

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav Románských studií

Italský historický román 1827-1840

The Italian Historical Novel between 1827 and 1840

Disertační práce

Klára Löwensteinová

Studijní obor: Románské literatury

Specializace: Italská literatura

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Jiří Pelán, Ph.D.

Rok podání: 2010

Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonala samostatně
s využitím uvedených pramenů a literatury.

v Brandýse nad Labem, 1. 10. 2010

Mé upřímné poděkování patří všem, kdo mne o literatuře učili
přemýšlet - Doc. Jiřímu Pelánovi, Dr. Marcu Praloranovi, Prof.
Jiřímu Trávníčkovi a mé matce.

Obsah:

I. Úvod	5
II. Romantické pojmy a témata v Itálii	7
III. Italský romantický historický román	14
IV. Románová zastavení	20
IV. 1. Zastavení I. Hrad v Trezzu Giambattisty Bazzoniho	21
IV. 2. Zastavení II. Bitva u Beneventa F. D. Guerrazziho	31
IV. 3. Zastavení III. Ettore Fieramosca Massima D'Azeglia	47
IV. 4. Zastavení IV. Marco Visconti Tommasa Grossiho	56
IV. 5. Zastavení V. Margherita Pusterlová Cesara Cantù	66
IV. 6. Zastavení VI. Dům psů Carla Tency	75
IV. 7. Zastavení VII. Snoubenci Alessandra Manzoniho	86
V. Shrnutí a závěr	100
Riassunto	113
Abstrakt	129
Summary	130
Vybraná bibliografie	131
Přílohy	

I. Úvod

Tato práce mapuje vývoj italského historického románu v období 1827-1840, tedy v době nejmasivnější produkce a poptávky po historických románech v Itálii, jeho podoby a metaliterární funkce. Časový oblouk v sobě skrývá jistý paradox: klene se od Manzoniho „Snoubenců“ (1827) k Manzoniho „Snoubencům“ (1840-42). Jelikož jsme se „Snoubenci“ zabývali již dříve, zajímalo nás zejména, jaké tvary vznikly mezi jeho první a poslední verzí. Zjistili jsem, že se jich urodilo nepřeborné množství, a když jsme se těmi „hlavními“¹ probrali, mnohé z nich se ukázaly nepoužitelné pro náš textově-žánrocentrický záměr. Nakonec jsme práci zredukovali na sedm zastavení - textů, které podle našich kritérií dobře představují vývoj žánru a jeho konstanty a ideové tendence tohoto období v Itálii. Vývojem máme na mysli adopci žánru pro italský kánon de facto nevlastní, jeho podoby, intertextovost a myšlenkovou „národotvornou“ dynamiku. U

¹ Při určování „hlavních“ historických románů v období 1827-40 jsme byli odkázáni na dějiny italské literatury, při výběru nám také pomáhala dobová kritika a ohlas. V kanonizované řadě tohoto období stojí autoři Bazzoni, Lancetti, Varese, Manzoni, Guerrazzi, Rosini, D’Azeglio, Grossi, C. Cantù, Tommaseo a Tenca. Stanovili jsme si kritérium zkoumat u každého autora vždy jeho první historický román. Lancetti při našem výběru textů odpadl, jelikož jeho „Cabirino Fondulo“ je oslavným životopisem lokální historické postavy, Vareseho „Sibilla Odaleta“ byla donedávna nedostupná i v elektronické databázi a představuje další scottovský typ, Rosiniho „Jeptiška z Monzy“ rozváděla dílčí Manzoniho epizodu ze „Snoubenců“ a neměla ideovou nadstavbu, Tommaseovo „Vyplenění Luccy“ postrádalo námi vytipovaný repertoár, který jsme v textech chtěli sledovat. Zůstal Scottovec Bazzoni, stoupenci, přátelé, rodiní příslušníci Manzoniho (salónní intelektuálové) a Guerrazzi a jemu podobní aktivisté (revolucionáři).

sedmi historických románů zkoumáme jejich stavební prvky a významy: dobu příběhu, časoprostorové relace, zápletku, postavy, poměr fikce a dějin, vypravěče ve vztahu ke čtenáři a uváděným pramenům, historismus či ahistorismus a paratext (titul, podtitul, dedikace, úvod, epigrafy, poznámky, ilustrace, závěr). Na funkčnost paratextu a vůbec na sociologickou problematiku historického románu nás upozornil výzkum Grazielly Paglianové a Margherity Di Faziové,² tato práce ovšem paratext pouze eviduje a nevyvozuje z něj závěry.³ Vybrané historické romány pocházejí z per významných literátů, kritiků, politiků, národních buditelů, o samotné autority nám v první řadě nešlo. Pokud ano, tak jen při výběru, ovšem v analýzách je příliš nezohledňujeme. Naším záměrem bylo mechanismy historických románů této éry vyzorovat a zapsat je z nich samotných (co konkrétně ten který román dělá historickým) a vidět, jak se mají k sobě v námi zvolené řadě. Aby ovšem texty nestály úplně bez autora a kontextu, za každý rozbor přidáváme stručný medailon a naše pozorování uvádíme estetickým a žánrovým exkursem.

