco di eroi leggendari della storia americana" (come recitava la pubblicità a <http://assassinscreed.ubi.com/ac3/it-it/>).

Ci sarebbe da ridere sull'idea che nel 1775 vi sia una nazione statunitense. In compenso esisteva indubbiamente il territorio, che il gioco illustra facendo visitare scenari diversi: il mondo delle navi (il porto di Boston, ma anche il passaggio a Nord-Ovest), i luoghi delle grandi battaglie (Lexington e Concord), le città in crescita (Boston e New York), le piantagioni (Virginia), le foreste dove ci si batte all'indiana. Inoltre non è esatto dire, come continua l'avviso pubblicitario: "c'è la Rivoluzione americana dei libri, e la rivoluzione vissuta in prima persona, ambientata in un mondo molto più realistico, crudele e vivo di quanto si possa imparare a scuola". Tuttavia la prospettiva di una versione più realistica della guerra di indipendenza, ripetuta ben due volte, pone utili interrogativi. Chi ha progettato il gioco dove ha trovato informazioni relative a questi aspetti più veri della rivoluzione, dato che non possiede la macchina del tempo? A guardare come sono girati i combattimenti, appare chiaro che il modello "realistico" è quello, iperreale, di film come *The Patriot* (Roland Emmerich, 2000), che si distinguono per la plasticità degli scon-

David Armitage e Sanjay Subrahmanyam, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009, e Janet L. Polasky, *Revolutions without Borders*, New Haven, Yale University Press, 2015.

tri. Dunque possiamo ipotizzare che la documentazione della Ubisoft nasce sugli schermi cinematografici.

Decenni or sono Northrop Frye (1912-1991) ha insegnato che uno scrittore, quando descrive un'alba, non si confronta con l'evento concreto, ma con ciò che hanno scritto i suoi colleghi⁹. Più di recente Cormac McCarthy, l'autore della *Border Trilogy* (1992-1998) e di *The Road* (2006), ha commentato che "la cosa brutta" a proposito dei libri è che sono fatti di libri, l'esistenza di un romanzo dipende quindi da quelli che sono stati scritti prima¹⁰. Non è perciò sorprendente che chi progetta un videogioco abbia in mente altri videogiochi, oppure film o persino serie televisive. Dati i meccanismi produttivi, i videogiochi non soltanto sono imparentati con le produzioni cinematografico-televisive, unificate fra loro e con essi dall'uso del digitale, ma ne sono pure il naturale sviluppo. Tuttavia le fonti di ispirazione per chi ha sviluppato il nostro gioco non vengono solo dai piccoli e grandi schermi, nonché dai quadri come abbiamo ricordato nel capitolo scorso. Gli scenari di *Assassin's Creed III*, così come quelli di *Age of Empires III* (2005) dedicato alle grandi battaglie dell'impero britannico, ricordano anche i *reenactments*, cioè le rappresentazioni con figuranti (dilettanti o professionisti) dei maggiori avvenimenti storici, e gli esperimenti statunitensi di *living museums*¹¹. D'altronde alcuni critici ritengono che proprio

⁹ Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, 1957 (*Anatomia della critica*, Torino, Einaudi, 2000), e *The Great Code: The Bible and Literature*, London, Routledge and Kegan Paul, 1982 (*Il grande codice: la Bibbia e la letteratura*, Torino, Einaudi, 1986).

¹⁰ Vedi l'intervista rilasciata a Richard B. Woodward per l'articolo *Cormac McCarthy's Venomous Fiction*, "New York Times", sezione "Books", 19 aprile 1992, <http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/mccarthy-venom.html>.

¹¹ Per una lista completa di questi ultimi: <http://www.stepintohistory.com/>.

questi spettacoli abbiano ispirato la pellicola di Emmerich¹².

Ci troviamo di fronte a un universo narrativo, oggi esplorabile grazie al web, che attraverso molteplici tappe e modalità mantiene comunque una propria omogeneità. Massmediologi e letterati hanno decretato alla fine del secolo scorso che internet, cinema, musei viventi e rappresentazioni storiche partecipano a un insieme affabulatorio condiviso da romanzi, *short stories* e libri di storia a stampa o in formato digitale¹³. Al di là delle elaborazioni teoriche, scambi e legami fra queste varie forme di racconto sono ancora più evidenti nella pratica quotidiana, basti pensare ai percorsi di visita dei musei negli Stati Uniti. Molti siti storici, per esempio Forte Ticonderoga, conquistato dai ribelli all'inizio della rivoluzione, prevedono sia rappresentazioni sceniche, sia proiezioni di filmati (<http://www.fortticonderoga.org/>). Le prime sono talmente importanti da stimolare la redazione di un manuale sulle tecniche in esse utilizzate¹⁴. I secondi sono un aspetto abituale di ogni visita visto che hanno iniziato a essere utilizzati a tal scopo attorno alla metà del secolo scorso.

Per esempio, la Colonial Williamsburg Foundation, che gestisce il sito omonimo, usa dal 1957 un mediometraggio di 37 minuti, *Williamsburg: The Story of a Patriot* (regia di George Seaton), che spiega perché le colonie scelgono di separarsi dalla madrepatria. Il film gode di stabile apprezzamento ed è stato restaurato alla fine del Novecento, inoltre dal 2007 può essere

¹² Fred Harvey, *The Patriot*, <http://www.historyplace.com/specials/reviews/patriot.htm>. Per quegli spettacoli vedi, in generale, l'apposita sezione in <http://www.histrenact.co.uk/>; per quelli sulle milizie coloniali cfr. la sezione relativa in <http://www.reenactor.net/>.

¹³ Vedi i già ricordati Janet H. Murray, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge MA, Free Press, 1997, e Henry Jenkins, *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York-London, New York University Press, 2006.

¹⁴ Cathy Stanton, *Reenactors in the Parks. A Study of External Revolutionary War Reenactment Activity at National Parks*, Boston, National Park Service, 1999.

acquistato in dvd. La stessa fondazione ha prodotto altri filmati, molti in vendita su dvd¹⁵. Tra essi ricordiamo *Choosing Revolution* (regia di William G. Wagner, 1999) e *Jefferson & Adams* (regia di Douglas Anderson, 2004, da uno spettacolo teatrale) rispettivamente sull'adesione rivoluzionaria della famiglia Randolph e sull'amicizia fra il secondo e il terzo presidente degli Stati Uniti. In genere sono a metà strada fra intrattenimento e istruzione: talvolta fiction con accentuati risvolti didascalici; altre volte documentari con inserti recitati. L'importanza di questi filmati è comprovata dal fatto che nel 1976, festa del bicentenario, si chiede a John Huston (1906-1986) un corto di 30 minuti, *Independence*, nel quale i padri fondatori dibattono, redigono e firmano la Dichiarazione d'indipendenza. La pellicola è da allora mostrata nell'Independence Hall di Filadelfia, il palazzo nel quale l'atto è stato firmato¹⁶.

Nell'universo narrativo relativo alla rivoluzione americana varie forme di rappresentazione si sovrappongono e si influenzano. Tale incrociarsi non è in sé una novità: sin dall'origine infatti il cinema nasce come rielaborazione di elementi desunti dalla pittura, dal teatro e dal romanzo¹⁷. Nel caso della costruzione cinematografica di un immaginario "rivoluzionario" abbiamo, però, una sorpresa. Il neonato cinema non si trova a lavorare su una solida tradizione preesistente. Almeno dagli inizi dell'Ottocento la rivoluzione viene infatti sentita come uno strappo doloroso, seppure necessario, del quale è meglio non trattare¹⁸.

In una prima fase le memorie dei protagonisti (*The Autobiography* del 1791 di Benjamin Franklin), le ricostruzioni storiche

¹⁵ Per i video in vendita sul sito web della Fondazione e *in loco*: <https://www.history.org/publications/videos/>.

¹⁶ Vedi <https://www.youtube.com/watch?v=sVnAlTw4LBw>.

¹⁷ Matteo Sanfilippo, *Historic Park. La storia e il cinema*, Roma, Eleu, 2004.

¹⁸ Salvatore Proietti, *Storie di fondazione. Letteratura e nazione negli Stati Uniti post-rivoluzionari*, Roma, Bulzoni, 2002.

(David Ramsay, *The History of the American Revolution*, 1789) e i romanzi della generazione post-rivoluzionaria (James Fenimore Cooper, *The Spy*, 1821, e *The Pilot*, 1824) mostrano una percezione positiva della lotta per l'indipendenza. Tuttavia già nel primo quarto dell'Ottocento cala il numero delle opere sull'argomento e soprattutto cambia la prospettiva. Quasi in contemporanea a Fenimore Cooper (1789-1851), Washington Irving (1783-1859) inaugura un filone nel quale la rivoluzione è spostata ai margini del congegno narrativo. Così in *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.*, pubblicato per la prima volta nel 1819-1820, *The Legend of Sleepy Hollow* descrive il fantasma di un mercenario tedesco delle truppe britanniche e l'intreccio è datato al 1790: la rivoluzione è quindi uno spettro che perseguita il presente, ma può essere fatto scomparire definitivamente. In maniera ancora più significativa, nella stessa raccolta *Rip Van Winkle*, antieroe dell'omonimo racconto, si addormenta sotto re Giorgio e si risveglia quando l'altro Giorgio (George Washington) è presidente: la ribellione ha vinto senza che il protagonista se ne sia dovuto accorgere¹⁹.

Un analogo meccanismo di rimozione è sfruttato da altri autori. Nathaniel Hawthorne dedica nel 1837 *The Old Tory* (inserito nel 1852 in *The Snow-Image and Other Twice-Told Tales*) ai lealisti, cioè a coloro che sono rimasti fedeli al sovrano inglese, e questi ultimi riappaiono in *The Child-Ghost; a Story of the Last Loyalist* di Walt Whitman ("Democratic Review", 1842). *Israel Potter: His Fifty Years of Exile* di Herman Melville, pubblicato a puntate sul "Putnam's Monthly Magazine" (luglio 1854 – marzo 1855) e poi in volume a New York da Putnam nel 1855, è incentrato sull'evento rivoluzionario; però, il protagonista è imprigionato al momento dello scontro finale e quindi non vi partecipa. Insomma la rivoluzione è un fantasma da esorcizzare o una fase da dimenticare; soltanto a metà Ottocento riguadagna un certo

¹⁹ Per la complicata storia editoriale della raccolta: Washington Irving, *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent.*, a cura di Haskell Springer, Boston, Twayne, 1978 (*The Complete Works of Washington Irving*, vol. 8).

status, ma nel campo storiografico. Nel 1854 George Bancroft firma il nocciolo duro della sua storia degli Stati Uniti con i tre volumi di *The History of the American Revolution* e l'anno successivo Washington Irving dedica ben 5 tomi a *The Life of George Washington* (1855-1859).

I due autori appena citati ammorbidiscono l'evento rivoluzionario per reinserirlo nella genealogia nazionale. Decretano infatti che, scontro militare a parte, si è trattato di una svolta tranquilla, molto distante dalla più violenta rivoluzione francese²⁰. Tale recupero è condiviso dai lettori colti, ma la letteratura più divulgativa non si addentra nei meandri di un'operazione assai complicata. Sulla guerra per l'indipendenza il grande pubblico può a questo punto soltanto ammirare le opere d'arte di stile più pompieristico, come *Washington crossing the Delaware* (1851) di Emanuel Gottlieb Leutze (1816-1868) o altri quadri che riprendono le tematiche e i personaggi cari al pittore rivoluzionario John Trumbull (1756-1843)²¹. Sono immagini che fissano in modo ampolloso le azioni di pochi padri fondatori, contribuendo a stilizzare un pantheon nazionale, virile ma non violento²².

