

**Predella** journal of visual arts, n°41-42, 2017 [www.predella.it](http://www.predella.it) - Monografia / Monograph ■

[www.predella.it/www.predella.cfs.unipi](http://www.predella.it/www.predella.cfs.unipi)

**Direzione scientifica e proprietà** / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

**Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini** - [predella@predella.it](mailto:predella@predella.it)

**Predella** pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

**Predella** publishes two online issues and two monographic print issues each year

*Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review*

**Comitato scientifico** / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisani, Francesco Solinas

**Coordinamento editoriale** / *Editorial Assistants:* Paolo di Simone, Silvia Massa, Michela Morelli

**Impaginazione** / *Layout:* Nikhil Das, Giulia Del Francia, Vittorio Proietti

**Predella** journal of visual arts - ISSN 1827-8655

Roberto Risso

**«Sotto il sembiante d'una pacata mestizia...» La cacciata del duca d'Atene dal Medioevo all'Ottocento fra cronaca, affresco, narrazione e pittura.**

*This article reconstructs the relationship between a medieval fresco, a nineteenth-century picture and Niccolò Tommaseo's historical narration entitled La cacciata del duca d'Atene. The analysis focuses on the historical, political and artistic relevance of the three different pieces of art delineating the common effort to communicate and represent a strong message of unity, fierceness and responsibility.*

Chi sa che agli esteri almeno non si facesse noto taluno di que' tesori che l'ingegno italiano, modesto per virtù e per orgoglio, asconde nelle profondità sue?  
Niccolò Tommaseo, *Scintille*, CXX.

*La cacciata del duca d'Atene* è la più estesa narrazione storica di Niccolò Tommaseo (1802-74)<sup>1</sup> e costituisce il culmine dei suoi intensi studi medievali che portarono al commento della *Divina Commedia*, all'edizione delle *Lettere* di Santa Caterina da Siena<sup>2</sup> e alla scrittura di narrazioni storiche brevi e incompiute. Il racconto storico e il commento della *Commedia* dantesca, vertici di questi studi, furono pubblicati nello stesso anno, il 1837, durante il volontario esilio francese dell'autore, e non è particolare da poco ricordare che questo 'primo esilio' avvenne all'indomani e a causa della chiusura da parte delle autorità austriache dell'«Antologia» Vieusseux e fu in parte motivato dal desiderio di pubblicare un saggio di ampio respiro e di estrema lucidità, come ha ampiamente dimostrato Francesco Bruni, sulla condizione attuale degli Stati italiani, il *Dell'Italia*.

*La cacciata* costituisce un interessante tentativo di riscrittura ottocentesca di una narrazione medievale (Villani) e cinquecentesca (Machiavelli). Non solo. Si inserisce nel panorama della narrativa della prima metà dell'Ottocento come tentativo di rottura con il romanzo storico italiano del periodo, sul quale Tommaseo scrisse pagine critiche e teoriche di fondamentale importanza. Si tratta di un

tentativo di rottura in quanto l'opera, nella sua essenzialità linguistica e stilistica, si prefigge di essere sola narrazione e non invenzione, completamente priva dell'elemento erotico ed esotico e con le finali appendici paratestuali di Villani e Machiavelli ad assicurare la fedeltà agli eventi e l'assenza, programmatica e fieramente ribadita, di finzione, ovvero di quel 'verisimile' che costituiva (e costituisce) l'elemento fondamentale di ogni diegesi romanzesca basata sulla storia e ad essa complementare. Il mio saggio intende ricostruire, seguendo le vicende legate alla pubblicazione in esilio dell'opera e le riflessioni teoriche ad essa legate, la concezione che l'autore aveva del Medioevo in relazione non solo alle altre sue opere, ma particolarmente alle cronache del periodo, e a due rappresentazioni pittoriche (figs. 1 & 2) una medievale e l'altra ottocentesca, dell'episodio storico che dà il titolo alla narrazione.

I racconti storici di Tommaseo quali *il Sacco di Lucca. 14 giugno 1314, Il duca d'Atene e L'assedio di Tortona* si configurano come narrazioni brevi – il solo *Duca d'Atene* va oltre la quindicina di cartelle - desunte direttamente dalle cronache del tempo. Si tratta di cronache storico-letterarie in cui ogni aspetto è passato attraverso il vaglio della tensione etica dell'autore, attraverso la volontà, sentita però come senso della moralità e dell'impegno di restituire anche e soprattutto quelli che Huizinga ha definito «I toni crudi della vita»<sup>3</sup>. Le atrocità non mancano nel *Duca*, ma sono unite ad un messaggio di conoscenza e decifrazione del reale storico che allo stesso tempo prelude e conduce alla riappropriazione meticolosa e ardente del passato comune in vista del risorgimento culturale italiano. L'attenzione alla ricostruzione storica e culturale del Medioevo s'interseca in Tommaseo e nel pittore Stefano Ussi (1822 - 1901) con la volontà risorgimentale di rappresentare il presente, allegorizzando il passato ma non esaurendo nell'allegoria il messaggio culturale dell'arte: sintesi e superamento del ricchissimo e suggestivo *revival* ottocentesco del millennio medievale<sup>4</sup>. L'episodio tutto sommato periferico della storia municipale di Firenze assume uno spiccato valore rappresentativo una volta che dalle cronache e dagli annali viene dipinta su parete o su tela, come scrisse Settis: «La forza delle immagini è in ciò che sanno suggerire senza dirlo»<sup>5</sup>, e in questo la parola dipinta si avvicina alla parola scritta, o meglio ri-scritta, di Tommaseo, la cui narrazione non fa che evocare ciò che i dipinti storico-allegorici rappresentano: il risorgimento italiano contro l'oppressore straniero.