² Pagliano, G.; Di Fazio, M.: *L'età romantica e il romanzo storico in Italia*. Roma, Bonacci ed. 1988. Pagliano, G.: *Il mondo narrato. Scritti di sociologia della letteratura moderna e contemporanea*. Napoli, Liguori ed. 1985.

³Kromě sociologických prací stavějících na Genettově vyprávěcím diskursu existuje řada zajímavé (ovšem nehloubkové) literatury k tématu: např. lingvisticky orientovaná (Zangrandi), socio-kulturní studie o vyprávěcím paktu vypravěče a čtenáře (G. Rosa). Základní zůstávají dva starší korpusy – čítanky, evidující pozice autorů a kritiky historických románů z 19. století (Bertacchini, Lattarulo), dále teoretická práce mapující vývoj historického románu až do konce 20. století (Ganeri).

II. Romantické pojmy a témata v Itálii

V roce 1825 francouzský básník Alphonse de Lamartine v básni „Poslední zpěv Haroldova putování“ (*Le dernier chant du pèlerinage d'Harold*) Itálii nazval zemí mrtvých. Obraz zpátečnické, pasivní, kulturně strnulé Itálie v Evropě zakotvil nadlouho a impulzy k její modernizaci přicházely zpočátku zvenčí. Klíčovou roli v ní sehrála Madame de Staël. Její článek „O způsobu a užitečnosti překládání“ (*Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, časopis *Biblioteca italiana*, n. I, leden 1816) otevřel rozpravu mezi klasicisty časopisu *Biblioteca italiana* a romantiky budoucího časopisu *Conciliatore*:⁴ „Italové by podle mého názoru měli pilně a usilovně překládat současnou anglickou a německou poezii, aby svým lidem ukázali nějakou tu novinu, neboť ti jsou většinou spokojeni s antickou mytologií, a ani je nenapadne, že ony báchorky jsou už dávno zastaralé, a že zbytek Evropy od nich upustil a na ně zapomněl.“ De Staël v článku vystihla problém italské literatury: oslavný, neaktuální repertoár, vysoké estetické a formální nároky, uzavřenost vůči tendencím okolní Evropy. Současně nastínila i nové požadavky: literatura by měla být v první řadě prospěšná a pravdivá. První reagoval klasicista Pietro Giordani⁵ kritikou „Ital odpovídá na řeč paní de Staël“

⁴ "Dovrebbero a mio avviso gli italiani tradurre diligentemente assai delle recenti poesie inglesi e tedesche, onde mostrare qualche novità a' loro cittadini, i quali per lo più stanno contenti all'antica mitologia, né pensano che quelle favole sono da un pezzo anticate [antiquate] anzi il resto d'Europa le ha già abbandonate e dimentiche [dimenticate]." In: Rosa, A. R.: *Storia europea della letteratura italiana*. II. Dalla decadenza al Risorgimento. Torino, Giulio Einaudi ed. 2009, str. 457.

⁵ Sám článek de Staël do italštiny přeložil a v *Biblioteca italiana* uveřejnil.

(*Un italiano risponde al discorso della Staël*, časopis *Biblioteca italiana*, duben 1816). Ptá se, co má společného italská tradice a vkus s výstřednostmi, krajnostmi, přízraky a blouzněním severské školy; proč upustit od bohaté řecké a latinské mytologie ve prospěch zmateného barbarského repertoáru? Vyměnit Homéra za Ossiana? „*Evropské literatury, na které de Staël poukázala, nemohou naši obohatit ani zkrášlit, jelikož jsou s ní v podstatě neslučitelné. Je nutno říci, že jsou jiného ražení.*“⁶ Jako první reagoval Lodovico di Breme spisem „O nespravedlnostech některých italských literárních soudů“ (*Intorno all'ingiustizia di alcuni giudizi letterari italiani*, 1816), v němž se vyjádřil pro překládání cizích literatur a opuštění antikvovaných, upadajících forem a struktur. Pojem romantismu u něj odkazoval k tradici národní literatury bez prvků humanismu: „*Ne latinská, ale italská Itálie.*“⁷ Pietro Borsieri v „Literárních příhodách z jednoho dne aneb radách jednoho gentlemana různým spisovatelům“ (*Le avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori*, 1816) také mluví o stagnujícím stavu italské kultury. Navrhuje, aby se „pěstovaly“ noviny, román a divadlo, dialekty a překlady z cizích literatur. Dalším zásadním příspěvkem do diskuse byl pamflet romantika Giovanniho Bercheta „O «Divokém lovcí» a «Leonoře» Goffreda Augusta Bürgera. Polovážný dopis Grisostoma synovi“ (*Sul «Cacciatore feroce» e sulla «Eleonora» di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di*

⁶ "Le letterature europee additate a modello della Staël non possono arricchire e abbellire la nostra, poiché sono essenzialmente insociabili [cioè, non associabili e non comunicabili] con essa: sono, vale a dire, di un'altra natura." Ibid., str. 438.

⁷ "L'Italia italiana e non latina." In: Fasano, P.: *L' Europa romantica*. Firenze, Felice Le Monnier 2004, str. 242.