²⁰ Sul costruirsi di una spiegazione tranquillizzante della rivoluzione: Lester H. Cohen, *The Revolutionary Histories: Contemporary Narratives of the American Revolution*, Ithaca-London, Cornell University Press, 1980; Arthur H. Shaffer, *The Politics of History: Writing the History of the American Revolution, 1783-1815*, Chicago, Transaction Publishers, 1975 (riedizione: 2009); Gwenda Morgan, *The Debate on the American Revolution*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2007. Buona parte della letteratura storica pre-1850 si trova nell'*Online Library of the Revolutionary War*, <http://lib.jrshelby.com/>.

²¹ Stuart A.P. Murray, *John Trumbull: Painter of the Revolutionary War*, Armonk NY, M.E. Sharpe, 2008; Jochen Wieritz, *Grand Themes: Emanuel Leutze, Washington Crossing the Delaware, and American History Painting*, University Park PA, Penn State Press, 2012. Per i quadri dell'epoca rivoluzionaria: <http://www.archives.gov/research/military/american-revolution/pictures/>.

²² Sul ruolo della pittura storica americana nel fissare l'immagi-

Nei dipinti del tedesco-statunitense Leutze, Washington non combatte un nemico in carne ed ossa, ma la natura: nell'attraversamento del Delaware l'avversario è il freddo, simboleggiato dai blocchi di ghiaccio che la corrente trasporta.

Alla fine dell'Ottocento i primi cineasti statunitensi hanno dunque poche fonti di ispirazione: qualche quadro e alcuni libri di storia. Non hanno niente di simile alla tradizione britannica che in quegli anni culmina in *The Devil's Disciple* (1897) di George Bernard Shaw, una pièce teatrale sulla rivoluzione vista dalla parte inglese, che è ripresa anche negli Stati Uniti e poi trasformata in pellicola. Per ritrarre la propria guerra d'indipendenza il cinema muto statunitense si gioca quindi i mercenari tedeschi, quelli del fantasma di Washington Irving. David W. Griffith co-sceneggia e dirige *The Hessian Renegades* (1909), dove gli assiani sono stupidi e crudeli e un piccolo villaggio insorge vittoriosamente²³. Questa pellicola non è la prima sulla lotta per l'indipendenza, ma sappiamo poco delle altre²⁴. Dai

nario relativo al periodo coloniale e alla fase rivoluzionaria, cfr. *Picturing History: American Painting 1770-1903*, a cura di William Ayers, New York, Rizzoli, 1993, e Harald Klinke, *Amerikanische Historienmalerei. Neue Bilder für die Neue Welt*, Göttingen, Graphentis Verlag, 2011.

²³ Per la realtà storica: Charles Ingrao, "Barbarous Strangers": *Hessian State and Society during the American Revolution*, "American Historical Review", 87, 4 (1982), pp. 954-997.

²⁴ I lavori sulla rivoluzione di celluloido sono pochi e molto scarni per quanto riguarda il muto: Cotton Seiler, *The American Revolution*, in *The Columbia companion to American history on film: how the movies have portrayed the American past*, a cura di Peter C. Rollins, New York, Columbia University Press, 2003; Nancy L. Rhoden, *Patriots, Villains, and the Quest for Liberty: How American Film has Depicted the American Revolution*, "Canadian Review of American Studies", 37, 2 (2007), pp. 205-238; Karen Guenther, *Music, Mayhem, and Melodrama: The Portrayal of the American Revolution on Film*, in *Pennsylvania's Revolution*, a cura di William Pencak, University Park PA, The Pennsylvania State University Press, 2010, pp. 335-360.

cataloghi risultano, per esempio, due pellicole su *The Spirit of '76* (Otis Turner, 1908; Frank Montgomery, 1917), ispirate all'omonimo quadro di Archibald MacNeal Willard del 1875. Sono entrambe perdute, ma sulla seconda abbiamo molte testimonianze, perché sottoposta a censura in quanto violentemente anti-britannica: le truppe inglesi uccidono neonati a colpi di baionette e ne violentano le madri. Il suo produttore è addirittura processato: gli Stati Uniti sono infatti appena entrati in guerra contro gli Imperi centrali e una critica al Regno Unito è ritenuto una presa di posizione filo-germanica²⁵.

Al tempo della grande guerra siamo dunque di fronte agli inizi stentati di un filone, che si rafforza soltanto quando lo spunto rivoluzionario s'incrocia con tradizioni cinematografiche più solide. Nel 1921 *Cardigan* (John W. Noble) gioca sull'amore tra un americano e una britannica, inserendovi la rivalità amorosa fra un colono e un inglese, nonché sugli attacchi indiani. Tre anni dopo Griffith riprende lo spunto in *America* (1924), storia di una famiglia coinvolta nell'evento rivoluzionario. Si tratta di un drammone storico con battaglie celebri, la presenza in scena di Washington e Jefferson, la rivisitazione del Boston Tea Party e infine la guerra indiana nella valle del fiume Mohawk. Quest'ultimo conflitto è coevo alla rivoluzione, ma nasce dal preesistente scontro fra tribù indiane e insediamenti anglo-francesi²⁶. Tuttavia diviene un elemento caratterizzante dei set rivoluzionari, perché permette di incanalarli nel più sicuro ambito western²⁷.

²⁵ Michael Selig, *United States v. Motion Picture Film The Spirit of '76: The Espionage Case of Producer Robert Goldstein (1917)*, "Journal of Popular Film and Television", 10, 4 (1983), pp. 168-174.

²⁶ Richard Berleth, *Bloody Mohawk: The French and Indian War & American Revolution on New York's Frontier*, Hensonville NY, Black Dome Press, 2009.

²⁷ Per la tradizione western: Matteo Sanfilippo, *Dal western al neo-western*, in *Il Novecento USA. Narrazioni e culture letterarie del secolo americano*, a cura di Sara Antonelli e Giorgio Mariani, Roma, Carocci, 2009, pp. 213-245.

Agli inizi del secolo qualche romanziere anticipa questa possibilità. *The Tree of Liberty* (1905) di Elizabeth Page, pur dando spazio agli avvenimenti rivoluzionari, racconta di una coppia che nel secondo Settecento si sposta lungo la frontiera. Griffith, però, sfrutta al meglio tale ispirazione e influenza le successive rielaborazioni. Nella sua scia Walter D. Edmond scrive il romanzo *Drums Along the Mohawk* (1936) e Darryl F. Zanuck lo porta sullo schermo con la regia di John Ford (1939). Nello stesso anno appare nei cinematografi *Allegheny Uprising* (William A. Seiter, 1939) tratto da un romanzo di Neil H. Swanson. A questo punto si forgia il circolo virtuoso che vede il cinema ispirare i romanzieri e i romanzi essere tradotti per lo schermo, non spreca mai niente. Il western coloniale è destinato a lunghissima vita²⁸, della quale godono anche i mercenari tedeschi. Howard Fast, l'autore di *Spartacus* (1951), ma anche del già ricordato *April Morning*, pubblica nel 1972 *The Hessian* per rinobilitare quei soldati. Sennonché essi sono ormai condannati al ruolo di fantasmi, più o meno malvagi, nelle versioni del racconto di Washington Irving²⁹ o ad essere derisi alla Griffith: chi non ha visto il germanico Sam von Schamm (incarnazione d'antico regime di Yosemite Sam) arrendersi al rivoluzionario Bugs Bunny in *Bunker Hill Bunny* (1950)?

Con questi western coloniali, seri o ironici, stiamo sempre ai margini della rivoluzione vera e propria. D'altronde questa è considerata poco redditizia dal punto di vista cinematografico:

²⁸ John E. O'Connor, *The American revolution on the screen: Drums along the Mohawk and The patriot*, in *Why we fought: America's wars in film and history*, a cura di Id. e Peter C. Rollins, Lexington KY, University Press of Kentucky, 2008, pp. 41-62.

²⁹ Abbiamo una versione muta, *The Headless Horseman* (Edward Venturini, 1922); una a cartoni animati *The Legend of Sleepy Hollow* (James Algar, Clyde Genonimi e Jack Kinney, 1958); una televisiva (Henning Schellerup, 1980); il già ricordato film di Tim Burton del 1999, nel quale l'assiano diventa una sorta di vampiro; infine la già menzionata serie televisiva *Sleepy Hollow*, nella quale il mercenario tedesco è uno dei quattro cavalieri dell'apocalisse.

America è un flop e danneggia la carriera di Griffith. Inoltre Gore Vidal segnala nelle sue memorie quanto poco i produttori statunitensi degli anni fra le due guerre amino i soggetti che mettono in cattiva luce l'Inghilterra³⁰. All'inizio non vogliono compromettere le esportazioni nel Regno Unito; poi spingono per un ravvicinamento tra Washington e Londra in chiave antitedesca e raffigurano gli inglesi come campioni della libertà. Secondo Vidal, le pellicole sui corsari inglesi in lotta contro i perfidi spagnoli costituiscono in quegli anni una cosciente azione di *lobbying* pro inglese, che non può essere compromessa filmando la rivoluzione e riportando sulla scena l'Inghilterra dispotica. Il soggetto è dunque accantonato, oppure realizzato senza calcare sulle colpe britanniche.

Per superare l'*impasse* narrativo tutto si concentra sui grandi eroi, quelli al centro dei dipinti di Leutze. Washington, Jefferson, Hamilton e Franklin dispensano saggezza in una serie di film che continua sino all'entrata in guerra: *The Flag: A Story Inspired by the Tradition of Betsy Ross* (Arthur Maude, 1927), *Alexander Hamilton* (John G. Adolphi, 1931), *The Howards of Virginia* (Frank Lloyd, 1940), *The Remarkable Andrew* (Stuart Heisler, 1942). In essi i padri fondatori danno prova di rettitudine e coraggio, senza veramente scontrarsi con i loro antagonisti. Persino il corto *Give Me Liberty* (B. Reeves Eason, 1936), dedicato al discorso di Patrick Henry del 1775 invocante la libertà o la morte³¹, si concentra sul dolore del protagonista, da poco vedovo, piuttosto che sulle sue ragioni per avversare i britannici. Analogamente due short movies di Crane Wilbur, *The Declaration of Independence* (1938) e *The Bill of Rights* (1939), affronta-

³⁰ Gore Vidal, *Screening History*, Cambridge MA, Harvard University Press, 1992 (*Remotamente su questi schermi*, Milano, Anabasi, 1993, pp. 70-82).

³¹ "Is life so dear, or peace so sweet, as to be purchased at the price of chains and slavery? Forbid it, Almighty God! I know not what course others may take; but as for me, give me liberty or give me death" (<http://www.law.ou.edu/ushistory/henry.shtml>).

no la difficoltà di rompere con il Vecchio Mondo piuttosto che l'animosità anti inglese.

Finita la seconda guerra mondiale, la situazione cambia di poco. Gli inizi della Guerra fredda non costituiscono un buon momento per contrapporsi al Regno Unito, neppure a quello del passato. Tuttavia il mondo del cinema beneficia dell'esplosione della letteratura di massa fra gli anni trenta e gli anni settanta. Questa sfrutta come *setting* temporale l'era rivoluzionaria, ponendosi meno problemi della narrativa ottocentesca. Però, esorcizza la pericolosità dell'idea di rivoluzione in decenni scanditi dalle *red scares* (1917-1920 e 1948-1954)³², confinandola nel romanzo storico oppure in quello per ragazzi. Nel primo si affermano specialisti seriali quali Kenneth Roberts (*Arundel*, 1933; *Oliver Wiswell*, 1940; *Rabble in Arms*, 1945) o John Jakes (*The Bastard*, 1974, e *The Rebels*, 1975, inizio di una serie pensata per il bicentenario della Dichiarazione di Indipendenza). Nel secondo abbiamo più autori e di vario livello: per esempio, Esther Forbes, *Johnny Tremain*, 1943, e Howard Fast, *April Morning*, 1961, cui si aggiunge alla fine del secolo Ann Rinaldi, *Time Enough for Drums*, 1988, e *Cast Two Shadows*, 1995. Al di fuori della narrativa di genere soltanto Gore Vidal pare ascoltare gli echi rivoluzionari, pur non affrontandoli esplicitamente: il suo romanzo cronologicamente più vicino alla ribellione è infatti *Burr* (1973) sul vicepresidente degli Stati Uniti dal 1801 al 1906 e sulla morte in duello di Alexander Hamilton. Anche così Vidal tenta, al suo solito e al suo meglio, di distruggere alcuni miti fondanti del suo paese: nelle sue pagine Hamilton è un bastardo, Washington sciocco e pomposo, Jefferson un ipocrita pronto a tutto per il potere.