Riportando alla luce un avvenimento simbolicamente fondamentale quale la lotta di un popolo per la cacciata di un tiranno straniero e del suo apparato di potere e repressione, Tommaseo ribadisce parallelamente l'importanza della memoria e della conoscenza per la lotta contro la tirannide e la dominazione austriaca attraverso l'impegno storico e letterario. In uno scritto apparso alla fine degli anni

venti come introduzione alla prima raccolta completa delle opere di Alessandro Manzoni aveva infatti scritto: «Nell'ingegno dell'uomo, come nell'animo, come nella società, cosa si lega a cosa; e un miglioramento anche lieve, ne trae seco gradatamente molt'altri e grandissimi»<sup>6</sup>. È del resto assai agevole cogliere il nesso che lega strettamente un'opera come *La cacciata del Duca d'Atene* ad un impegno diretto, per quanto culturale e teorico, negli avvenimenti della fase finale del Risorgimento e dell'Unificazione italiana. Tuttavia è sulla valenza simbolico-creativa della ricostruzione storica di Tommaseo che è opportuno soffermarsi, su quel processo di familiarizzazione del reale che Hayden White ha definito come il legame cruciale fra storia e narrazione: «La storia – intesa come mondo reale così come si sviluppa nel corso del tempo - acquista un senso nella stessa maniera in cui il poeta o il romanziere cercano di darvi un senso, cioè attribuendo a ciò che originariamente appare problematico e misterioso l'aspetto di una forma riconoscibile perché familiare»<sup>7</sup>. Ci si trova, con la narrazione storica di Tommaseo, all'altezza cronologica che lega i Moti degli anni venti al 1848. Lo storico Banti individua come il periodo cruciale in cui si deve, a livello storico e ideologico: «Disegnare un quadro coerente di che cosa sia la nazione italiana e di perché occorra battersi per essa»<sup>8</sup>, mentre il quadro di Stefano Ussi (fig. 2), esposto nell'anno dell'Unificazione, il 1861, altrettanto simbolicamente rappresenta un interno, la sala conciliare del Palazzo della Signoria, luogo di ri-organizzazione del potere e dell'amministrazione a ridosso della liberazione. Si tratta, per il pittore toscano, di una scelta coerente con la nuova tendenza della pittura ottocentesca, non solo realistica ma anche, e soprattutto, storica, ovvero di una scelta rappresentativa che permetta, come ha evidenziato la critica d'arte Nochlin, di «accettare che il significato globale dell'evento rappresentato coincidesse integralmente con la sua esperienza immediata»<sup>9</sup>. La convergenza delle tensioni, la drammaticità del momento vengono colte nel quadro e rappresentate nella tripartizione degli occupanti della grande sala: le guardie armate, gli amministratori con i registri, i rappresentanti della municipalità e il patriziato a stento trattenuti. Ad unire l'interno della sala dove si sta compiendo la storia e l'esterno, la città, è l'elemento del gonfalone, simbolo municipale e quindi della coesione per eccellenza, il cui bianco unisce e idealmente collega la sala a tutto ciò che avviene fuori dalla finestra, nella piazza, nelle vie in tumulto, solo intuite nel quadro quanto descritte con dovizia di particolari e di dialoghi nella narrazione di Tommaseo. Quest'ultima si pone pertanto come un tramite ideale e perfettamente equilibrato fra l'affresco attribuito all'Orcagna (Fig. 1) e il quadro di Ussi (fig. 2), opere diverse e lontane mezzo millennio ma accomunate dal tentativo di rappresentare un momento cruciale e altamente al-legorico della storia: una lotta di liberazione coronata da successo. Nell'affresco è

il Palazzo della Signoria a figurare come elemento fondamentale della narrazione pittorica, fulcro dell'evento, e accanto ad esso la figura tutelare religiosa, la santa aureolata che con la mano sorregge le bandiere municipali della milizia fiorentina (le 'milizie proprie di Machiavelli') e ai cui piedi si accumulano, rotte e vinte, le armi dell'usurpatore, del duca francese battuto e scacciato. L'opera presenta un'altra tripartizione, su sfondo aureo, che ribadisce lo stretto legame con la tradizionale rappresentazione medievale che già si sta evolvendo in una nuova raffigurazione, di tipo municipale, 'moderno', evoluzione descritta in questi termini da Von Schlosser: «La storia universale di tipo medievale, collocata contro un fondo d'oro senza tempo né spazio, cede il posto alla storia municipale con caratteri spiccatamente realistici, che si rivolge in particolare – e ciò avviene ancora una volta nell'Italia dei comuni prima che altrove – alle memorie, alle cronache di famiglia [*e municipali*] alle biografie, in senso nuovo e personale»<sup>10</sup>.

Sull'importanza dei monumenti e dei palazzi era intervenuto lo stesso Tommaseo nell'ecclettico e multilingue *prosimetron*, *Scintille*, in cui, a proposito dell'importanza dell'apprendimento della storia, aveva scritto, e le parole ben si adattano alla rappresentazione pittorica del Palazzo della Signoria affrescato forse da Orcagna: «A conoscere l'Italia de' secoli andati, non leggete né poeti né storici: visitate le chiese di Venezia, e il Camposanto di Pisa»<sup>11</sup>. Il discorso sulla storia si fa pertanto complessivo in Tommaseo, in quanto parallelamente alla ri-scrittura di cronache e annali medievali in lingua moderna per renderli leggibili – e godibili – al pubblico contemporaneo, suggerisce la visione e lo studio dell'arte, uno studio 'sul campo', a contatto con il reale, con ciò che rimane del ricco passato municipale e locale, ma l'attenzione resta concentrata sul presente risorgimentale, in quanto lo studio e la riappropriazione del passato – come il quadro di Ussi ben dimostra - hanno un valore di consapevolezza e una funzione patriottica prettamente risorgimentale.