Grisostomo al suo figlio, 1816). Článek nejen přinesl překlady v próze dvou německých balad, ale přiložený polovážný dopis obsahoval literární úvahy s odkazy na soudobé německé autory, ve kterém Berchet mj. definoval tzv. lid, novou, neelitářskou, nearistokratickou čtenářskou obec – buržoazii, jež má být předmětem i příjemcem nové literatury a nově se vytvářející společnosti. Romantické pro Bercheta značilo: „[...] nejvěrnější obraz moderní společnosti, to, co nejlépe vystihuje povahu současné evropské civilizace.“⁸

Polemika pokračovala deset let a nebyla namířena pouze proti humanistické poetice klasicistní nápodoby, nebo proti vyprázdněné arkádii, ale: „*proti boдрému a jařivému, duchaplnému a půvabnému ideálu italskosti boccacciovské a berniovské tradice a částečně i samotné tradice epicko-rytířské.*“⁹ Přispěli do ní mnozí významní literáti, mj. Carlo Giuseppe Londonio „Odpovědi jednoho Itala na dvě řeči Madame de Staël“ (*Risposta di un italiano ai due discorsi di Madame de Staël*, 1816); reakci Giacoma Leopardiho na článek de Staël *Biblioteca italiana* neuveřejnila a jeho další příspěvek, obhajující autenticitu klasické poezie „Rozpravu jednoho Itala o romantické poezii“ (*Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, 1818), zůstal dlouho neotištěn. Manzoniho dopis markýzi Cesaru D’Azegliovi „O romantismu“ (*Sul romanticismo*, 1823) a drama „Hrabě z Carmagnoly“ (*Il conte di Carmagnola*, vyd. 1820), stejně jako i Leopardiho básně z let 1820-21 „Nekonečno“ (*L’infinito*), „Večer

⁸ „[...] lo specchio più fedele della condizione sociale moderna, ciò che più intimamente esprime l’indole della presente civilizzazione europea.“ Ibid., str. 254.

⁹ „[...] contro quell’ ideale di “italianità” gioviale e festosa, arguta e leggiadra, che s’era incarnato nella tradizione boccaccesca e bernesca, e in parte nella stessa tradizione epico-cavalleresca.“ Ibid., str. 267.

po svátečním dnu“ (*La sera del dì di festa*), „Osamělý život“ (*La vita solitaria*) lze také chápat jako odpověď na diskusi. Z roku 1825 pochází báseň od klasicisty Vincenza Montiho „O mytologii“ (*Sulla mitologia*) hájící antické bájesloví.

Diskuse se přesunula do milánského časopisu *Conciliatore* (září 1818 - říjen 1819), který vznikl proto, jak v roce 1819 Silvio Pellico píše Corradinovi d'Albergo, aby překonal „*stále silnou lombardskou zkostnatělost a za účelem sdružit všechny veleduchy naší země a vytvořit noviny, které si za cíl kladou rozšíření – nakolik to bude možné – pravdy.*“¹⁰ Jeho zakladateli a mecenáši se stala milánská liberálně smýšlející šlechta: Luigi Porro Lambertenghi a Federico Confalonieri. V redakci se objevili i intelektuálové, kteří se již zapojili do debaty s klasicisty: Pietro Borsieri, Lodovico di Breme, Giovanni Berchet, Silvio Pellico, Ermes Visconti; i jiní odborníci na historii, filosofii, právo a ekonomii jako Sismonde de Sismondi, Gian Domenico Romagnosi, Giuseppe Pecchio, Melchiorre Gioia ad. Časopis se kromě literatury věnoval i průmyslu, ekonomice, vědě, pedagogice. Literatura se stala součástí programu všeobecného prospěchu: „*Upřednostňovat v své řadě taková témata, která jsou jistojistě všemi uznávána za prospěšná a propojit je s ostatními tak, že kromě toho že budou sama o sobě zábavná, budou rovněž výchovná [...]*“¹¹ Po nepokojích v roce 1821 rakouská policie skupinu kolem

¹⁰ "[...] il torpore lombardo ancora pesante e al fine di riunire in una società tutto ciò che il nostro paese fornisce di letterati generosi, e di compilare un giornale avente per iscopo la diffusione – per quanto è possibile – del vero." In: Camerino, G. A.: *Profilo critico del romanticismo italiano*. Novara, Interlinea 2009, str. 27.

¹¹ "Preferire in prima quelle [materie] le quali sono immediatamente riconosciute utili dal maggior numero e unirle ad altre che oltre all'esser dilettevoli di loro natura, avvezzano [educano] altresì gli uomini [...]" In: Rosa, A. R.: *Storia europea della letteratura italiana*. II. Dalla decadenza al Risorgimento. Torino, Giulio Einaudi ed. 2009, str. 443.

Conciliatore rozehnala a časopis zakázala. Gonfalonieri, Pellico a Borsieri byli odsouzeni a posláni na Špilberk, Berchet emigroval do Švýcarska, Lambertenghi do Anglie, Di Breme se vrátil do Turína.