Le pellicole successive alla seconda guerra mondiale sono spesso adattamento della nuova produzione letteraria o comunque la imitano nel piegare l'epica insurrezionale alla logica dei

³² Sciltian Gastaldi, *Fuori i rossi da Hollywood! Il maccartismo e il cinema americano*, Torino, Lindau, 2004, e Beverly Gage, *The Day Wall Street Exploded: A Story of America in its First Age of Terror*, New York, Oxford University Press, 2009.

generi minori. *The Scarlet Coat* (John Sturges 1955) trasforma il tradimento di Benedict Arnold, generale rivoluzionario passato nelle fila britanniche, in un racconto di spionaggio, mentre *Johnny Tremain* (Robert Stevenson, 1957), adattamento del romanzo di cui sopra, è un tipico prodotto Disney. Il già ricordato *Williamsburg. The Story of a Patriot* (George Seaton, 1957) inaugura il filone sui coloni, prototipi dell'americano qualunque, che devono rinunciare alla tranquillità della routine quotidiana e scegliere la lotta, ma poi ritornano con rapidità all'indaffarata e produttiva vita di tutti i giorni. Riprendono anche i biopic, che cercano nuovi eroi, come *John Paul Jones* (John Farrow, 1959), un marinaio scozzese divenuto comandante della marina statunitense.

Pur nella loro banalità le pellicole degli anni 1950 enucleano due elementi che aumentano d'importanza nei decenni successivi: il tema, appena discusso, delle scelte dolorose e il passaggio al medium televisivo. Questi film non solo sono proiettati quasi subito sul piccolo schermo, ma vi sono riadattati: *Johnny Tremain* è suddiviso nel 1958 in due episodi per essere meglio inserito nei palinsesti televisivi. Tornando alla questione delle scelte, essa non è ovviamente nuova, neppure nelle sue varianti più risibili, quelle che riducono la rivoluzione a un proto-romanzo *Harmony*, cioè a un momento terribile, ma comunque capace di far nascere amori travolgenti. Già in *Janice Meredith* (E. Mason Hopper, 1924) la rivoluzione è rappresentata come la (per altro facile) scelta tra appassionati americani e tronfi e alcolizzati ufficiali britannici. Tale approccio acquista valenza drammatica nel secondo Novecento, quando gli statunitensi scoprono cosa significhi essere gettati in un conflitto sanguinoso e indesiderato. Nelle nuove pellicole non si tratta più di scegliere con chi ballare o chi sposare, ma abbiamo il pescatore coinvolto contro voglia nel conflitto rivoluzionario (Hugh Hudson, *Revolution*, 1985), oppure il colono obbligato a battersi (Roland Emmerich, *The Patriot*, 2000)³³.

³³ Abbiamo già accennato a questo film, che ha suscitato un discreto

Su questa strada il cinema di mero intrattenimento non va molto lontano, anzi ripiega presto sul versante privato, con magari la tentazione di rivedere le bucce ai padri fondatori. Manca, però, la verve di Gore Vidal e queste pellicole sono spesso noiose come la coproduzione franco-americana *Jefferson in Paris* (James Ivory, 1995), prima apertura del dibattito sul rapporto tra il padre fondatore e una sua schiava. Talvolta si evita il coinvolgimento di personaggi troppo noti, lavorando su altre figure archetipe. *The Little Patriot* (J. Christian Ingvordsen, 1995) è un ragazzino coinvolto nella rivoluzione ed arrestato dagli inglesi: alcuni indiani coraggiosi lo liberano e gli permettono di lottare contro l'invasore.

I film appena citati non hanno un gran successo di pubblico. Per evitare simili risultati, Hollywood opta spesso per una chiave più leggera, spesso satirica. Subito dopo la guerra Abbott e Costello interpretano gli spettri di due poveretti accusati ingiustamente di aver tradito in *The Time of Their Lives* (Charles Burton, 1946). L'adattamento di Peter H. Hunt (1972) di 1776, musical di Broadway firmato da Sherman Edwards e Peter Stone, è una parodia, anche se non è chiaro quanto voluta. In *Sweet Liberty* (scritto, diretto e interpretato da Alan Alda, 1986) l'effetto comico è ricercato: un autore, che ha venduto i diritti di un suo libro sulla guerra rivoluzionaria, combatte contro attori che vogliono cambiare i propri personaggi. Infine *The Deserter* (Eric Bruno Borgman, 2003) racconta con il ritmo di una commedia degli anni Venti le disavventure di un tamburino britannico, che si attarda a riempire la borraccia e perde di vista la sua pattuglia: è quindi creduto un disertore, inseguito e alla fine impiccato.

In questa linea offrono un enorme contributo i cartoni animati, abbiamo menzionato Bugs Bunny, ma anche la Pantera Rosa (*Pinky Doodle*, Sid Marcus, 1976) si schiera con i ribelli. Inoltre il topolino Amos suggerisce l'incipit della Dichiarazione

dibattito fra gli storici: William Ross St. George Jr., *The Patriot*, "Journal of American History", 87, 3 (2000), pp. 1146-1148.

di indipendenza a Benjamin Franklin e Thomas Jefferson nel disneyano *Ben and me* (Hamilton Luske, 1953; dal libro di Robert Lawson, *Ben and Me: An Astonishing Life of Benjamin Franklin by His Good Mouse Amos*, 1939, considerato ancora oggi un classico per i ragazzi). Franklin coopera anche con il coniglio più famoso dei cartoni animati (Fritz Freleng, *Yankee Doodle Bugs*, 1954) e partecipa all'episodio "I'm a Little Bit Country" (9 aprile 2003) di *South Park*.

Quasi tutti i cartoni appena citati sono prodotti per la televisione o da essa più volte replicati. A partire dal secondo Novecento, il piccolo schermo prende il posto del cinema come collettore (e ispiratore) dell'immaginario sulla rivoluzione. In questo ruolo non dispensa soltanto evasione, ma si impegna in riflessioni più ponderate, sia nella fiction di miniserie e film tv, sia nella divulgazione storica documentari. Probabilmente tale approccio è già insito nelle prime produzioni per ragazzi, che, per quanto edulcorate, hanno comunque intenti educativi. Abbiamo segnalato il riadattamento di *Johnny Tremain* della Disney, ma questa produce per la televisione anche gli episodi di *The Swamp Fox*, un astuto patriota³⁴. Tuttavia ben presto si corteggiano pure gli adulti.

Il bicentenario del 1976 diventa l'occasione per allargare il tiro della produzione televisiva con le tredici puntate sulla famiglia Adams (*The Adams Chronicle*), la prima e una delle più importanti dinastie politiche statunitensi. Poi verso la fine degli anni 1970 prendono auge gli adattamenti da romanzi storici di successo, in particolare i già menzionati *The Bastard* e *The Rebels*. A questo punto la rivoluzione ha sul piccolo schermo una importanza mai ottenuta nel grande. Inizia quindi a diversificare l'offerta e non soltanto passa dai programmi per giovani o giovanissimi a quelli per adulti, ma, per quanto riguarda la fiction, si evolve su due linee parallele: le serie in più episodi e i

³⁴ Episodio 1: *Birth of the Swamp Fox* (23 ottobre 1959); Episodio 2: *Swamp Fox: Brother against brother* (30 ottobre 1959); Episodio 3: *Swamp Fox: Tory vengeance* (1° gennaio 1960).

film televisivi. Entrambe sono influenzati dai film per il grande schermo che li hanno precedute, tuttavia si distinguono per i tempi più dilatati e i ritmi meno serrati. Soprattutto mostrano maggiore capacità di scendere nel dettaglio, perché lunghe (le miniserie) o perché concentrate su episodi minori (i singoli *tv movies*). I due filoni possono anche operare di conserva, così nell'ultimo quarto del Novecento George Washington conquista il piccolo e il grande schermo grazie alla miniserie diretta da Buzz Kulik (*George Washington*, 1984), vincitrice di 6 Emmy, e ai due film su episodi della guerra: *Valley Forge* (Fielder Cook, 1975) e *The Crossing* (Robert Harmon, 2000). Quest'ultimo è tratto dall'omonimo romanzo di Howard Fast (1971) sull'attraversamento del fiume Delaware nel dicembre 1776, romanzo che a sua volta riecheggia il quadro di Leutze. Attesta quindi il continuo protrarsi attraverso più media di singoli percorsi dedicati alla rivoluzione.

Il caso di Fast, che abbiamo già incontrato in ambito televisivo, dimostra inoltre come in questo periodo il circolo virtuoso tra cinema e letteratura si trasformi in un circolo altrettanto virtuoso tra televisione e letteratura. Diversi autori scrivono sperando di essere ridotti per il piccolo schermo e ne adottano il fraseggiare narrativo. Questo nuova alleanza e la messe di opere che ne consegue favoriscono l'ampliamento della galleria delle situazioni e dei personaggi storici. Già in *April Morning* (Delbert Mann, 1988) è adattato il romanzo di Fast più sopra ricordato e ripercorsa la battaglia di Lexington, mentre in *A More Perfect Union* (Peter N. Johnson, 1989) seguiamo la nascita degli Stati Uniti dal punto di vista di James Madison. *Benedict Arnold: A Question of Honor* (Mikael Salomon, 2003) riporta sulla scena il generale traditore; *John Adams* (2008), dall'omonima biografia di David McCullough (2001), racconta in sette episodi la vita del terzo presidente. Non mancano comunque i personaggi inventati *ex novo* seguendo i nuovi gusti del pubblico: in *Taking Liberty* (Stuart Gillard, 1993) una giovane organizza una banda di ribelli nella Carolina settentrionale; in *Turn: Wa-*

shington's Spies (Craig Silverstein, quattro stagioni, 2014-2017) si riprende il saggio storico *Washington's Spies: The Story of America's First Spy Ring* (2007) di Alexander Rose per ricostruire la genesi e l'azione del primo servizioo segreto statunitense.

Dalle esperienze dei filmati per musei e siti storici e dai tentativi di *living museums* le catene televisive deducono che si possa incrementare il settore dei documentari e affrontare con decisione il rapporto tra intrattenimento e storia. In queste trasmissioni sono coinvolti gli stessi studiosi che appaiono sullo schermo a commentare particolari momenti, tuttavia si ricorre anche alla fiction in quanto questi ultimi sono resi attraverso la recitazione, in sintonia con la coeva esperienza dei *reenactments*. Un primo assaggio è dato da *The American Revolution* (Lisa Bourgojian, 1994), tuttavia lo snodo fondamentale è la miniserie documentaria *Thomas Jefferson* (Ken Burns, 1996). Essa infatti ha grande fortuna e sollecita una discussione sulle pagine dell'“American Historical Review” a proposito della ricostruzione di personaggi mitici³⁵. Sulla scia di Burns escono lavori molto articolati come *Liberty! The American Revolution* (Ellen Hovde e Muffy Meyer, 1997), che ricostruisce quanto avviene tra lo Stamp Act (1765) e il Bill of Rights (1789), oppure *The American Revolution* (History Channel, 2005) e *History of American Revolution - A Documentary* (2016).