In quest'ottica acquisisce fondamentale importanza il contenuto della narrazione, l'unione del popolo fiorentino, il mettere da parte, seppur momentaneamente e a denti stretti, interessi di parte e inimicizie per aderire senza riserve al bene collettivo, alla causa comune dell'insurrezione, della liberazione e della riorganizzazione della città, e particolarmente della comunità in essa contenuta. Per queste ragioni nella narrazione sono fondamentali le figure dei politici municipali del Palazzo di Città, pur espropriati dal Duca, e le autorità religiose dell'arcivescovo e dei preti. Una parte importante della trama si svolge nel Palazzo durante la detenzione dei duecento cittadini da parte delle autorità del Duca d'Atene: la funzione politica della narrazione si esercita per mezzo dei capisaldi della comunità municipale della Firenze trecentesca. La comunità descritta da Tommaseo attraverso le fonti storiche rispecchia, proiettandosi in essa, la comunità ottocentesca

italiana, dove il microcosmo urbano del Trecento raffigura senza forzature il macrocosmo italiano ottocentesco, secolo, il Diciannovesimo, che vede non a caso, come ha scritto Benedict Anderson: «Mid-nineteenth-century Europe witnessed a rapid increase in state expenditures and the size of state bureaucracies (civil and military), despite the absence of any major local wars»<sup>12</sup>. I brani di Villani e di Machiavelli posti da Tommaseo alla fine della narrazione sono pertanto garanzia di un'accuratezza storico-filologica che non vuole essere messa in discussione, ma che allo stesso tempo intende fornire autorità e quindi rafforzare a livello storico e politico il discorso autoriale sul presente.

Nella prospettiva di una visione del passato come via per il futuro, ovvero della lettura del passato con l'occhio al presente in vista degli sviluppi futuri, va interpretata la scelta di un'insurrezione – e di tutti gli eventi ad essa successivi e conseguenti - come oggetto della narrazione storica. Alla metà degli anni trenta dell'Ottocento, come attestato nel *Dell'Italia*, Tommaseo sapeva come l'Austria fosse troppo forte, organizzata e militarmente preponderante in Italia: «A dimostrare di quale ombra l'ale dell'Aquila [*austriaca*] coprano l'Italia intera, ogni dire è poco e soverchio»<sup>13</sup>. Egli aveva capito ciò che gli storici contemporanei affermano a proposito della situazione italiana: «L'Austria era troppo forte per essere battuta da qualsiasi singolo stato [italiano]; era necessaria una coalizione per raggiungere l'indipendenza e difendere le costituzioni, una volta concesse»<sup>14</sup>. Come gli Stati della Penisola si devono unire per opporsi all'Austria, per quanto più forte e meglio organizzata, i cittadini di Firenze, il popolo fiorentino tutto si deve unire e insorgere contro la tirannide per quanto feroce e spietata e non è un caso che lo scambio di battute, posto all'inizio della narrazione, ricordi lo stile delle tragedie alfieriane:

- Chi ci pon fine?
- Noi, se vogliamo.
- E le forze?
- Un'anima che vuole può contra mille: un popolo non potrà contr'un uomo?
- Quest'uomo ha seguaci e soldati.
- E costoro, hann'eglin altro che due braccia, e una lancia? Ma una cosa non hanno, che possiamo aver noi: coscienza.
- Tu, Bordoni, vorresti...?
- E tu no?
- Potessi!
- Possiamo<sup>15</sup>.

I racconti storici di Tommaseo furono preceduti da intense letture e da studi condotti con l'usuale rigore e con la solita acribia filologica. Nel *Diario intimo* troviamo attestazioni di questi studi prima della partenza per Parigi, quando si trovava ancora a Firenze: «Veggio alla Magliabechiana il ms. della storia del Pitti, della cacciata degli Spagnoli da Siena, dell'assedio di Pisa: tre belle cose»<sup>16</sup>, letture che lo spronano a farsi tramite per la pubblicazione dei documenti storici: «Cose, fuorché la storia del Pitti, non osservate da alcuno. Belle molto. Farò che Gino [Capponi] le stampi, *se gli gira*; e temo che non gli giri»<sup>17</sup>. L'impegno a favore della diffusione di questi documenti, della loro pubblicazione ottocentesca, è la base del desiderio che lo porterà in quegli anni a riscrivere gli eventi, quegli stessi avvenimenti storici incontrati alla Magliabechiana e che egli avrebbe voluto far pubblicare. La riscrittura sotto forma di racconto storico non è che un modo per riproporre all'attenzione del popolo d'Italia quegli eventi e la testimonianza di chi li narrò secoli prima. Gli studiosi del Risorgimento hanno giustamente sottolineato un aspetto comune delle narrazioni di quegli anni: «Testi che ossessivamente si snodano intorno a storie di guerra, quasi la narrazione della nazione non possa essere disgiunta dal racconto di battaglie, di violenze ingiustamente subite e di violenze da commettere alla ricerca del riscatto»<sup>18</sup>, essendo la violenza un male tanto doloroso quanto inevitabile nel momento della liberazione da chi non ha intenzione di lasciare il potere, affidato o usurpato che sia.

Il legame, strettissimo nella poetica di Tommaseo, fra parola scritta e raffigurazione pittorica, è delineato in un altro scritto di estetica, in cui, soffermandosi sul tema dell'ideale, sembra fornire un'inequivocabile argomentazione circa le proprie scelte rappresentative e descrittive della storia:

Anco nelle imitazioni poetiche è entrata la boria del bello ideale: i caratteri storici si stimano tutti imperfetti; vogliono uomini d'un mondo migliore. A questo fine si scelgono le qualità più notabili (altri direbbe le più grossolane), e le si caricano di lume. Ma se prima di accumulare insieme queste circostanze ideali che formano un tal carattere, io pensassi che quest'uomo ch'io dipingo, lo colloco in certo tempo, in certo luogo, in mezzo a tali e tali uomini; che per conseguente non posso senza goffaggine dargli carattere, e opinione diverse o contrarie a quel tempo, a quel luogo, all'indole di quegli uomini; se pensassi ch'io non posso mai dire con sicurezza: *quest'uomo nelle tali circostanze, per far bene, doveva e poteva operare così*: non sarei tanto franco nel raccozzare insieme alcuni pregi o difetti più luminosi, e farne un modello di bellezza che a prima vista appaga, e che, a ben meditare, pugna con la realtà delle cose<sup>19</sup>.