Po zrušení milánského časopisu vznikl nový kulturní časopis florentská *Antologia* (1821-33) uvnitř relativně liberálního toskánského velkovévodství, reflektující a podporující modernizaci italské kultury a ekonomiky. Zakladatelé, obchodník Giovan Pietro Vieusseux a markýz Gino Capponi, se inspirovali *Revue encyclopédique*, usilovali o vytvoření italské kulturní tribuny pro národní diskusi. Do *Antologia* přispívaly osobnosti nejrůznějšího přesvědčení a orientace jako Ugo Foscolo, Carlo Cattaneo, Carlo Botta, Niccolò Tommaseo, Giovanni Battista Niccolini, Giuseppe Mazzini, Pietro Giordani, Giuseppe Giusti, Vincenzo Monti aj. V *Antologia* se vytvářelo povědomí národní kultury a identity, řešil se problém výchovy národa.

K italskému romantismu nutno dodat ještě pár poznámek. Romantici se většinou cítili pokračovateli milánského osvícenského časopisu *Caffè* a jejich usilování mělo v prvé řadě vlastenecký charakter. Hledání nové poetiky vycházelo z nového vnímání reality, změn ve společnosti a potřeby aktuální literatury. Základní rozpor mezi klasicisty a romantiky se týkal pojmu krásy a podstaty umění. **Umění** pro obě „školy“ znamenalo nápodobu přírody a představovalo její pravdivý obraz. Pro klasicisty byla příroda neměnná, proto i umění zůstávalo beze změny. Devótní vztah klasicistů k antice vyplýval z toho, že antické umělce považovali za mistry nápodoby, jelikož měli prý blíže k přírodě a tedy i k její imitaci.

Pro romantiky těžiště člověka představovala duše. Přírodě brala nehybnost, proměňovala ji, oživovala a soutěžila s ní v tvořivosti. Duše člověka byla pro romantiky jedinečná. Napodobovat přírodu znamenalo přírodě propůjčovat své nitro. Příroda - přirozenost se v člověku projevovala citem, cítěním. Duše člověka – osobnost chtěla žít každý okamžik - v přírodě i v umění - autenticky, tvůrčím způsobem, vně daných schémat. Proto byla klasicistní rétorika pro romantiky nepřijatelná.

K dalšímu společnému pojmu s jinými obsahy patřila **pravdivost umění**. Ta v kanonizované tradici představovala typizovanou pravdu, ideál, kdežto pro romantiky pravda znamenala individuální, konkrétní, živou pravdu. Pravda se podle romantiků měla hledat v historii, v díle lidského ducha. Odtud **zavržení** klasického inventáře dosavadní **mytologie**. K tomu se přidával požadavek **živého jazyka** a literárních **forem**, které mají blízko k hovorové a lidové řeči. Romantici po literatuře žádali, aby byla lidem přístupná, měla osobní nasazení, eticky zvnitřňovala potřeby společnosti, obsahovala vznešené myšlenky a city, tedy vychovávala.

Ve třicátých letech 19. století pro kulturu i intelektuály začalo velmi produktivní, angažované a proitalské období. V porestauračním šoku a nevydařených povstáních, připojit se za kulturní i územní nezávislost Itálie bylo otázkou cti, ne toliko již teoreticky, jako spíše v umělecké próze, která pak v podobenstvích morálně podporovala „italský národ“ a jeho sjednocovací tendence. Je pravděpodobné, že i z tohoto důvodu se vůdčí role ujala **próza**, zvláště **román**, což negativně

komentuje dobová kritika.¹² Pojem **pravdy a prospěšnosti** nahradily ideál krásy. Status literáta se z věštce proměnil na **hlasatele a vychovatele národa**. **Nové publikum** bylo romanopisci vychovááno k tomu, aby četlo zábavná a poutavá **historická vyprávění** a identifikovalo se s „národními“ hrdiny, hledalo a nalézalo společný jazyk.

¹² Románům je vyčítáno, že rozkládají italskou společnost, jsou psány z popudu sekt, propagují revoluci, ateismus, anarchii, socialismus a komunismus. Oběťmi románů jsou zvláště mladí a ženy. Romány jsou životu i společnosti nebezpečné, neboť kromě výše uvedeného vybízí k sebevraždám a rozvrací rodiny ad. In: Del Corno, N.: I Paridi della letteratura. Romanzi e reazionari nell' Italia preunitaria. In: Belfagor, n. 1, 2000, str. 37-54.

III. Italský romantický historický román

„V první polovině 19. století v Evropě po Velké francouzské revoluci a za napoleonských válek se začíná uvažovat novým a odlišným způsobem o roli spisovatele v moderním světě, o jeho novém postavení, o hledání jeho role a prospěšnosti, o jeho účasti na vzniku moderny. Jaký mohl být vztah spisovatele ke kupředu postupujícím dějinám a ke změnám ve společnosti? Generace, které vyrostly za Velké francouzské revoluce měly najednou dojem, že se dějiny zrychlily a vše se mění daleko rychleji než dříve [...].“¹³ Raimondi i Lukács¹⁴ tvrdí, že zkušenost francouzské revoluce, postava Napoleona a jeho mýtus přinesly Evropě nové vnímání času, člověka a toho, co je možné. Historický román, který vznikl podle Lukáče z potřeby reflexe výše zmíněných dějinných zvrátů, se v první polovině 19. století stal jednou z nejoblíbenějších románových forem národních literatur. To souviselo přirozeně s historismem a národním uvědomováním jednotlivých zemí. Tendence k realismu a historismu pak souvisela s ideálem romantické