Il documentario televisivo si rivela quindi un genere ad un tempo di grande attrattiva e molto vicino alla fiction, soprattutto nella rielaborazione di biografie celebri: un settore nel quale si specializza. Abbiamo già visto come alcuni padri fondatori siano molto presenti nei film per il grande e il piccolo schermo. Tale preminenza è confermata dai documentari. Al primo presidente degli Stati Uniti è dedicata la miniserie *Washington the Warrior* (Robert M. Wise, 2006) e su National Geographic *The Real George Washington* (2009). Franklin mantiene, però,

³⁵ Jan Lewis e Peter S. Onuf, *American Synecdoche: Thomas Jefferson as Image, Icon, Character, and Self*, “American Historical Review”, 103, 1 (1998), pp. 125-136.

il suo primato, ma vi torneremo più avanti. Sennonché tra il vecchio e il nuovo millennio il personaggio emergente, indubbiamente per merito del documentario di Burns, è Jefferson. Questi campeggia in *Founding Brothers* (The History Channel, 2002, dal ritratto di gruppo di Joseph Ellis, *Founding Brothers: The Revolutionary Generation*, 2000, vincitore del premio Pulitzer). Inoltre è il protagonista di: *Thomas Jefferson: Philosopher of Freedom* (episodio della serie *Biography*, 1995); *Thomas Jefferson – A View From the Mountain* (Martin Doblmeier, 2004), documentatissimo film sul dilemma fra l'essere uno schiavista e credere nell'uguaglianza degli uomini; *American Presidents: Thomas Jefferson* (episodio della serie *Just the Facts*, 2010).

L'audience di questi lavori è amplificata dalla nascita nel 1995 del già discusso History Channel, che dagli Stati Uniti si espande ai maggiori paesi di lingua inglese (Canada, Regno Unito, Australia e Nuova Zelanda), all'Europa (in ordine Germania, Portogallo, Irlanda, Spagna, Polonia, Italia, Olanda, Belgio, Romania e Serbia), al Medio Oriente (Israele, Turchia, Libano), agli Emirati arabi, al Sudafrica e all'America Latina. La produzione storica perimetra così una vasta nicchia di mercato, nel quale il prodotto circola prima in inglese e poi sottotitolato o doppiato. History Channel non è il solo canale tematico interessato a questi argomenti, alla rivoluzione dedica una miniserie in tre episodi (*The American Revolution*, 2014) American Heroes Channel (già Military Channel e ancor prima Discovery Wings Channel), un canale deputato alla storia militare.

I principali programmi di questi canali sono riprodotti e venduti su dvd, attraverso le grandi catene di distribuzione digitale. Si crea e al contempo si soddisfa un poderoso pubblico affamato di intrattenimento basato sulla storia. Anche in questo caso abbiamo fenomeni di *cross-over* e *cross-fertilization*: alcuni programmi di successo ispirano videogiochi. Sulla rivoluzione abbiamo ricordato *Assassin's Creed*, ma possiamo menzionare anche uno sviluppo di *Age of Empires III* (*The WarChiefs*, 2006) o *Empire: Total War* (2009), senza dimenticare *Liberty or Death* del 1993. Inoltre molte

serie sono legate a specifiche opere (la riduzione da Joseph Ellis) o specifici dibattiti (Charles Haid, *Sally Hemings: An American Scandal*, 2000, sull'amore di Jefferson per una sua schiava).

Insomma alla fine di questo paragrafo possiamo concludere esiste un ampio universo, coinvolgente più media e più forme narrative, incentrato sulla colonizzazione britannica del Nord America e sulla rivoluzione americana. Il cinema ha infatti ripreso alcuni spunti letterari ottocenteschi senza andare molto oltre, ma ha saputo ispirare una nuova ondata di romanzi (storici o per ragazzi), che a loro volta hanno ispirato serie e film televisivi, nonché videogiochi allargando lo spettro narrativo. Al contempo lo sfruttamento didattico, ma anche spettacolare (si pensi ai *reenactments*), dei siti storici ha favorito la produzione di filmati didattici e di documentari che sono poi rimbalzati sul grande e sul piccolo schermo. Progressivamente si è dunque costruito un universo narrativo multiplo (romanzi, cinema, televisione) che ha accompagnato la vita di quasi tutti gli statunitensi dopo la seconda guerra mondiale. L'eco della rivoluzione si è progressivamente amplificato, tanto che oggi fuoriesce dai suoi stessi confini. Se nella serie televisiva *Sleepy Hollow* la battaglia tra bene e male si sposta sino ai giorni nostri, in altri ambiti gli incroci crescono esponenzialmente. *Assassin's Creed* ha imposto l'idea che la setta degli assassini combatta nello scorso millennio contro i templari. In questa prospettiva la rivoluzione americana sarebbe solo un episodio di uno scontro assai più lungo. Qualcosa di simile, in genere condito con templari e massoni, magari in possesso del tesoro di re Salomone o dell'Arca dell'alleanza, innerva anche romanzi, per esempio *The Lost Symbol* (2009) di Dan Brown, e film, per esempio *National Treasure* (2004) diretto da Jon Turteltaub.

4. BENJAMIN FRANKLIN

Sia nel film, sia nel libro appena citati Franklin è una sorta di deus-ex-machina. In effetti in tutti i racconti sulla rivoluzione il celebre personaggio ha un grandissimo spazio, forse superio-

re persino a quello di Washington³⁶. Il noto storico Gordon S. Wood ha ricordato il posto speciale che Benjamin Franklin ha nel cuore di ogni statunitense, grazie anche alla enorme quantità di sue opere che sono ancora lette e non soltanto a scuola³⁷. La presenza del nostro nel mercato librario, ma anche sul piccolo e sul grande schermo, a teatro e nel web ha una dimensione quantitativa che ormai si può misurare rapidamente. Se digitiamo “Benjamin Franklin” nel motore di ricerca di Amazon.com (ultimo controllo 21 agosto 2017), troviamo ben 62 opere o raccolte di opere da lui firmate, nonché oltre 19.000 titoli a stampa o in digitale su di lui, con una fortissima attenzione per gli aspetti biografici ed autobiografici: molti rimandi sono a diverse edizioni degli stessi lavori, ma il numero è ugualmente impressionante. Inoltre nel settore video reperiamo i titoli di film, serie televisive e documentari, in alcuni dei quali ha, però, un ruolo puramente marginale.

Se invece lo cerchiamo su *The Internet Movie Database* (www.imdb.com), vediamo come le opere cinematografiche e televisive a lui dedicate si susseguano senza interruzione sull’arco di quasi un secolo: si inizia infatti con *Some Sayings of Benjamin Franklin* (Harry D. Leonard, 1921) e *Benjamin Franklin* (Brian Foy, 1924) e si prosegue sino al documentario *Benjamin Franklin, Science Superstar* (2011) e al corto *A Few Minutes with Benjamin Franklin in the 21st Century* (Richard Jensen, 2014), nel quale appare ai nostri giorni per verificare se Internet abbia realmente mutato il cuore degli Stati Uniti. Inoltre, sfruttando le risorse di IMDB, verifichiamo in pochi minuti come il nostro

³⁶ Cfr. Andrew M. Schocket, *Benjamin Franklin in Memory and Popular Culture*, in *A Companion to Benjamin Franklin*, a cura di David Waldstreicher, Hoboken NJ, Blackwell, 2011, pp. 480-498, e Scott E. Casper, *The Washington Image in American Culture*, in *A Companion to George Washington*, a cura di Edward G. Lengel, Hoboken NJ, Blackwell, 2012, pp. 593-611.

³⁷ Gordon S. Wood, *The Americanization of Benjamin Franklin*, New York, Penguin Press, 2004, p. 1.

appaia anche in un gran numero di produzioni incentrate su vari aspetti della Rivoluzione americana o della sua genesi.

Ovviamente non possiamo basarci sui soli dati numerici, per quanto significativi: è quindi il caso di passare a un'analisi più dettagliata, ritornando alla questione della rivoluzione nella tradizione culturale statunitense. È vero infatti che Franklin ha la peculiarità di essere un inventore, anzi *l'inventore* per eccellenza; tuttavia la sua fortuna quale personaggio è legata in primo luogo alla sua longevità, che ne ha fatto il simbolo del Settecento statunitense, e in secondo luogo all'aver preso parte a un *turning point* della storia del suo paese. Le sue stesse capacità inventive sono di fatto viste come caratteri precipui dell'essere statunitense, anzi aiutano a definire la stessa idea di americanità³⁸. Inoltre negli ultimi decenni ha giocato a suo favore l'essere uno dei pochi padri fondatori che si sia pronunciato esplicitamente contro la schiavitù, di conseguenza è uno dei pochi personaggi statunitensi apprezzati sia dai bianchi, che dai neri e quindi è doverosamente omaggiato in qualsiasi opera sulla rivoluzione.

Abbiamo visto come Franklin appaia in numerosissime opere, magari per pochi minuti. Questa presenza è ininterrotta e inizia ai tempi del muto. Abbiamo accennato ai due *silent movies* degli anni 1920, ma il nostro osserva anche le schermaglie amorose del già discusso *Janice Meredith*. Compare quindi nel film di Crane Wilbur su *The Declaration of Independence* (1938) e nello stesso anno è alla corte francese in *Marie Antoinette* (W.S. Van Dyke, 1938). Questo film influenza poi un piccolo filone francese e Orson Welles è chiamato a interpretare Franklin alla corte di Francia in *Si Versailles m'était conté* (Sacha Guitry, 1954) e in *La Fayette* (Jean Dréville, 1961). La tradizione conti-

³⁸ Vedi ancora il già menzionato libro di Gordon S. Wood, ma anche Ronald W. Clark, *Benjamin Franklin: A Biography*, New York, Random House, 1983 (riedito nel 2004). Una prospettiva nuova è suggerita da Thomas S. Kidd, *Benjamin Franklin: The Religious Life of a Founding Father*, New Haven CT, Yale University Press, 2017.

nua pure in opere più recenti, perpetuando anche in Europa il ricordo di Franklin.

In alcuni dei documentari statunitensi sulla Rivoluzione, che abbiamo citato più sopra, Franklin ha il suo ruolo e naturalmente è presente anche in *Independence* di John Huston. Inoltre possiamo ricordare *The American Revolution* (Lisa Bourgujian, 1994), dove alcuni attori leggono lettere e brani dei principali protagonisti della vicenda e Charles Durning dà voce proprio al nostro. Questi è anche protagonista di una puntata della miniserie di Ellen Hovde e Muffie Meyer, menzionata più sopra. L'episodio su *Benjamin Franklin* è una vera e propria biografia che abbina divertimento e insegnamento attorno alla figura del protagonista, seguito dalla giovinezza all'età adulta e quindi interpretato da due attori.

In effetti la lunghezza della vita di Franklin pone un problema per chiunque voglia ricostruirla sugli schermi. Howard Fast, quando sceneggia *Benjamin Franklin* (Glenn Jordan, 1974), una miniserie televisiva in quattro episodi, decide di incentrare ogni puntata su un episodio interpretato da un differente attore. In successione vediamo così Franklin giovane che decide cosa fare "da grande", diplomatico che convince i francesi ad appoggiare la rivoluzione, rivoluzionario impegnato nella battaglia e infine anziano ancora attivo.

Anche nel dopoguerra le opere incentrate sul solo Franklin non sono numerose, non mancano, però, quelle in cui interviene come *deus-ex-machina*. Il già citato *John Paul Jones* è convinto da Franklin a comandare una nave americana. Uno dei 165 episodi delle sette stagioni della serie televisiva *Daniel Boone* (1964-1970), s'intitola "The Printing Press" (sesta stagione, quinto episodio) e ovviamente narra le imprese tipografiche e giornalistiche del nostro, interpretato da Fredd Wayne. Questi torna a recitare lo stesso personaggio, ma ormai assai più anziano in *A More Perfect Union* (Peter N. Johnson, 1989), un lungo film televisivo che segue la nascita degli Stati Uniti dal punto di vista di James Madison.