Si comprende come per Tommaseo la rappresentazione artistica, letteraria e

raffigurativa, dovesse prima di tutto rispettare il vero e, dove il vero non potesse venire appurato fino in fondo, il verosimile, in questo perfettamente in linea con la poetica manzoniana del romanzo storico, su cui anch'egli aveva teorizzato. Nel saggio *Del romanzo storico*, composto come reazione al grandissimo successo di questo tipo di narrazioni in Italia dalla seconda metà degli anni venti a tutto il decennio successivo, Tommaseo si sofferma, in contraddizione solo apparente con ciò che sostiene durante la stesura del *Duca d'Atene*, ovvero che nulla dovesse essere scritto che non fosse presente nelle cronache e nelle raffigurazioni del tempo, sul concetto di invenzione che per lui coincide pienamente con la poetica di rappresentazione del verosimile. Una sintesi della non inconciliabilità fra storia e invenzione è offerta nell'ultimo capo del citato saggio del 1838, capo intitolato significativamente *Verità, verità, verità*: «A chi temesse, del resto, che storia e poesia non potessero congiungersi senza profanarsi a vicenda, non addurremo che un fatto. Ha egli falsificato Dante la storia, dipingendo i dolori di Francesca e le furie d'Ugolino? Che ha egli fatto se non indovinare quel che la realtà gli taceva e con la poesia del cuor suo commentarla? La poesia pretta storica è dunque possibile»<sup>20</sup>. Altrettanto importante è la ribadita prossimità fra storia e poesia, formulata anche l'anno dopo la pubblicazione del *Duca d'Atene*, nelle *Memorie poetiche*, in questi termini: «Nella storia veggendo fonte inesauribile di poema (perché la storia è indivisa dalla religione, così come il passato contiene in sé l'avvenire); e, volendo i germi storici fecondare in varie guise, pensai...»<sup>21</sup>.

L'idea di un possibile sviluppo estetico della trattazione della storia deve essere vista in funzione di quella che sarà la produzione storico-narrativa di Tommaseo: «La via di far argine al romanzo storico si è questa di appiacciare la storia senza corromperla; che la materia del romanzo può essere una ragione di più, perché sorgano in Italia storici insigni»<sup>22</sup>. La condanna, implicita nel giudizio, riguarda più che il romanzo storico *tout-court* le imitazioni dei romanzi storici stranieri: «Adunque innanzi d'inferire contro il romanzo storico in generale, converrebbe cercare se sia possibile fare altrimenti; e vedere se il romanzo storico sia cosa per sé abominabile, o piuttosto quella maniera alla quale dietro Walter-Scott (sic.) tanti imitatori s'attennero»<sup>23</sup>. In questo contesto anche il concetto di finzione e d'invenzione viene parzialmente riabilitato seppur in precise e circoscritte aree della narrazione: «Ma appunto dove la memoria tace, sarebbe innocuo e forse utile far parlare la fantasia, e con essa commentare quelle poche reliquie di verità che ci vennero lasciate in retaggio dal tempo»<sup>24</sup>. È tuttavia a se stesso e al proprio progetto di rinnovamento del romanzo storico e della narrazione della storia che l'autore pensa fin dal 1830:

Or perché dunque non sorgerà un ingegno potente, il quale svincolatosi affatto da questa catena dell'amore romanzesco, venga ad arricchirci di narrazioni animate da più forti affetti, da più grandi interessi; e con più parsimonia, e però forse con più di morale e politica utilità rinnovelli l'esempio di ciò che fece nella tragedia l'Alfieri?<sup>25</sup>

La scelta della cronaca dell'avvenimento stesa da colui che se ne proclama testimone oculare, come il Villani, pone Tommaseo nella posizione di affermare come veridica, e pertanto assolutamente credibile e incontrovertibile, la base della propria narrazione, e nel far ciò getta le basi fondamentali del complesso sistema metaforico e allegorico che è una narrazione storica. Nel *Diario intimo* afferma di leggere diffusamente il Villani nel 1834<sup>26</sup>, mentre nella prima pagina del dodicesimo libro della *Cronica* che Tommaseo mette in appendice, si legge, fra l'altro: «...che io autore, che fui presente»<sup>27</sup>, elemento che permette all'autore de *La cacciata del Duca d'Atene* di fondare la sua riscrittura non solo sul racconto di uno storico il cui valore è fuori discussione e che appartiene al canone degli storici trecenteschi di notevole importanza, ma ad un testimone oculare degli stessi avvenimenti descritti. Anche negli *Studi critici*, apparsi nel 1844, nella parte dedicata al Vico, Tommaseo ribadisce l'alta considerazione che aveva del Villani, dove, pur in una nota a piè di pagina, lo definisce: «l'Erodoto di Firenze», e non è particolare da poco: «Che [*il Villani*] nella storia di una sola città, comprende la storia del mondo»<sup>28</sup>. A questa autorità tanto difficile da contestare ne affianca un'altra altrettanto potente: quella del maggior teorico cinquecentesco della politica e del principe come figura pubblica e privata: Niccolò Machiavelli, autore delle *Istorie fiorentine*. Davvero difficile immaginare fonti più prestigiose e inattaccabili. Se si vuole creare un romanzo storico le fonti servono nella *fabrica* del romanzo, non nella sua struttura, ma se, come Tommaseo intendeva fare, si vuole riscrivere un avvenimento medievale per proporlo all'attenzione di una generazione d'Italiani che si ha l'intenzione di educare, allora il valore e la funzione delle fonti variano completamente: esse sono presenti nella *fabrica* quanto nella struttura della narrazione ed è opportuno che siano presenti anche accanto al testo, affinché non smettano mai di comunicare con i lettori. Hayden White ha colto con molta finezza la pluralità di livelli di comunicazione che una narrazione storica possiede, valenza che la scelta di Tommaseo di apporre le sue fonti alla fine della narrazione non può che evidenziare e potenziare: «Al di là di qualsiasi tipo di comprensione esse [*le narrazioni storiche*] siano in grado di fornire riferendosi a leggi ritenute casuali, riescono ad attribuire significati a complessi di eventi passati grazie alle somiglianze metaforiche tra complessi di eventi reali e strutture convenzionali delle nostre costruzioni di fantasia»<sup>29</sup>. L'ottica in cui va ricondotta la scelta di Tommaseo di fornire una narrazione storica è, ed è opportuno ricordarlo, prettamente