¹³ "Nel primo Ottocento, in Europa, dopo la Rivoluzione francese e durante la grande tempesta napoleonica, si inizia a riflettere in modo nuovo e diverso sul ruolo dello scrittore nel mondo moderno, sulla sua mutata condizione, sulla ricerca della sua funzione e della sua utilità, sulla sua partecipazione al costituirsi del moderno. Quale poteva essere il rapporto dello scrittore con l'avanzare della storia e con i mutamenti della società? Le generazioni cresciute durante la Rivoluzione francese ebbero infatti immediatamente la sensazione che la storia avesse accelerato il passo e che tutto mutasse con maggiore rapidità rispetto al passato [...]." In: Raimondi, E.: Letteratura e identità nazionale. Milano, Bruno Mondadori ed. 2000, str. 38.

¹⁴ In: Lukács, G.: Umění jako sebepoznání lidstva. Praha, Odeon 1976.

upřímnosti, opravdovosti vycházející z potřeb konkrétního a současně kontinuálního.¹⁵

Historický román v Itálii zakořenil později než v Evropě. Jeho velkým (formálním) vzorem se stal Walter Scott. V srpnu 1821 milánský nakladatel Vincenzo Ferrario zahájil ediční překladovou řadu „Historických románů Waltera Scotta“, v níž jako první vyšly „Kenilworth“ a „Ivanhoe“ v překladu Gaetana Barbieriho, „Waverley“ v překladu Virgilia Sonciniho, „Starožitník“ v překladu Pietra Borsieriho, „Rob Roy“ v překladu Gaetana Barbieriho ad.¹⁶ Současně s nimi se rozpoutala scottovská mánie. Překlady literátům nabídly potřebnou morfologii historického románu a začaly vznikat první nápodoby. Historický román se stal šířitelem liberálních a národních snah. Pod rouškou příběhů z temného a barbarského dávnověku, před očima rakouské cenzury, se po dvacet let nejen v Lombardii, ale i v Piemontu, Benátsku a Toskáni profilely italskost, národní hrdinové a společný jazyk.

Rok 1827 bývá označován pro italský historický román jako „fatální“.¹⁷ Sešlo se v něm pět zajímavých italských historických románů, které představují de facto typy dva, z nichž postupně vyplynuly dva proudy italské romantické literatury - „katolicko-liberální“ (Manzoni i jeho nekatoličtí epigoni Grossi, D'Azeglio, Rosini a katoličtí Cantù a Tommaseo) a „demokratický“ (Guerrazzi, Mazzini, Tenca):¹⁸ „Snoubenci“ (I

¹⁵ Viz Puppo, M.: Il romanticismo. Roma, Edizioni Studium 1975, str. 122.

¹⁶ V roce 1829 edice čítala na 19 překladů Scottových děl.

¹⁷ Fatální v pejorativním smyslu slova (italskou literaturu ohrožující) použili jako první znepokojení redaktoři konzervativního časopisu *Biblioteca italiana*. In: Rosa, G.: Il patto narrativo. Milano, il Saggiatore 2008, str. 128.

¹⁸ Rozdělení literatury na katolicko-liberální a demokratickou školu patří literárnímu historikovi Francesco De Sanctisovi. Liberálové – historická

promessi sposi) Alessandra Manzoniho, „Bitva u Beneventa“ (*La battaglia di Benevento*) Francesca Domenica Guerrazziho, „Hrad v Trezzu“ (*Il castello di Trezzo*) Giambattisty Bazzoniho, „*Sibilla Odaleta*“ Carla Vareseho, „*Cabrino Fondulo*“ Vincenza Lancettiho. Bazzoniho a Vareseho romány šly věrně ve stopách Waltera Scotta. Lancettiho román byl životopisem historické, ovšem lokální a pro italskou historii nezásadní postavy. Manzoniho „Snoubenci“, fiktivní příběh dvou prostáčků, kteří jsou vláčení dějinami za třicetileté války a v době morové epidemie v Milánském knížectví, znamenali pro italskou literaturu cosi nového. Neobsahovali pouze historii a smyšlenku, dobové fresky a historické úvahy, ale peripetie malých hrdinů zateplovalo křesťanské evangelium, oživoval je rozvážný vypravěč, přepisující nalezený rukopis pro svých „milých 25 čtenářů“, a autentický jazyk dialogů. „Snoubenci“ povýšili žánr na metahistorickou, komorní tribunu pro všechny, totiž na italský „lidový“ román.

Druhý typ, Guerrazziho „Bitva u Beneventa“, představoval též záporné exemplum z „italských“ dějin, ovšem v patetickém podání. Tematizoval historický pád Štaufů v Neapolském království ve XIII. století, který pro Itálii znamenal další cizí nadvládu, a kde za nesvobodu si Italové mohli sami. Šlo o mravoličné melodrama, exhibici autorských pozic, excentrický buditelský román.