In altri casi Franklin attraversa la scena rapidamente, pur mantenendo una sua importanza. Impersonato da Tom Bosley dispensa consigli in *The Rebels* (Russ Mayberry, 1979), miniserie televisiva su un membro del Congresso. Però, è sempre fonte di ispirazione, così è al suo esempio che si richiamano *The Young Rebels* (1970), un gruppo di giovani molto simili ai contestatori degli anni Sessanta del Novecento, sui quali è costruita una miniserie chiusa per lo scarso favore di pubblico, ed è il mito di ogni rivoluzionario in *Taking Liberty* (Stuart Gillard, 1993), dove è interpretato da David Ogden Stiers. Anche i cartografi vanno a lezione da lui in *Degrees of Latitude* (Michael Durling, 2004), che descrive l'elaborazione di mappe geografiche agli albori degli Stati Uniti. Infine si rivela un abilissimo detective nei *Benjamin Franklin Mysteries*, una serie di sei gialli storici firmati da Robert Lee Hall (1988-1997) e combatte una difficile battaglia, tra il thriller e il fantasy, in *Newton's Cannon* (1998) il primo romanzo della serie di Gregory Keyes *The Age of Unreason*.

Franklin ha un suo ruolo precipuo anche nelle satire, in genere bonarie, che inventano percorsi stravaganti della Rivoluzione. Per esempio, è il co-protagonista del già menzionato cartone della Disney, in cui si disputa con il topolino Amos (*Ben and me*, 1953). Il piccolo roditore ha sempre vissuto in una chiesa, ma alla fine deve cercare lavoro, perché non ha più da mangiare. Dopo lungo vagabondare è ospitato nella tipografia di Franklin e gli suggerisce una serie di ammodernamenti non solo del processo di stampa, ma anche del sistema di riscaldamento. Inoltre è il topo ad avere l'idea di stampare una giornale, la famosa "Pennsylvania Gazette", con i cui proventi Franklin tace i creditori. Infine Amos inventa per il suo amico umano gli occhiali bifocali, che gli permettono di lavorare al meglio. Lentamente Franklin diventa ricco e lo vediamo passeggiare riverito da tutti, mentre il topolino è nascosto in una tasca della sua giubba. Tutti lo considerano un grande inventore, mentre è uno stupidotto che ama gli scherzi grossolani, come quello

di legare Amos a un aquilone parafulmine e fargli prendere la scossa. A causa di questi scherzi i due litigano e il topo se ne va. Per Benjamin è la rovina e alla fine è costretto a supplicare il suo partner di tornare, ma questi gli presenta una dichiarazione da firmare. Franklin la legge ed entra Jefferson che, dopo averla sentita, la copia nella sua più nota Dichiarazione. Nell'ultima scena siamo negli anni 1950 e turisti umani omaggiano la statua di Franklin, mentre i topi salgono sul suo cappello dove c'è una piccola statua di Amos, il vero ispiratore della Dichiarazione d'indipendenza.

Un anno dopo Franklin elettrifica con i suoi esperimenti anche il coniglio più famoso dei cartoni animati (*Yankee Doodle Bugs*). In 1776, vedi quanto scritto più sopra, Franklin e Jefferson ballano e cantano per spingere il Congresso ad approvare la dichiarazione di indipendenza, mentre Washington è perennemente depresso. In questa pellicola non c'è una vera e propria cancellazione della storia, anzi vari dialoghi citano alla lettera messaggi e testi dei veri membri del Congresso. In effetti la satira procede quasi in sintonia con i successivi documentari alla Burns e definisce al meglio alcuni elementi se non della storia, quanto meno della cultura americana.

A tale proposito dobbiamo ricordare come Franklin debutti a *South Park*, la celeberrima serie di cartoni iniziata da Trey Parker e Matt Stone nel 1997. Nell'episodio "I'm a Little Bit Country" del 9 aprile 2003 i bambini della scuola discutono sulla II Guerra in Iraq e il preside li invita a scrivere cosa ne avrebbero detto i padri fondatori. Uno di loro, Cartman, decide d'intraprendere un viaggio nel tempo. Si rimbecillisce di documentari di History Channel e poi si immerge nella vasca da bagno, dove fa passare una scarica elettrica. Di conseguenza cade in coma e la sua mente viaggia a ritroso nel tempo. Assiste così al dibattito sul dichiarare o meno guerra alla Gran Bretagna. In esso Franklin dichiara che entrambe le opzioni sono valide e che la costruenda nazione deve trovare la sua via fondendo la forza dei falchi e la compassione delle colombe. S'imbarca quindi in un

astuto ragionamento. Se le Tredici colonie vanno in guerra, devono, però, permettere di protestare contro di essa. La protesta non fermerà il conflitto, ma convincerà tutti che gli americani sono fondamentalmente pacifisti. Sarà così possibile concretizzare il famoso detto: “having our cake and eating it too”.

I vari elementi sin qui accennati, cioè umorismo-didattica-ricostruzione e critica storica, sono interpolati nella serie a cartoni animati *Liberty's Kids* (2002-2003), creata da Michael Maliani e Kevin O'Donnell. Tre ragazzini (un americano, un francese e un'inglese, però favorevole alla rivoluzione e per di più antischiavista) lavorano come reporter di Franklin, cui presta la voce Walter Cronkite, e visitano le Tredici colonie durante la preparazione e l'esplosione della protesta. La trasmissione, mirata ai cosiddetti *preteens*, i pre-adolescenti, ha talmente successo che viene creato un sito, nel quale è possibile eseguire una serie di giochi a base storica: il giocatore deve identificare infatti oggetti, personaggi e vicende della Rivoluzione³⁹. Il sito riassume anche il carattere dei personaggi, fittizi o reali, e offre un'accurata presentazione dei tratti di Franklin, che hanno fatto la sua fortuna nella tradizione americana. In primo luogo il nostro eroe è definito come un meraviglioso esempio dei grandi personaggi coinvolti nella creazione dell'America rivoluzionaria. Poi si specifica che è un inventore, uno scrittore, un musicista, uno statista e un leader, che ha contribuito a guidare la nascita dell'America. Quindi si ripiega sull'eroe dei cartoni e si dichiara che con le sue sagge parole e le sue azioni ispirate da forti principi ha saputo guidare i suoi giovani collaboratori, sia stando con loro a Filadelfia, sia scrivendo loro dalla Francia. Infine si conclude: “He also lives life with a twinkle in his eye and is never afraid to look a little foolish in the name of having some fun”.

Liberty's Kid ci fa comprendere perché Franklin sia ritenuto il miglior esponente dei lati positivi di ogni statunitense. Non

³⁹ Vedi <http://www.libertyskids.com/>.

è altezzoso, è disponibile, operoso e ingegnoso, sa vivere e divertirsi. Questo suo ruolo è in fondo canonizzato già nel 1982, quando si inaugura *The American Adventure* a Walt Disney World (Orlando). Come è noto, si tratta di uno spettacolo, oggi aggiornato con l'aiuto dell'elettronica, che racconta la storia americana anche con l'aiuto di un filmato. In quest'ultimo la vicenda statunitense è narrata dalle voci di Benjamin Franklin e Mark Twain, che assumono così il ruolo di numi tutelari o di interpreti eletti della nazione.

Potremmo chiudere qui questa esposizione, ma vale la pena di sottolineare ancora un elemento. Benjamin Franklin non è soltanto il nume tutelare della storia americana o il personaggio che attraversa tutti i set sulla nascita della nazione. Diviene anche un nome che è portato dai protagonisti di numerose pellicole. Non è il caso di tediare con un lungo elenco, basti soltanto ricordarne tre o quattro. Groucho Marx è il marinaio Benjamin Franklin Linn in *A Girl in Every Port* (Chester Erskine, 1952), mentre il capitano Benjamin Franklin "Hawkeye" Pierce è al centro di ogni intrigo nel *Mash* cinematografico (Robert Altman, 1970) e nel *M*A*S*H** televisivo (CBS, 1972-1983), oltre che ovviamente nei romanzi che li hanno ispirati. Al cinema il capitano è interpretato da Donald Sutherland e alla televisione da Alan Alda. Infine Benjamin Franklin Gates è l'archeologo interpretato da Nicholas Cage in *National Treasure* dal quale siamo partiti in questo paragrafo.

In quest'ultima pellicola il riferimento al Franklin primigenio è esplicito. L'inventore assieme a un gruppo di congressisti massoni ha infatti nascosto nella dichiarazione d'indipendenza la chiave per ritrovare il tesoro di re Salomone, portato in America dai templari. L'astuto padre della patria è il motore di un intreccio alla Dan Brown. Fino all'ultimo dunque e su qualunque set Benjamin Franklin è sinonimo di capacità e astuzia.

CONCLUSIONI

But is it relevant...?
Is it even history?
Almost. Almost history
(Barbara Field, *Scaramouche*, 1992)

Nei capitoli precedenti abbiamo visto come una serie di rappresentazioni/ricreazioni dell'età moderna, o meglio di suoi personaggi (secondo capitolo) e sue situazioni (terzo capitolo), si siano sviluppate a partire da quei secoli e abbiano continuato a evolversi sino ai nostri giorni. Sulla base di questi materiali sono cresciute diverse maniere di presentare quell'epoca, le quali hanno attraversato le barriere tra media e tra generi narrativi e si sono vicendevolmente influenzate (quarto capitolo). Non soltanto le riflessioni storiche, esemplificate nel primo capitolo, hanno riscontro nelle narrazioni romanzesche o filmiche (capitolo primo), ma queste ultime si ripercuotono su programmi per televisione e radio, fumetti e videogiochi creando numerosi e fertili incroci (capitolo quinto). In tali cross-over ha acquisito sempre più importanza il Nuovo Mondo, non soltanto perché Stati Uniti e Canada sono oggi tra i maggiori produttori di intrattenimento, di didattica e di elaborazione storiografica, ma anche perché le Americhe sono divenute a partire dall'Ottocento uno dei maggiori scenari narrativi sull'età moderna.

I cinque capitoli che compongono questo libro non esauriscono tutti i percorsi possibili per visualizzare le moltissime ricostruzioni dell'età moderna e, come già più volte accennato, queste pagine necessitano di ulteriori puntualizzazioni. Conto di esplorare presto l'immagine del Nuovo Mondo elaborata dai racconti di pirati e da quelli sulla conquista del West statunitense, ma tan-

to resta comunque da fare. Anche perché in questo primo lavoro l'attenzione è focalizzata su alcuni elementi caratterizzanti la sola età moderna, ma esistono contatti da analizzare con le raffigurazioni di altre epoche e alcuni di questi sono enucleati già nei primi secoli moderni. Basti menzionare il tema della follia, che acquista notevole importanza letteraria nel lungo Cinquecento. Nel 1505, Ariosto inizia a progettare l'*Orlando furioso*, che conclude con l'edizione definitiva del 1532: in esso gioca un ruolo fondamentale la pazzia del paladino di Carlo Magno. Un secolo dopo, Miguel de Cervantes pubblica nel 1605 la prima e nel 1615 la seconda parte de *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, già affrontato nel secondo capitolo¹. Orlando e Don Chisciotte aprono e chiudono un secolo, nel quale Erasmo s'interroga sullo stesso tema (l'*Elogio della follia*, scritto nel 1509 e stampato nel 1511, è tra l'altro un vero best seller) e Shakespeare gli dedica più tragedie. Come si potrebbero infatti non considerare riflessioni sulla pazzia *Hamlet* (1600-1602) e *King Lear* (1605-1606)? Questo mosaico di richiami è approfondito nel Novecento, soprattutto francese, e diventa agli occhi di alcuni autori una cifra dell'età moderna. Si pensi a *Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique* (1961) di Michel Foucault (1926-1984), una delle più brillanti, immaginifiche ed editorialmente fortunate riscritture di tale periodo².