educativa in quanto per lui politica e letteratura tendono a coincidere poiché: «la vita letteraria con la politica fanno un solo concetto»<sup>30</sup>.

È l'educazione l'assoluta priorità del suo universo intellettuale, in quanto, e non è particolare da poco, l'educazione si pone alla base della possibile rinascita dell'Italia come nazione: «Educare una generazione è la via più corta di tutte per giungere a libertà»<sup>31</sup>. Altrettanto importante è il nesso che inscindibilmente lega il vero al bello, e il bello è educatore per eccellenza. La vicenda del Duca d'Atene, quindi, sia narrata che raffigurata, è vero storico, e in quanto verità è bellezza educatrice, esempio di lotta e sofferenza per l'evoluzione e il miglioramento. Se interpretata alla luce delle teorizzazioni estetiche fatte dall'autore in anni non lontani dalla narrazione storica, volutamente densa di fatti di sangue anche atroci che le pitture non rappresentano, si è in grado di percepire un vasto progetto la cui struttura è assai coesa e coerentemente perseguita: «Il senso profondo del bello insegna a soffrire il dolore. E la sventura è ora il senso che avvisa, or la cenere che protegge il fuoco detto. E come il grande artista è martire dell'arte sua; così il vero cristiano è massimo artista»<sup>32</sup>. Non è peregrina l'allusione al concetto di martirio dell'artista, è anzi in perfetta coerenza con la pubblicistica risorgimentale di quei decenni, e va intesa nell'ambito ideale di quella che Canfora ha chiamato la funzione dell'analogia della (e nella) storia, poiché: «è l'intuizione analogica il mezzo e al tempo stesso il punto d'arrivo del pensare storico»<sup>33</sup>. Un'analogia piana e immediata accomuna la narrazione storica di Tommaseo al quadro di Ussi, figura retorica scritta e dipinta che rinvia al presente rappresentando il passato.

Nel disegno educativo di Tommaseo, inoltre, si delinea un metodo d'indagine che ben si collega con l'orientamento delle fonti della sua narrativa storica. Se lo scopo era di cercare nella storia italiana episodi che ne mettessero in evidenza tanto gli errori quanto i momenti di eroismo e di anelito alla libertà, la *Cronica* del Villani si adattava alla perfezione. L'opera di Villani pone infatti subito in evidenza la responsabilità morale e politica dei fiorentini nella dittatura loro imposta da Gualtieri: «Conviene cominciare il duodecimo libro, però che richiede lo stile del nostro trattato perché nuova materia e grandi mutamenti e diverse rivoluzioni avvennero in questi tempi alla nostra città di Firenze per le nostre discordie tra' cittadini, e per lo male reggimento de' Venti della balia»<sup>34</sup>.

Altrettanto esplicito e funzionale al discorso che l'autore intende perseguire, è la testimonianza di Machiavelli, che inquadra la dittatura di Gualtieri in questi termini, assai poco favorevoli ai governatori di Firenze: «Onde quelli venti veggendo sdegnato il popolo, pensavano con eleggere nuovo capitano [...] I grandi [...] pensarono che fosse venuto il tempo di potere con la rovina della città spegnere l'incendio loro»<sup>35</sup>. Ciò che più conta per Tommaseo è l'insistenza delle proprie

fonti sulla responsabilità diretta e innegabile dei Fiorentini nella dittatura e nella conseguente rovina della cosa pubblica in cui poter riflettere gli avvenimenti degli ultimi tre secoli, dalla discesa di Carlo VIII alla fine del Quattrocento (1494) in poi e per proiettare verso il presente risorgimentale la propria lettura dell'evento medievale.

Nella rappresentazione di Firenze come 'città', come realtà urbana in fermento, dove le disparità sociali sono come momentaneamente sospese nello sforzo comune di liberazione, Tommaseo capovolge (ma senza soffermarsi troppo, segno della persistenza del problema nella sua mente) il parere negativo sulle città italiane, viste nel *Dell'Italia* come luoghi d'insanabili differenze foriere di tensioni e di gravi disequaglianze: «Nelle nostre città, siccome gli animi sono dissociati, così la vita è tutto uno strano contrasto. Palagi accanto a casipole, miseria dura accanto a dura opulenza; leziosa delicatezza d'affetti, e freddezza di cuore [...] dalla diversissima educazione, dai vari consorzi, diversificate le tempre e le indoli troppo più che a bene ordinata società non convenga»<sup>36</sup>. La rappresentazione delle dinamiche di cooperazione e d'integrazione degli sforzi libertari e militari di tutta la città di Firenze nel *Duca d'Atene* va pertanto vista come l'indicazione di un percorso possibile, anzi di un fatto che appartiene al passato comune e quindi ripetibile, ripercorribile, attuale e pertanto realizzabile. Tommaseo era del resto convinto, fin dagli anni dell'esilio francese, della possibilità concreta dell'intervento attivo dell'intellettuale nella vita – e di conseguenza nella formazione – della nazione attraverso l'intervento culturale e formativo nella politica, come attestato nella sua opera politica più vasta, organica e profonda di quegli anni, il *Dell'Italia*, nel cui secondo libro si trova l'affermazione: «Un immortal beneficio possono gli scrittori apportare alla patria, determinando le idee politiche, in que' che più parlano di politica incerti ancora»<sup>37</sup>. In quest'ottica d'intrattenimento elevato, formativo e politicizzato, va interpretata la scelta di Tommaseo di ri-raccontare un episodio tutto sommato marginale della città di Firenze, in un tempo assai remoto anche se culturalmente vivo e attivo nella mente dell'autore intento ad estensivi studi sul Medioevo a Parigi. Il Medioevo di Tommaseo, lontano dalle polemiche risorgimentali sulla funzione anti-unitaria della Chiesa, consente una rappresentazione unitaria e funzionale della religione e soprattutto dei suoi funzionari nella cacciata del tiranno. La componente religiosa era intimamente e intrinsecamente radicata nel suo animo, era parte della sua etica e del suo impegno storico e civile, ne era una parte costitutiva, egli vedeva nella religione e nei suoi rappresentati una forza imprescindibile che doveva essere volta alla realizzazione del progetto politico e patriottico. Legame, quello fra religione e repubblica, strettissimo e costitutivo del concetto d'Italia come scrive nel quarto libro del *Dell'Italia*: «E tutto