škola - stavěla historii proti utopii 18. století, pokrok (změny) nechávala na přirozených silách společnosti. Viz De Sanctis, F.: *La scuola cattolica-liberale e il romanticismo a Napoli*. Torino, Einaudi 1953. Demokráte naopak vyžadovali konkrétní změny ve společnosti - rovnost práva a svobodu, kterých podle nich šlo získat pouze činy. Viz De Sanctis, F.: *Mazzini e la scuola democratica*. Milano, Feltrinelli 1958.

Biblioteca italiana se na výskyt a ohlas historického románu dívala s velkou nevolí, upozorňovala na jeho nebezpečí a slabiny: je psán v próze, jde o prostoduché levné čtení s nízkou morálkou, žánrový hybrid.¹⁹ Kritiku vyrovnávaly nadšené recenze v *Antologia* od Sansona Uzielliho, Giuseppa Montaniho a Niccola Tommasea.²⁰ Klasicista Paride Zajotti sepsal dlouhý kritický esej „O historickém románu obecně a taktéž i o Snoubencích“ (*Del romanzo in generale, ed anche dei Promessi Sposi, Biblioteca italiana* září, říjen 1827), v němž tvrdil, že historický román propaguje revoluci a smíšení historie a fikce vytváří falešný paskvil.²¹ Tato i další kritika přiměla Manzoniho sepsat úvahu, vznikající právě v letech 1828-31, „O historickém románu a obecně o dílech historicky a inventivně smíšených“ (*Del romanzo storico e in genere de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, 1845, 50), v níž žánr odsoudil jako nepravdivý.

Manzoniho pokračovatelé a jiní romanopisci ve třicátých letech 19. století byli angažovanými patrioty a jejich historické romány volně a národotvorně zpracovávaly historická témata, jimž vévodila myšlenka sjednocovací: italská velikost, schopnost vzedmout se, vzepřít se nepříteli, ale i po vzoru Manzoniho bezpráví a rehabilitace obětí z italských dějin, a nebo záporná exempla mající vysvětlit současnou krizi Itálie. K nejslavnějším a nejzajímavějším patří D'Azeglioův „Ettore Fieramosca“ z roku 1833, Grossiho „Marco Visconti“ z roku 1834 a „Margherita Pusterlová“ Cesara Cantù z roku 1838. Na počátku čtyřicátých

¹⁹ Il Romanzo storico. In: Storia della letteratura italiana. Volume VIII. Dall'Ottocento al Novecento. Milano, Garzanti 1968, str. 18.

²⁰ Tommaseovi se nelíbilo, že hlavními postavami „Snoubenců“, tedy národními hrdiny, jsou prostí venkované, kteří neumějí ani číst. Ibid., str. 36.

²¹ In: Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento. A cura di R. Bertacchini. Roma, Editrice Studium 1969, str. 84-89.

let vznikl s podobnými aspiracemi „Niccolò de' Lapi aneb Palleschi a Piagnoni“ (*Niccolò de' Lapi ovvero I Palleschi e i Piagnoni*, 1841) od Massima D'Azeglia, který stejně jako Guerrazziho „Obléhání Florencie“ (*Assedio di Firenze*, 1836) tematizoval obléhání Florencie císařským vojskem Karla V. v roce 1530 a její pád. Vedle těchto vzniklo na stovky dalších, ať již z vysokých ideologických pohnutek, nebo proto, že se historická próza stala nejžádanějším čtivem tohoto období a tedy i nejlépe prodáváním knižním artiklem a pro spisovatele znamenala jistý a slušný výdělek. O oblibě lidových historických čtení, almanaších a novoročních kalendářích informuje Carlo Tenca, který stereotypy „pokleslého“ typu historického románu paroduje v „Domě psů. Milánské kronice ze XIV. stol. podle rukopisu jednoho psovoda Barnaba Viscontiho“ (*La Ca' dei cani. Cronaca milanese del secolo XIV cavata da un manoscritto di un canattiere di Barnabò Visconti*, 1840). Tento román, jakož i Tommaseova kritika²² produkce historických románů poukazuje na, co se naléhavosti týče, postupné vyprazdňování žánru od počátku čtyřicátých let. V letech 1840-42 vychází pro italskou literaturu zásadní jazykově zredigovaná definitivní verze „Snoubenců“ Alessandra Manzoniho, ale sám autor od žánru napříště upustil. Zdá se jakoby žánr historického románu do doby neúspěšných revolucí držel italskou společnost v naději na osvobození a vytvoření společného teritoriálního státu. Zajisté, vznikaly stále nové historické prózy, ale po roce 1848 se zájem přesunul na sociální tematiku a historický román z dávnověku, jenž se opíral o

²² Kritiku a rady, jak historické romány psát, přináší Tommaseův spis „O historickém románu“ (*Del romanzo storico*, 1838).

prameny a autoritu vypravěče, se přetavil v typ nový - rodové kroniky končící v autorově současnosti, vycházející ze zkušeností a vzpomínek vyprávěcího, se kterými začal Giuseppe Rovani v cyklickém románu „Sto let“ (*Cento anni*, časopisecky 1856-63) a Ippolito Nievo ve „Zpovědi jednoho Itala“ (*Le confessioni di un italiano*, 1857). Tento typ se ovšem zakládá na jiných zkušenostech, jiném vnímání historie, italskosti a času vůbec a je předmětem jiného zkoumání.