Gli echi del dibattito sulla follia echi rimbombano anche in altri settori che questo libro non ha esplorato. Ho già spiegato nel quarto capitolo perché è stata tralasciata la pittura storica, ma an-

¹ Sul rapporto Ariosto-Cervantes: Nicola Bonazzi, *L'epos ariostesco, il cortigiano, l'idalgo e la fantasia europea*, <http://www.letteraturaitalianaonline.com/cinquecento/epos-ariostesco-hidalgo-fantasia-europea-bonazzi.html>.

² Non tutti hanno apprezzato l'elaborazione foucaultiana, come mostra la querelle fra questi e Jacques Derrida (1930-2004), cfr. Seferin James, *Derrida, Foucault and "Madness, the absence of an œuvre"*, "Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology and Practical Philosophy", 3, 2 (2011), pp. 379-403, e il decimo capitolo, dedicato proprio a Foucault, di Angelos Evangelou, *Philosophizing Madness from Nietzsche to Derrida*, Cham, Springer, 2017.

drebbe anche vagliata l'illustrazione di libri, poiché tra Otto e Novecento ha un'importanza enorme nell'imprimere questi ultimi sulla mente dei lettori. Si pensi alla carriera di Paul Gustave Doré (1832-1883), famoso per le illustrazioni della *Divina Commedia* (1861), ma illustratore anche di celebri edizioni di volumi dedicati al barone di Münchhausen (1862) di Gottfried August Bürger, al Don Chisciotte di Cervantes (1863), al Capitan Fracassa di Gautier (1866), all'Orlando furioso di Ariosto (1879)³. Le sue immagini dunque scandiscono alcune delle più conosciute variazioni sui rapporti tra follia e cavalleria, tra menzogna e vero coraggio. La sua cultura si nutre inoltre di romanzi ottocenteschi e segnala ulteriori percorsi a margine del tema qui ricordato: Doré è infatti un avido lettore del più volte qui menzionato sir Walter Scott e questi a sua volta ammira Cervantes e tenta di inserire richiami al Chisciotte in vari suoi romanzi⁴.

Nella costruzione di genealogie si potrebbe continuare senza fine, scoprendo ulteriori incroci. I pazzi talvolta si travestono per ottime ragioni: Don Chisciotte che indossa le vesti del cavaliere, non per infatuazione dei romanzi cavallereschi, ma per dimenticare una realtà opprimente; il Capitan Fracassa si trasforma in codardo sulla scena per amore. Il travestimento e la recita sono temi cari ai primi secoli moderni e sono alla base del lavoro di attore, un mestiere che innerva le ricreazioni dell'età moderna, anche qui con innumerevoli richiami attraverso i secoli. Nei teatri napoletani è inventato il personaggio di Scaramuzza, fanfarone e vanaglorioso come gli spagnoli di stanza a Napoli nel Cinque-Seicento. Questa maschera ha successo anche fuori del

³ Sull'illustratore francese: *Gustave Doré (1832-1883). L'imaginaire au pouvoir*, a cura di Philippe Kaenel, Paris, Flammarion, 2014, e *Gustave Doré 1883-2013*, a cura di Cyril Devès, Lyon, Centre de Recherche et d'Histoire Inter-médias de l'école Emile Cohl, 2013.

⁴ Oltre a quanto appena citato su Doré, vedi Alfredo Moro Martín, *Sir Walter Scott y la literatura europea: el ejemplo de Cervantes y de la tradición cervantina*, "1616: Anuario de Literatura Comparada", 6 (2016), pp. 29-43.

Regno napoletano ed è ribattezzata Scaramuccia e poi Scaramouche, quando l'attore napoletano Tiberio Fiorilli (1608-1694) la esporta in Francia e si fa apprezzare dal futuro Luigi XIV, che lo protegge sino alla sua fine. In questo caso la maschera sopravvive all'attore, anche se a questi deve molto come ricorda un altro italiano giunto al successo nei teatri francesi, Angelo Costantini che dedica a Fiorilli una mini biografia (*La vie de Scaramouche*, 1695) di grande successo e di molte ristampe tra Sette e Ottocento⁵. Nel Novecento l'opera di Costantini e la maschera di Fiorilli sono recuperate in due romanzi storici di Rafael Sabatini (1875-1950). L'autore italo-inglese traspone, però, il suo eroe all'epoca della rivoluzione francese (*Scaramouche*, 1921; *Scaramouche the Kingmaker*, 1931) e in questa versione Scaramouche è poi adattato per le sale da concerto (Darius Milhaud, *Scaramouche*, 1922) e il grande schermo, dove diviene un classico del duello con la spada (1923, 1952). Alla fine Fiorilli e la sua maschera, questa volta inquadrati nel loro vero periodo storico, guadagnano il piccolo schermo nelle cinque puntate di *Scaramouche* (1965), una specie di musical storico all'italiana interpretato da Domenico Modugno (1928-1994). Il successo di quest'ultimo porta alla nuova traduzione italiana dell'opera di Costantini in una celebre collana einaudiana (*La vita di Scaramuccia*, 1973), mentre un attore che impersona Scaramouche ritorna sulle scene durante la rivoluzione francese in un romanzo dei Wu Ming (*L'armata dei sonnambuli*, 2014). Inoltre la maschera di Scaramouche è ricordata dai tratti dell'assassino di un giallo storico (*Nell'ombra e nella luce*, 2014) ambientato da Giancarlo De Cataldo nella Torino del 1848, ma con diversi riferimenti alla rivoluzione francese.

Insomma altre genealogie e altri cross-over sono ricostruibili, ma hanno bisogno di tempo e di spazio per essere fissati. Qui non ci resta che un'ultima domanda e cioè se alla fine queste ricerche

⁵ Cfr. Giovanna Romei, *Costantini, Angelo, detto Mezzettino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, [http://www.treccani.it/enciclopedia/costantini-angelo-detto-mezzettino_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/costantini-angelo-detto-mezzettino_(Dizionario-Biografico)/).

siano di qualche utilità per lo studio e l'insegnamento della storia. Ho già discusso di come io e molti altri abbiamo usato questi materiali a scopo didattico e a scopo di ricerca, non tanto per inquadrare il periodo storico descritto nelle singole ricostruzioni dell'età moderna, ma per capire attraverso di esse il periodo nel quale sono state prodotte. Resta da aggiungere la conclusione, cui giunge Barbara Field, una importante autrice di teatro statunitense, che ha dedicato gran parte del suo lavoro alla "riscrittura" per ragazzi di celebri opere. Mostrando un gruppo di attori al lavoro su *Scaramouche* di Sabatini, Field commenta con le tre righe messe in esergo di questa conclusione. Annota cioè che certe opere e certe genealogie narrative sono di fatto già "quasi storia". A sua volta un recente studioso-romanziero, ha scritto che la storia è una forma di letteratura contemporanea, riassumendo e radicalizzando una lunga serie di riflessioni su storia e letteratura⁶. Jablonka insiste sul fatto che narrazione letteraria e scrittura della storia si siano separate abbastanza recentemente, provocando non pochi danni, e sullo stesso tema ritorna una raccolta di saggi italiani⁷. A sua volta una grande studiosa di storia come Natalie Zemon Davis si è servita delle possibilità offerte da cinema e letteratura per portare a termine alcune sue ricerche: si veda in particolare il modo con il quale ha redatto il suo *Le retour de Martin Guerre* (1982) alla base dell'omonimo film di Daniel Vigne (1983). Il dibattito relativo non può essere esaurito qui, ma vale la pena di tenerlo a mente per future valutazioni⁸.

⁶ Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales*, Paris, Seuil, 2014.

⁷ *La fabbrica della storia. Fonti della storia e cultura di massa*, a cura di Maria G. Castello ed Eleonora Belligni, Milano, Franco Angeli, 2016.

⁸ Cfr. quanto scritto da Natalie Zemon Davis nel suo appena citato volume (tr. it. *Il ritorno di Martin Guerre*, Torino, Einaudi, 1984) e nel libro intervista *L'histoire tout feu tout flamme. Entretiens avec Denis Crouzet*, Paris, Albin Michel, 2004 (tr. it. *La passione della storia. Un dialogo con Denis Crouzet*, a cura di Angiolina Arru e Sofia Boesch Gajano, Roma, Viella, 2007).

INDICE DEI NOMI DEGLI AUTORI, DEI REGISTI,
DEGLI INTERPRETI E DEI PERSONAGGI

- Abbot, Bud, & Costello, Lou (in Italia: Gianni e Pinotto) 204
- Abele 173
- Acar, Jacques 186
- Achard, Amédée 118
- Adam Wild* 186
- Adamo 172
- Adams, famiglia 205
- Adams, John 195, 206
- Ademollo, Agostino 89
- Adolfi, John G. 201
- Agostino, s. 73, 75
- Aidans, Édouard 186
- Alatriste, Diego 122
- Alcibiade Didascaux* 160
- Alda, Alan 204, 216
- Aldobrandini, famiglia 86-87
- Algar, James 200
- Alianello, Carlo 141, 143
- Allio, René 152, 154
- Altieri, Alan D. 144
- Altman, Robert 216
- Amleto 92, 115, 150, 218
- Anderson, Douglas 195
- Anderson, Paul W.S. 122
- Angelica, la marchesa degli Angeli* 19, 121, 146
- Anna d'Austria 20
- Aramis 112
- Aranda, Vicente 103
- Arendt, Hannah 35
- Ariosto, Ludovico 218-219
- Arnold, Benedict 203, 206
- Arnould, Auguste 152
- Artaud, Antonin 87
- Artù, re 62-63
- Assassin's Creed* 167, 170, 172-182, 192-193, 208-209
- Asterix* 155, 159-160, 186
- Athos 112, 119, 122
- Aubigné, Théodore Agrippa d' 98
- Austen, Jane 132-133
- Autant-Lara, Claude 81
- Avellaneda, Alonso Fernández de 64
- Avengers* 63
- Azeglio, Massimo d' 135-136
- Babbage, Charles 163
- Babbage, Henry 163
- Bacchelli, Riccardo 141
- Bacon, Francis 91

- Balsamo, Giuseppe 151
 Balzac, Honoré de 105
 Bancroft, George 197
 Banti, Anna (pseudonimo di Lucia Lopresti) 69, 142
 Barbero, Alessandro 144, 189
 Bardet, Daniel 161
 Bardot, Brigitte 82
 Bari, Annalisa 143-144
 Barone di Münchhausen 219
 Barron, Stephanie 133
 Battistelli, Fabrizio 143
 Batz de Castelmore, Charles de, detto d'Artagnan, 65
 Baudelaire, Charles 82
Beati Paoli 140
 Beccaria, Cesare 102
 Belleforest, François de 116
 Belmondo, Jean-Paul
 Bennett, Alan 153
 Bercé, Yves-Marie 46-47
 Berchet, Giovanni 136
 Biagi, Enzo 160
 Bizet, Georges 103
 Blasetti, Alessandro 150
 Bloch, Marc 37
 Boddeke, Saskia 148
 Bodin, Jean 25, 50
 Bolognini, Mauro 116
 Bonaparte, Napoleone 105, 110, 123, 150, 166
 Bonazzi, Tiziano 191
 Bond, Edward 92
 Bonelli, Giovanni Luigi 186
 Bonneval, Gwen de 155
 Bonney, Richard 49
 Boone, Daniel 212
 Borbone (Francia), famiglia 45
 Borbone (Napoli), famiglia 141
 Borderie, Bernard 19, 121
 Borges, Jorge Luis 65, 92
 Borgia, famiglia 87, 149-150, 166
 Borgman, Eric Bruno 204
 Bosley, Tom 213
 Bouchard, Michel Marc 67
 Bourgeon, François 161
 Bourgoujian, Lisa 207, 212
 Branagh, Kenneth 150
 Brandström, Charlotte 116
 Brignone, Guido 88
 Brown, Dan 177, 188, 209, 216
 Buckingham, George Villiers, duca di 122
 Bufalino, Gesualdo 142
Bugs Bunny 200, 204-205
 Bulwer-Lytton, Edward 188
 Bürger, Gottfried August 219
 Burns, Ken 207-208
 Burr, Aaron 202
 Burton, Charles 204
 Burton, Tim 167, 200
 Byron, George 82, 163
 Cabeza de Vaca, Alvar Núñez 64
 Cage, Nicholas 216
 Cagliostro vedi Balsamo, Giuseppe
 Caino 173
 Camilleri, Andrea 66, 142
 Camuccini, Vincenzo 136
Capitan America 63
Capitan Fracassa 114-116, 123, 151, 219
 Capranica, Luigi 139
 Carey, Henry 77
 Carlo IX 100-101, 107-108, 124
 Carlo Magno 218
 Carlo V di Asburgo 138
Carmen 103