quant'ha di grande l'Italia, o è religione o di religione effetto; o è repubblica o di repubblica avanzo»<sup>38</sup>. Da qui non solo l'integrazione nella sommossa e nell'assedio di preghiere e orazioni ma anche la partecipazione attiva, in armi, dei religiosi, e quindi la loro duplice funzione spirituale e politico-militare:

La moltitudine, a quella voce potente, correva vogliosa d'udire; e il frate, picchiando ad ora ad ora sul petto, e dal crocefisso che batteva sulla ferrea corazza traendo un suono nuovo, badava a dire: "Mala signoria è uccellaccio spiumato che tu puoi con un bacchio levare dal nido, e sbatacchiare per terra..."<sup>39</sup>

Concetti simili, e similmente espressi con toni da predica, si trovano anche nel primo libro di *Dell'Italia*, dove l'autore si rivolge direttamente agli Italiani in questi termini: «Libertà chiedete a voi stessi, al vostro braccio, alla vostra coscienza, all'impegno: libertà chiedete alla beneficenza che vi darà i fratelli, all'educazione che creerà i cittadini: il resto chiedete non al vento di Francia, non al fumo di Germania, non alla nebbia d'Inghilterra: chiedetelo a Dio»<sup>40</sup>.

A Tommaseo, curatore e commentatore in quel volgere d'anni di volontario esilio francese della *Commedia* dantesca, non era estraneo il concetto di contrappasso, con tutte le sue valenze simboliche e politiche. Nella sua narrazione la rabbia popolare si sfoga inevitabilmente su coloro che avevano oppresso il popolo con tasse, gabelle, vessazioni e arbitrii di ogni sorta, e sfogandosi realizza un grottesco e atroce contrappasso fra 'colpa' e 'punizione': chi aveva sbranato il popolo borghese, artigiano e contadino con imposte viene a sua volta sbranato, lacerato, fatto a pezzi, letteralmente: «Alzate le gonnelle al notaio, e stracciatogli le brache, si misero a flagellarlo [...] e strapparlo, squartarlo vivo, segargli con ferri male tagliati le carni che stridevano e palpitavano divise, sbocconcellargli le dita, e ogni membro (che guizzando pareva cercasse il tuttor vivo compagno)»<sup>41</sup>, e: «Un barbiere [...] prese l'ascia di mano a un contadino che guardava stupido e commosso, tagliò a Simone da Norcia la testa di netto [...] Il tronco cadde siccome pianta recisa alla radice; e i ragazzi, pigliatolo per i piedi, lo facevano ballare a busto in giù...»<sup>42</sup>. L'orrore si concentra sulla rappresentazione del corpo smembrato, lacerato, vilipeso, irriso nel suo dolore, la morte non è sufficiente a frenare la furia vendicatrice e distruttrice di una parte della popolazione assetata di sangue che compie sul corpo del nemico strazio e profanazione con meticolosa e atroce implacabilità:

È lo tagliarono a minuzzelli, e lo sparpagliarono per la via, come si fa con la fiorita.

[...] Si misero a strappargli gli abiti, e le difese di ferro che aveva sotto, e i capelli e la barba. Indi a forza di sassi, di coltellacci male arrotati [...] e di spilloni piantati tra costola e costola, lo finirono con lungo martoro. E, morto, lo trascinarono ignudo per il lastrico della città [...] I ferri ancora digiuni di vendetta dissetavano in quel carcame sbrandellato [...] Cacciarono nelle floride membra i coltelli, le coltelle, le spade, le mani, i denti<sup>43</sup>.

L'orrore, che sembra toccare il fondo nel sistematico vilipendio cui viene sottoposto il cadavere del nemico, o meglio le varie parti del cadavere smembrato e irriso, riserva al lettore il trauma delle scene di cannibalismo. Il cibarsi della carne del nemico, sia cruda che cotta, oltre a rappresentare il culmine dell'orrore, vuole nella narrazione di Tommaseo rappresentare l'odio inestinguibile del popolo verso la dittatura del Duca e le ingiustizie e gli orrori della repressione. Al cannibalismo si affianca, per illustrare questo stato d'animo condiviso e, per quanto abominevole, in fondo comprensibile, l'indicazione della volontà di ripetizione infinita della violenza: «Mille volte avrebbero voluto nello squarciato torace rinfonder la vita, per mille volte snidarnela con ferri e con mani»<sup>44</sup>. La Firenze della *Cacciata del Duca d'Atene* diviene pertanto, in parte, un girone infernale, dantesca mente descritto e narrato, dove sono gli stessi protagonisti a rendersene conto: «Farne lo strazio che s'è fatto, gli è un rubare il mestiere a' demoni»<sup>45</sup>, giudizio solo in parte mitigato dall'esclamazione autoriale secondo la quale: «Degli orrori che raccontiamo è tua in buona parte, o duca Gualtieri, l'infamia»<sup>46</sup>.