IV. Románová zastavení

Pro představení vývoje italského historického románu období 1827-40 jsme si zvolili sedm textů, které podle nás žánr této doby dobře vystihují a zároveň vyzněním představují pověst („Hrad v Trezzu“ Giambattisty Bazzoniho), apokalypsu („Bitva u Beneventa“ F. D. Guerrazziho), vyprávění o héroích („Ettore Fieramosca“ Massima D’Azeglia), pohádku („Marco Visconti“ Tommasa Grossiho), rehabilitaci historické postavy („Margherita Pusterlová“ Cesara Cantù), parodii („Dům psů“ Carla Tency) a evangelium („Snoubenci“ Alessandra Manzoniho). Každý text vždy z hlediska významu stručně na začátku rozboru zhodnocujeme a dále se soustředujeme na analýzu těch literárních kategorií, které s historickým románem podle nás úzce souvisejí: látka, epizody, časoprostorové relace, poměr historie a fikce, postavy, vypravěč ve vztahu k pramenům a čtenáři, paratext. U každého historického románu respektujeme jeho jedinečnost. Pokud některá z kategorií chybí, násilně ji v textu nehledáme.

IV. 1. Zastavení I. Hrad v Trezzu Giambattisty Bazzoniho

Bazzoni byl prvním imitátorem Waltera Scotta v Itálii. „Hrad v Trezzu“²³ zřejmě nejvýstižněji charakterizuje tvar pověsti. Jde o lokální kostýmní vyprávění, z hlediska dějinné významnosti ovšem marginální. Na Scotta navazuje výběrem tématu ze středověku, zde je jím 14. století, volbou kraje, ke kterému má vypravěč silný citový vztah a o němž má dobrou topografickou znalost; nechybí ani dobové zvyklosti, převaha zloduchů a nízkých, neurozených postav ad. Hrad v Trezzu oplývá romantickým krajinářstvím, portréty a ozvláštňující, napínavou stafáží. Jde o jeden z ideově nejméně náročných historických románů, které v první polovině 19. století v Itálii vznikly. Pro čtenáře nepochybně představoval oblíbenou a líbivou *musu pedestris* i *theatrum mundi*. Státotvorná nadstavba románu ovšem chybí. V rámci milostného příběhu se šťastným koncem převažuje dobový kolorit, romantické malebno a temnota i pohádkové elementy.

Námět a ladění historického románu

Námětem románu je viscontiovská látka, oblíbená tematická studnice dalších historických vyprávění. Hlavní zápletkou je uvěznění Bernaba²⁴ Viscontiho s jeho rodinou na hradě Trezzo synovcem Giovannim Galeazzem Viscontim, který se namísto

²³ Časopisecky vycházel během roku 1826 a knižně v roce 1827.

²⁴ Bazzoni udává tuto variantu křestního jména, Tenca v „Domě psů“ pak Barnabò.

něj stává pánem Milána. Zápletka historická, resp. epizoda z dynastických úkladů rodu Viscontiů (uvěznění, otrávení a smrt tyrana), je propojena s milostně pohádkovým příběhem o vysvobození „princezny“ Ginevry, Bernabovy dcery, z hradu udatným rytířem Palamedem. Viscontiho zajetí na Trezzu a jeho smrt zde jsou historicky doloženy, ostatní je Bazzoniho invencí. Narozdíl od „Marca Viscontiho“ Tommasa Grossiho „Hrad v Trezzu“ – resp. příběh jedné lásky, které bránila špatnost doby a zájmy státu –, lze jen stěží interpretovat národotvorně. Zůstává vyprávěním o hradě, jehož ruiny vyjevily příběh z temné, barbarské minulosti.

Jelikož jsme Hrad v Trezzu označili za pověst o místě, podívejme se podrobněji na konstitutivní časoprostorové relace epizod příběhu.

Epizody míst a putování – časoprostorové relace

Příběh se odehrává mezi 25. květnem (uvěznění Bernaba s rodinou na Trezzu) a 19. prosincem roku 1385 (Bernabova smrt). Dobové vymezení, kterým se příběh otevírá, je podstatně epichtější:²⁵ „*V dobách středověku, věku zbraní a fanatismu, ve kterých*

²⁵ "Nell'età di mezzo, età d'armi e di fanatismo, in cui rade volte i principi s'avevano di mira il pubblico bene, l'Italia non offriva quell'aspetto florido e ridente che attualmente presenta. Non vedevansi allora comode ed ampie strade, non sodi ponti sui suoi fiumi e torrenti, non villaggi ben costruiti e popolosi. Ma nell'Alta Lombardia specialmente a piè de' colli e a dilungo de' fiumi erano vaste foreste e boschi antichissimi; il suolo in molte parti non appariva che nuda brughiera o inculta landa; le strade erano torti viottoli, impraticabili la maggior parte ne' di piovosi; ne' villaggi stavano ammicciati gli abituri dei contadini, fabbricati parte di legno e parte di sassi e creta, che mal valevano a proteggerli dalle intemperie delle stagioni. Surgevano all'incontro pel contado castelli di massicce mura, cerchiati da profonda fossa e chiusi da porte ferrate: quivi o nobile, o feudatario, o guerriero stava difeso per esercitare prepotenze sui vassalli, per tendere agguati a' vicini, o per sottrarsi alle pene meritate coi delitti e co' tradimenti." In: Bazzoni, G.: Il Castello di Trezzo. Novara, Interlinea ed. 2005, str. 13.