- Cartellà, Giuseppe 88
 Casanova, Giacomo 151, 162
 Caserini, Mario 88
 Cassirer, Ernst 35
 Castellani, Alberto 110
 Castelli, Alfredo 187
 Caterina II di Russia 30, 33, 37
 Caton-Jones, Michael 153
 Cenci, Antonia 85
 Cenci, Beatrice 16, 68, 83-90, 138
 Cenci, Bernardo 85-86
 Cenci, Cristoforo 85
 Cenci, Francesco 83-90
 Cenci, Giacomo 85-86
 Cenci, Paolo 85
 Cenci, Rocco 85
 Cervantes, Miguel de 64, 114, 130,
 218-219
 Chabod, Federico 35, 37, 40
 Chateaubriand, François-René
 de 25
 Chéreau, Patrice 121, 150
 Christian-Jacque (pseud. di
 Christian Maudet) 121
 Cimpellin, Leone 186
 Clarkson, Adrienne 69
 Clemente VIII Adobrandini 83,
 85-87
 Clements, Roy 94
 Cleopatra 63
 Clodoveo, re dei Franchi 30
 Codignola, Luca 191
 Coligny, Gaspard de 99
 Collins, Wilkie 133
 Colombo, Cristoforo 129-130, 146
 Companeez, Nina 19
 Concini, Concino 120
 Condell, Henry 90
 Conrad, Didier 159
 Conrad, Joseph 105, 185
 Consolo, Vincenzo 142
 Coppola, Sophie 59, 146
 Corbiau, Gérard 18
 Cornette, Joël 47, 58
 Corti, Maria 142
Corto Maltese 185
 Costantini, Angelo 220
 Costantini, Claudio 44
 Costello, Lou, vedi Abbot, Bud, &
 Costello, Lou
 Cothias, Patrick 162
 Craenhals, François 186
 Cristina di Svezia 12, 67, 68, 71-
 72, 83
 Cromwell, Thomas 166
 Cronkite, Walter 215
 Custine, Astolphe de 87
 Cyrano de Bergerac, Savinien 65-
 66, 116-117, 119, 123
 d'Aillon, Jean 134
 D'Artagnan (personaggio
 immaginario) 65-66, 111,
 114-115, 117, 119, 121-123,
 145
 D'Artagnan (personaGgio
 storico) vedi Batz de
 Castelmore
Dago 150
 Danton, Georges Jacques 154
 De Broca, Philippe 121
 De Cataldo, Giancarlo 142, 220
 De Felice, Renzo 189-190
 De Musset, Alfred 106
 Defoe, Daniel 64
 Del Dongo, Fabrice (*La*
 Chartreuse de Parme) 105
 Delannoy, Jean 121
 Delbono, Carlo Tito 87

- Delvaux, André 153
 Depardieu, Gérard 117
 Dermaut, François 162
 Derrida, Jacques 218
 Descartes, René 152
 Dewald, Jonathan 57
 Di Marino, Stefano 122
 DiCaprio, Leonardo 18-19
 Dickens, Charles 133, 176
 Dickson Carr, John 133, 188
 Disney, Walt 151, 203, 205, 213, 216
 Doblmeier, Martin 208
Don Chisciotte 12, 64-66, 71, 114, 130, 151, 217, 219
Don Giovanni 12, 64, 71, 81-83, 103, 151
 Doré, Paul Gustave 219
 Dréville, Jean 211
 Duchazeau, Frantz 155
 Dufaux, Jean 162
 Duffy, Carol Anne 93
 Dumas, Alexandre (padre) 19, 65, 87, 89, 105, 111-115, 118, 121-122, 128, 150-152
 Durand, Maxime 170
 Duras, Marguerite 153
 Durling, Michael 213
Dylan Dog 187
 Eason, B. Reeves 201
 Eco, Umberto, 174, 180
 Edmond, Walter D. 200
 Edwards, Sherman 204
 Ejzenštejn, Sergej M. 153
 Eliade, Mircea 36
 Elias, Norbert 40
 Elisabetta I d'Inghilterra 91-92, 94, 153, 166
 Ellis, Joseph 208-209
 Emmerich, Roland 91, 192, 194, 203
 Engels, Friedrich 29
 Enrico II di Francia 107
 Enrico III di Francia 100, 107-108, 110
 Enrico IV di Francia 45, 100, 107, 110, 116, 124, 162
 Enrico IV d'Inghilterra 149
 Enrico V d'Inghilterra 149
 Enrico VI d'Inghilterra 149
 Erasmo da Rotterdam 217
 Erskine, Chester 216
 Faenza, Roberto 154
 Fajardie, Frédéric H. 124
 Falena, Ugo 88
 Falfstaff 149
Fanfan la Tulipe 121
 Farrow, John 203
 Fast, Howard 200, 202, 206, 212
Faust 12, 64, 71-81, 151
 Federico Barbarossa 138
 Federico II di Prussia 26-28, 30, 33, 37
 Fellowes, Julian 168
 Fenimore Cooper, James 131, 196
 Ferdinando I d'Asburgo-Lorena 138
 Ferdinando II di Asburgo 28
 Ferri, Jean-Yves 159
 Feval, Paul (figlio) 119
 Feval, Paul (padre) 118, 151
 Field, Barbara 217, 221
 Fieramosca, Ettore 135, 150, 153
 Filippo II di Spagna 28, 92
 Fiorilli, Tiberio 220
 Flaubert Gustave 106, 132
 Floriani, Marzio 86
 Forbes, Esther 202
 Ford, John 153, 200

- Fortunato, Giustino 141
 Foster, Hal 155
 Foucaud, Pierre 117
 Foucault, Michel 218
 Fournier, Narcisse 152
 Foy, Brian 210
 Francesco Giuseppe I d'Austria 138
 Francesco I di Francia 41, 57
 Franchetti, Leopoldo 141
 Franklin, Benjamin 60, 195, 201, 204-205, 207, 209-216
 Franzoni, David 154
 Freda, Riccardo 88, 90
 Frédéric Moreau (*L'Éducation sentimentale*) 106
 Freleng, Fritz 205
 Fronsac, Louis 133
 Frye, Northrop 193
 Fulci, Lucio 83, 86, 88
 Furet, François 41, 191
 Furno, Giuseppe 144
 Fust, Johannes 76
 Gabaldon, Diana 166
 Gainman, Neil 164
 Galilei, Galileo 153
 Galliard, Johann Ernst 78
 Galsworthy, John 168
 Galvetti, Olimpio 86
 Gance, Abel 123
 Gans, Cristophe 121
 Gans, Eduard 26-28, 30
 Gautier, Théophile 114-116, 119, 151, 219
 Genonimi, Clyde 200
 Gentileschi, Artemisia 68-71, 83
 Gentileschi, Orazio 68-69
 Gervaso, Roberto 187
 Giacobbo, Roberto 188
 Gil Bartholeyns 9-10
 Gillard, Stuart 206, 213
 Giorgio III d'Inghilterra 153, 196
 Giorgio IV d'Inghilterra 132
 Girandolini, Pietro Paolo 79
 Giuseppe II d'Austria 28, 30, 33
 Goepfert, Brice 162
 Goethe, Wolfgang von 77, 80
 Golisciani, Ettore 10
 Golon, Anne 19, 121
 Golon, Serge 19, 121
 Goltzius, Hendrik 148
 Gonzague, Philippe de 118
 Goscinnny, René 159, 186
 Gotta, Salvator 186-187
 Gramsci, Antonio 141
 Grant, Alan 133
 Greenaway, Peter, 146-149
 Greene, Graham 149
 Greer, Germaine 93
 Gregory, Philippa 166
 Griffith, David W. 198, 200-201
 Grossi, Tommaso 136-137
 Guarnieri, Luigi 143
 Guerci, Luciano 44
 Guerrazzi, Francesco Domenico 97, 138-140
 Guitry, Sacha 19, 123, 211
 Guizot, François 24
 Gutenberg, Johannes 76
 Guy, Alice 121
 Haid, Charles 209
 Hall, Robert Lee 213
 Hals, Frans 147
 Hamilton, Alexander 201-202
 Hartley, A. J. 95
 Hartley, L.P. 162
 Hartung, Fritz 36, 41
 Haskell, Francis 128

- Hathaway, Anne 92-93
 Haussmann, Georges Eugène 184
 Hawthorne, Nathaniel 89, 196
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
 26-27, 30, 34, 156
 Heisler, Stuart 201
 Heminges, John 90
 Hemingway, Ernest 184
 Hemming, Sally 209
 Henry, Patrick 201
 Henshall, Nicholas 45-46
 Hewson, David 95
 Heyer, Georgette 132-133, 168
 Hinrichs, Ernst 41-42, 53, 55
 Hintze, Otto 31
 Hitler, Adolf 37
 Hogarth, William 78
 Hopper, E. Mason 203
 Hossein, Robert 117
 Houellebecq, Michel 156-157
 Hovde, Ellen 207, 212
 Hudson, Hugh 153, 203
 Hudson, Yvonne 93
 Hugo, Victor 109-110, 113, 124
Hulk 63
 Hunebelle, André 120-121
 Hunt, Peter H. 204
 Huston, John 195, 212
 Hyde, Edward 134
 Hytner, Nicholas 153
 Ingvordsen, J. Christian 204
Iron Man 63
 Irving, Washington 167, 196-198,
 200
 Ivan IV (il Terribile) di Russia 153
 Ivory, James 154, 204
 Jablonka, Ivan 160-161
 Jacq, Christian 188
 Jacquot, Benoit 59
 Jakes, John 202
 Jarnac, Guy de 113
 Jefferson, Thomas 154, 195, 201-
 202, 205, 207-209, 214
 Jensen, Richard 210
 Joffé, Roland 153
 Johnson, Peter N. 206, 212
 Jonson, Ben 78
 Jordan, Glenn 212
 Joutard, Philippe 125-127
 Joyce, James 92
 Kant, Immanuel 156
 Kapur, Shekar 153
 Kaurismaki, Mika 67
 Kemm, Jean 121
 Kenway, Connor 192
 Kerchbron, Jean 110
 Keyes, Gregory 213
King Lear 218
 Kinney, Jack 200
 Kirby, Matthew 176
 Klinger, Friedrich Maximilian 76
 Krawczyk, Gérard 121
 Kubrick, Stanley 153
 Kulik, Buzz 206
 La Châtaigneraie, François de
 Vivonne, signore di
 Lagardère, Henri de 118-120, 151
 Lang, Rudolf 77
 Lapiere, Alexandra 70
 Lawson, Robert 205
 Le Floch, Nicolas 134
 Le Roy Ladurie, Emmanuel 47
 Lea, Henry C. 29-30
 Leaud, Jean-Pierre 18
 Leconte, Patrice 154
 Lenormand, Frédéric 134
 Leonard, Harry D. 210
 Leonardo da Vinci 147, 150