La crudeltà insistita e compiaciuta dei supplizi viene colta da Huizinga che nel suo capolavoro storiografico sembra chiosare questo aspetto della vicenda narrata da Tommaseo: «Ciò che ci colpisce [...] non è la perversità morbosa, ma il gaudio bestiale e ottuso, il diletto da fiera che il popolo ci provava»<sup>47</sup>. La condanna degli eccessi sanguinari, pur finalizzata alla liberazione e al ritorno della democrazia, è attestata anche nel *Dell'Italia*, che costituisce il retroterra teorico-politico a cavallo fra i cruciali anni venti e trenta: «Ma se trista cosa è il carnefice difensore dei re, non men trista è il carnefice dei re punitore»<sup>48</sup>. In quest'ottica va interpretato, nella diegesi del *Duca d'Atene*, il sollievo dei cittadini che si astengono dalle torture e dagli omicidi contrapposto alle magre e fugaci gioie dei carnefici improvvisati, scarto psicologico tutt'altro che trascurabile all'interno della narrazione.

La conclusione della vicenda si apre con l'uscita dal palazzo di Gualtieri e del suo seguito, e il viaggio scortato da rappresentanti della municipalità fiorentina attraverso la campagna: «Il dì seguente escirono, patteggiati, di palagio [...] Andavano a capo chino, dolenti per le ferite, gravati dalla vergogna»<sup>49</sup>. La descrizione dell'uscita, della 'cacciata' da Firenze, assai visiva e vivida, è realizzata avvalendosi

anche della descrizione del pubblico, i Fiorentini prima e gli abitanti del contado poi, che vedono passare i militari: «Il popolo fermo e tacito, senz'armi, senz'ira, guardava, come se coloro fossero vincitori, egli vinto»<sup>50</sup>. Come nel corso della narrazione, anche nella fase finale la diegesi è arricchita da allocuzioni e apostrofi che il narratore utilizza per enfatizzare – ed attualizzare – il valore educativo ed esemplare della vicenda storica. L'apostrofe, che precede di poco la conclusione amara dell'opera – il 'sugo della storia' di Tommaseo – riguarda, ovviamente, la presenza e i danni della dominazione militare prezzolata straniera:

Andate, sciagurati, piaga d'Italia, piaga voluta e comperata: andate a cercare signore ignoto, a cui vendere il nerbo e l'audacia, anime rotte ad ogni sorta e d'impetuosa battaglia e di ruberia frodolenta; sommessi e feroci [...] Andate, sciagurati! Nel nome di qual principe guadagnerete voi oro e rimorso, e lode più rea dell'infamia!

L'amarezza che pervade l'intera narrazione, spesso dissimulata, emerge con forza nella frase conclusiva, dove la formula finale si amplia di valenze di ammonizione per il presente, confermando definitivamente l'intento interpretativo dell'oggi sul passato remoto della Nazione. Il giudizio negativo sulle scelte politiche toscane, espresso nel corso della narrazione, trova attualizzazione decenni dopo, in un ampio e articolato saggio che, come a suo tempo il *Dell'Italia*, ricostruisce la storia recente e le prospettive degli Stati italiani, saggio intitolato non a caso *Del presente e dell'avvenire*. In esso la Toscana di Leopoldo si trova a dibattersi nei medesimi gravi problemi della Firenze del Duca d'Atene, e il giudizio di Tommaseo, come nella narrazione storica, resta impietoso: «Toscana non sa soffrire né libertà né tirannide, né stranieri né suoi. I diritti municipali, fondamento unico di speranza, lì non si curano; e fu confessato, come vecchio vizio, il non saper usare le leggi»<sup>51</sup>.

Le pagine di Villani, l'affresco nella Salotta del Quartiere di Leonora di Palazzo Vecchio, la riscrittura di Tommaseo, romanzo storico atipico e la tela di Stefano Ussi, opere diverse per epoca, stile, supporto e linguaggio espressivo, sono tuttavia accomunate dall'urgenza della comunicazione di un messaggio storico e politico di primaria importanza: non essere causa, per stoltezza o per interesse, delle proprie disgrazie. Se la storia non riesce ad essere *magistra vitae*, lo siano allora l'arte, la narrativa, la pittura, poiché i cinque secoli che separano gli eventi storici narrati da Villani e affrescati da Orcagna, dalle opere di Tommaseo ed Ussi, per quanto evocativi e allegorizzati, valgono pur sempre come monito per il presente. Per usare le parole di Tommaseo al termine del *Duca d'Atene*:

Tale fu la signoria che il Duca d'Atene aveva con tradimento usurpata sopra il comune e

il popolo di Fiorenza. E' n'andò con molta sua onta ma con molti danari tratti da' Fiorentini, per li loro difetti e discordie; e lasciandovi di male sequele. *E di qui prendano esempio i popoli, di non volere mai signoria perpetua, né a vita*<sup>52</sup>.

È davvero difficile immaginare un messaggio politico e sociale più attuale di questo, applicabile all'Italia dell'Ottocento come a quella di oggi.

- 1 La prima edizione del *Duca d'Atene* fu pubblicata a Parigi nel 1837. La seconda edizione è del 1858, con modifiche e cassature. L'edizione da cui cito è: *Il Duca D'Atene*, Narrazione di N. Tommaseo, Parigi 1837. L'oscillazione del titolo fra le forme *La cacciata del duca d'Atene* e semplicemente *Il duca d'Atene* è costante nelle edizioni ottocentesche dell'opera. Così pure l'alternanza nell'uso di maiuscole e minuscole nelle parole 'duca' e 'cacciata'.
- 2 N. TOMMASEO, *Lo spirito, il cuore, la parola di Caterina da Siena. Ridotte a miglior lezione, e in ordine nuovo disposte con proemio e note di Niccolò Tommaseo*, 4 vols, Firenze 1860, I.
- 3 J. HUIZINGA, *Autunno del Medioevo* (1919), Firenze 1987, p. 3.
- 4 Nella vasta e crescente bibliografia internazionale sull'argomento si vedano le seguenti opere: T. DI CARPEGNA FALCONIERI, "Medieval" *Identities in Italy: National, Regional, Local*, in *Manufacturing Middle Ages. Entangled History of Medievalism in Nineteenth-Century Europe*, a cura di P.J. Geary e G. Klaniczay, Leiden 2013, pp. 319-345 e il terzo capitolo del volume: A. CURTHOYS, J. DOCKER, *Is History Fiction?*, Sydney 2010, pp. 64-95, intitolato *Leopold von Ranke and Sir Walter Scott*.
- 5 S. SETTIS, *Iconografia dell'arte italiana 1100-1500: una linea*, Torino 1979 e 2005, p. 7.
- 6 TOMMASEO, *Discorso preliminare a Opere di Alessandro Manzoni Milanese con aggiunte e osservazioni critiche. Prima edizione completa*, 6 vols, Firenze 1828, I, p. V.

- 7 H. WHITE, *Forme di storia. Dalla realtà alla narrazione*, a cura di E. Tortarolo, Roma 2006, p. 34.
- 8 A. MARIA BANTI, *Il Risorgimento italiano*, Roma-Bari 2004, p. 55.
- 9 L. NOCHLIN, *Il realismo nella pittura europea del XIX secolo (1971)*, Torino 1979, 1989 e 2003, p. 13.
- 10 J. VON SCHLOSSER, *L'arte del Medioevo*, Torino 1961 e 1989, p. 21.
- 11 TOMMASEO, *Scintille*, CLXXX, a cura di F. Bruni, Parma 2008, p. 299.
- 12 B. ANDERSON, *Imagined communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London & New York 1983, 2006, p. 76.
- 13 TOMMASEO, *Dell'Italia*, a cura di F. Bruni, Alessandria 2003, p. 40 (libro primo).
- 14 D. BEALES, E.F. BIAGINI, *Il Risorgimento e l'unificazione dell'Italia*, Bologna 2005, p. 64.
- 15 TOMMASEO, *Il Duca d'Atene*, cit., p. 4.
- 16 ID., *Diario intimo*, Torino 1948, p. 144.
- 17 *Ibid.*
- 18 A.M. BANTI, *Il Risorgimento italiano*, cit., p. 61.
- 19 TOMMASEO, *Dell'ideale*, in *Della bellezza educatrice. Pensieri*, di N. Tommaseo, Venezia 1838, p. 28.
- 20 ID., *Del romanzo storico*, in ID., *Della bellezza educatrice. Pensieri*, cit., pp. 231-232.
- 21 ID., *Memorie poetiche (1838)*, a cura di M. Pecoraro, Bari 1964, p. 292.
- 22 *Ibid.*, p. 46.
- 23 *Ibid.*, p. 47.
- 24 *Ibid.*
- 25 *Ibid.*, p. 50.
- 26 TOMMASEO, *Diario intimo*, cit., p. 200: «Leggo il Villani».
- 27 ID., *Il Duca d'Atene*, cit., p. 305.
- 28 Studi Storici / di / N. Tommaseo / Parte prima/ Venezia / A spese dell'autore / Coi tipi di Giorgio A. Andruzzi / 1843, p. 16.
- 29 WHITE, *Forme di storia*, cit., p. 27.
- 30 *Il secondo esilio. Scritti di Niccolò Tommaseo concernenti le cose d'Italia e d'Europa dal 1849 in poi*, Milano 1862, vol. 1, p. 22.
- 31 *Ibid.*, p. 37.
- 32 TOMMASEO, *Del bello e del sublime*, in *Della bellezza educatrice. Pensieri*, cit., p. X.
- 33 L. CANFORA, *L'uso politico dei paradigmi storici*, Roma & Bari 2010, p. 9.
- 34 *Istorie Fiorentine / di / Giovanni Villani / Cittadino Fiorentino / Fino all'anno MCCCXLVIII. / Volume Ottavo. / Milano / Dalla Società de' Classici Italiani / 1803, p. 3.*
- 35 *Opere / di / Niccolò Machiavelli / Cittadino e Segretario / Fiorentino / Vol. I. / Italia (sic.) / MDCCCXIX, p. 345.*
- 36 TOMMASEO, *Dell'Italia*, cit., p. 80.
- 37 *Ibid.*, p. 111.
- 38 TOMMASEO, *Dell'Italia*, cit. p. 24 (del secondo volume).

- 39 ID., *Il Duca d'Atene*, cit., p. 200.
- 40 ID., *Dell'Italia*, cit. p. 85.
- 41 *Ibid*, p. 183.
- 42 *Ibid*, p. 187.
- 43 *Ibid*, pp. 188; 194-195; 197; 250.
- 44 *Ibid*, p. 252.
- 45 *Ibid*, pp. 282-283.
- 46 *Ibid*, p. 198.
- 47 HUIZINGA, *Autunno*, p. 26.
- 48 TOMMASEO, *Dell'Italia*, cit., p. 221.
- 49 ID., *Il Duca d'Atene*, cit., p. 276.
- 50 *Ibid*, p. 278.
- 51 TOMMASEO, *Del presente e dell'avvenire*, a cura di Ornella Moroni, Firenze, 1981, t. II, p. 205.
- 52 TOMMASEO, *Il Duca d'Atene*, cit., p. 302. Enfasi aggiunta.



Fig. 1: ORCAGNA (?) *La cacciata del duca d'Atene*, 1345?, 257 x 290 cm, Firenze. Palazzo della Signoria.



Fig. 1: STEFANO USSI, *La cacciata del duca d'Atene* (1859-1861), olio su tela, 48.2 x 67.3 cm., Roma, Galleria nazionale d'arte moderna.