- Leprince, René 121
 Lesage, Alain-René 64
 Lessing, Gotthold Ephraim 79-80
 Leutze, Emanuel Gottlieb 197-198, 201, 206
 Lloyd, Frank 201
 Lo Savio, Gerolamo 103
 Logan, John 164
 London, Jack 185
 Longhi, Roberto 69
 Lorme, Marion de 109-110
 Losey, Joseph 153
 Lossky, Andrew 45
 Lovelace, Ada (Augusta Ada Byron) 163
 Loy, Rosetta 143
Lucky Luke 155
 Luigi XIII di Francia 44, 51, 57, 108-110, 123, 162
 Luigi XIV di Francia 18-20, 28, 30, 37, 39, 44-45, 58, 61, 108, 121, 124, 152-153, 166
 Lukacs, György 131-132
 Luske, Hamilton 205
 Luther Blissett 144
Macbeth 94-95, 150
 Madden, John 91, 153
Mademoiselle de Maupin
 Madison, James 206, 212
Magico Vento 187
 Major, J. Russell 50, 52
 Maliani, Michael 215
 Manara, Milo 186
 Mandrou, Robert 39-40, 47
 Manfredi, Gianfranco 187
 Manfredi, Valerio Massimo 188
 Mangimel, Benoit 18
 Mann, Delbert 206
 Mann, Heinrich 132
 Mann, Thomas 80-81
 Manzoni, Alessandro 135
 Maraini, Dacia 142
 Marais, Jean 120
 Margherita (Faust) 80-81
 Margot, regina di Francia 113, 121, 150, 153
 Marlowe, Christopher 75-76, 91
Martin Mystère 186-187
 Martin, Jacques 155
 Martino, Simone 88
 Martone, Mario 142
 Marx, Groucho 216
 Marx, Karl 29
Maschera di ferro 151
Mateo Falcone 103
 Maude, Arthur 201
 Maupassant, Guy 106
 Mayberry, Russ 213
 Mazzarino, Giulio 18, 44, 123, 134
 Mazzucco, Melania 143
 McCarthy, Cormac 193
 McCullough, David 206
 Medici, Caterina de' 113, 120
 Medici, Cosimo de' 152
 Medici, famiglia 137, 144, 166
 Medici, Lorenzaccio de' 106
 Mefistofele 81
 Meinecke, Friedrich 32
 Melantone, Filippo 73
 Melville, Herman 89, 196
 Mercier, Michèle 19
 Mercuzio 101
 Mergy, Bernard de 99-102
 Mergy, Georges 99
 Mérimée, Prosper 98-105, 107, 109-110, 113, 118, 124
 Merle, Robert 123-124
 Merlet, Agnès 70

- Meyer, Muffy 207, 212
 Michelangelo 149
 Michelet, Jules 17
 Milani, Mino 185, 187
 Miles, Desmond 173
 Milestone, Lewis 153
 Milhaud, Darius 220
 Miller, Arthur 153
 Miller, John 45
 Modugno, Domenico 220
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin)
 81
 Molnár, Erik 42
 Monaldi, Rita 144
 Montalbano, Salvo 66
 Montaldo, Giuliano 153
 Montanelli, Indro 187
 Montesquieu, Charles-Louis de
 Secondat, barone di 25,
 102
 Montgomery, Frank 199
 Moravia, Alberto (pseud. di
 Alberto Pincherle) 88
 Morison, Samuel Eliot 129
 Morlhon, Camille de 121
 Morris (pseud. di Maurice de
 Bévère) 155
 Mountfort, William 77
 Mousnier, Roland 35-41, 43
 Müller, Friedrich 79-80
 Murnau, Friedrich Wilhelm 71
 Murray, Janet H. 170-171
 Musi, Aurelio 43
 Natoli, Luigi 140
 Navarro, Julia 188
 Negroni, Baldassarre 88
 Némirowsky, Irène 82
 Nerval, Gerard de 116
 Newton, Isaac 79
 Niccolini, Giovanni Battista
 87-88
 Niermans, Édouard 121
 Nievo, Ippolito 139
 Nigro, Raffaele 143
 Nimier, Roger 122-123
 Nitti, Francesco Saverio 141
 Nobel, Alfred 87
 Noble, John W. 199
 Nodier, Charles 114
 Noiret, Philippe 125-126
 Nozza, Marco 187
 Nye, Robert 93
 O'Donnell, Kevin 215
 Occhio di Falco 63
 Orczy, Emma 134, 151, 185
Orlando furioso 218-219
 Orléans, Philippe de 118
 Orwell, George 34
 Ory, Pascal 155, 157, 161
Othello 150
 Padua, Sydney 163
 Page, Elizabeth 200
Pantera Rosa 204
 Pardaillan, Jean de 119, 121
 Parker, David 45, 49-50
 Parker, Trey 214
 Parot, Jean-François 134
 Pascal, Blaise 152
 Pascual, Alberto 117
 Pasquali, Ernesto Maria 116
 Pate, Alexs 154
 Pérez-Revert, Arturo 122
 Petroni, Lucrezia, 85-86
 Peyo (pseud. di Pierre Culliford)
 186
 Polonio 115
 Pomone, Loup de 124
 Ponchielli, Amilcare 110

- Porthos 112
 Pratt, Hugo 185-186
Prigioniero di Zenda 120
Primula Rossa 120, 134, 151
 Proust, Marcel 106-107
 Quasimodo, Salvatore 101
 Quinet, Edgar 24
 Rabino, Thomas 169
 Rabutin-Chantal, Marie de 123
 Ramsay, David 196
 Ranke, Leopold von 28
 Ranum, Orest 40
 Rappeneau, Jean-Paul 117
 Rembrandt (Rembrandt
 Harmenszoon van Rijn)
 147-148
 Reni, Guido 89
 Renoir, Jean 153
 Riccardo II d'Inghilterra 149
 Riccardo III d'Inghilterra 133, 149
 Ricci, Corrado 87
 Rich, John 77-78
 Richelieu, Armand-Jean du
 Plessis, duca di 18, 44,
 109, 112, 123, 134
 Rinaldi, Ann 202
 Ritter, Gerhard 35
 Roberts, Kenneth 202
Robin Hood 63, 120
Robinson Crusoe 63-64, 71
 Rohmer, Éric 146
Romeo e Giulietta, 91, 101
 Roscher, Wilhelm 28-29, 52
 Rose, Alexander 207
 Rossellini, Roberto 19, 152-153,
 165
 Rostand, Edmond 66, 116-117
 Rota, Giuseppe 88
 Rotelli, Ettore 43
 Rovani, Giuseppe 140
 Rubini, Sergio 153
 Ruggeri, Cosimo 113
 Sabatini, Raphael 151, 185, 220-221
 Sacco, Joe 158-159
 Saint-Martin, François Filleau
 de 64
 Salgari, Emilio 151
 Salinas, Alberto 150
 Salomon, Mikael 206
 Sandras, Gatien de Courtilz de 65
 Sandre, Didier 18
 Santacroce, Ersilia 84
 Sarkozy, Nicolas 59
 Sartre, Jean-Paul 120, 146
 Savoia, famiglia 141
 Savonarola, Girolamo 135
 Scaramouche (Scaramuccia/
 Scaramuzza) 77, 219-221
 Scarpa, Tiziano 144
 Scheible, Johann 74
 Schellerup, Henning 200
 Schiera, Pierangelo 43
 Sciascia, Leonardo 142
 Sclavi, Tiziano 187
 Scola, Ettore 116
 Scott, Walter 101-102, 131, 137,
 181, 219
 Scurati, Antonio 143
 Seaton, George 203
 Seiter, William A. 200
 Serra, Albert 18
 Sévigné, madame de, vedi
 Rabutin-Chantal, Marie
 de
 Shakespeare, John (fratello
 immaginario di William)
 94
 Shakespeare, William 12, 63, 66,

- 78, 90-95, 101, 107-108,
110, 115, 133, 146, 149-150,
153
- Shaw, George Bernard 198
- Shelley, Percy Bysshe 87-89
- Sherlock Holmes* 164
- Silverstein, Craig 207
- Simrock, Karl 76
- Sleepy Hollow* 200, 209
- Słowacki, Juliusz 87
- Sonnino, Sidney 141
- Sorel, Julien (*Le Rouge et le noir*)
105
- Sorti, Francesco 144
- Southampton, Henry
Wriothesley, conte di 94
- Spiegelman, Art 158
- Spielberg, Steven 154
- Spies, Johann 73, 75
- Stalin, Iosif 37
- Stanley, William 91
- Stendhal (pseud. di Henry Beyle)
87, 89, 105, 122
- Stevenson, Robert (regista) 203
- Stevenson, Robert (scrittore) 167
- Stiers, David Ogden 213
- Stil, Robin 121
- Stone, Matt 214
- Stone, Peter 204
- Strafford, Thomas Wentworth,
conte di 22
- Striano, Enzo 143
- Strukul, Matteo 144
- Stuart, famiglia 45
- Stuart, Mary 166
- Sturges, John 203
- Sue, Eugène 117-118
- Sutherland, Donald 216
- Swanson, Neil H. 200
- Tardi, Jacques 155
- Tassi, Agostino 68, 70
- Tavernier, Bertrand 90, 121, 152,
154
- Tebaldo 101
- Teddy Ted* 157
- Tex Willer* 186
- Tey, Josephine (pseud. di
Elizabeth MacKintosh)
133, 188
- Thomas, Chantal 60
- Thor* 63
- Thurmond, John 77-78
- Tirso de Molina (pseud. di
Gabriel Téllez) 81
- Tocqueville, Alexis de 20, 24,
29, 107
- Tolomei, famiglia 172
- Tomasi di Lampedusa, Giuseppe
141-142
- Tre Moschettieri* 65, 111-113, 122,
145, 151
- Triberti, Carlo 184, 186
- Trumbull, John 197
- Tudor, famiglia 166
- Turgis, Diane de 99-102
- Turner, Otis 199
- Turtledove, Harry 92
- Turtletaub, John 209
- Twain, Mark 216
- Uderzo, Albert 159, 186
- Ulpiano, Eneo Domizio 25
- Vadim, Roger 82
- Van Dyke, W.S. 211
- Vassalli, Sebastiano 142
- Vedova Nera* 63
- Venturini, Edward 200
- Vere, Edward de 91
- Vernay, Robert 120

- Vernes, Henri 123
 Veronese, Paolo (Paolo Caliari)
 147
 Veyrat-Masson, Isabelle 164
 Vidal, Gore 201-202, 204
 Vigne, Daniel 221
 Vigny, Alfred de 105, 113, 114
 Vittoria, regina 166
 Voltaire (François-Marie Arouet)
 108, 134
 Vreeland, Susan 70
 Wagner (Faust) 73, 75, 78
 Wagner, William G. 195
 Wajda, Andrzej 154
 Wallace, Randall 18
 Washington, George 196-198,
 201-202, 206-207, 210
 Wasserman, James 180-181
 Watt, Ian 64, 71
 Welles, Orson 12, 129-130, 149-
 150, 211
 Whedon, Joss 63
 Whitman, Walt 196
 Wilbur, Crane 201, 211
 Willard, Archibald MacNeal 199
 Willis, Connie 93
 Winfield, Jess 94
 Wise, Robert M. 207
 Wood, Gordon S. 210
 Wood, Robin 150
 Wu Ming 144, 220
 Yanes, Agustín Díaz 122
Yosemite Sam 200
 Zanazzo, Giggi (Luigi) 88
 Zanuck, Darryl F. 200
 Zeitoun, Ariel 19
 Zemon Davis, Natalie 221
 Zévaco, Michel 119-120
 Zinnemann, Fred 153
 Zorro (Diego de la Vega) 120

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI OTTOBRE 2017