vladaři pramálo myslili na veřejné blaho, Itálie nenabízela nynější prosperující a půvabnou tvář. Nebyly tehda pohodlné a široké cesty, pevné mosty přes řeky a bysřiny, vesnice nebyly dobře vystavěny a měly málo obyvatel. Ovšem v Horní Lombardii, na úpatí kopců a zvláště podél řek, se rozprostíraly rozlehlé a prastaré lesy. Půda na většině míst byla jen pustá mokřina nebo neobdělaná planina. Namísto cest křivolaké pěšiny, neschůdné po většinu deštivých dnů. Ve vesnicích byla nakupená stavení rolníků, vytvořená jen ze dřeva, kamení a hlíny, která své obyvatele chránila pramálo před nepohodou ročních dob. Naproti tomu se nad vesnicemi tyčily hrady s masivními hradbami, obklopené hlubokými příkopy a uzavřené okovanými branami. Tu byl šlechtic, lenní pán nebo válečník v bezpečí, odtud mohl svrchovaně vládnout svým poddaným, stražit léčky sousedům, nebo se jen ukrývat před tresty, které si svými zločiny a zradou vysloužil.“

Jelikož se scéna většinou po kapitolách - epizodách mění, nahlédněme kontext postupně podle dějotvorných sekvencí a motivů.

Epizoda I.: kamerové oko shora se zaměřuje na hrad Trezzo, přístav Vaporio a na ostrov Ca di Mandellone, kde se nachází chalupa převozníka Mandellona, jehož dům je místem setkání a zpráv o převratu v Miláně. Aldobrado (zloduch v převleku za mnicha) vypravuje Palamedovi (jenž se vrací po dvou letech z války pro svou vyvolenou Ginevru) o nových událostech. Palamede chce Ginevru z hradu Trezzo osvobodit, je mu vyzrazena tajná chodba do hradu a příslibení průvodci.

Epizoda II.: Výjevy z hradu: historie hradu, popis prostor, pocity a plány zajatců.

Epizoda III.: Palamede jde na hrad s průvodci, plaví se po řece Addě, vstupuje do strašidelného lesa Concesy, putuje ke kapli, sestupuje do podzemí, zaslechne tajemné volání, sám se vydává k hradu, Ginevra hraje na loutnu na balkóně, zahlédne Palamedu ve svitu měsíce, Palamede se vrací zpátky do lesa.

Epizoda IV.: Události předchozího večera jsou vysvětleny z perspektivy Enzela Petraccia, věštce a služebníka na hradě, který se ke Ginevře vrací s modrým šátkem od Palamedu.

Epizoda V.: Ginevra daruje Palamedovi sponu s perlami, které když zčernají, znamenají Ginevřinu smrt. Úklady v lese – Aldobrado a pomocníci připravují plán, jak Palamedu zabít. Palamede je zraněn. Na Ginevřin pokyn odchází s Enzelem Petraccem do Milána.

Epizoda VI.: cesta do Milána, Palamede navštěvuje svého strýce, historie míst v Miláně.

Epizoda VII.: Odbočka k Palamedově původu: otec hrabě Alberto Bianchi záhy zemřel, Palamede vyrůstal u strýce Azza. Návrat do Palamedovy současnosti k událostem v Miláně: Milán oslavuje svržení tyrana, rada města obžalovává Bernaba Viscontiho z nejtěžších zločinů a legitimizuje tím jeho svržení a nástupnictví Giovanniho Galeazza.

Epizoda VIII.: Popis hradu Trezzo, podzim na hradě a v okolí – paralela k Bernarbovu podzimu života. Palamede posílá strýce, aby u matky a manželky Giovanniho Galeazza prosil za propuštění Ginevry – neúspěšně. Enzel Petraccio se účastní setkání věstců z celé Itálie, dozvídá se o připravovaném přepadení francouzského knížete.

Epizoda IX.: Palamede záchraňuje francouzského knížete, vyjevuje mu svou nešťastnou lásku ke Ginevře, kníže mu slibuje pomoc.

Epizoda X.: palác Giovanniho Galeazza, přijetí knížete, vyprávění o přepadení.

Epizoda XI: Dům markýze Azza, příchod posla, Palamede je pozván ke dvoru, Giovanni Galeazzo svoluje Bernaba s rodinou propustit, Palamede odjíždí na Trezzo, Giovanni Galeazzo vydává rozkaz Bernaba Viscontiho otrávit.

Epizoda XII. Pomocník Lanza připravuje na hradě jed, prořekne se před Enzelem Petracciem, Enzel nalézá protilék. 19. prosince po hostině Bernabò Visconti umírá na otravu, Petraccio zmizí, Bernabò je s pompou pohřben a Palamede s Ginevrou se přesouvají na hrad Martesana, kde se koná svatba.

Postavy

Historické postavy a příběhy Bernaba a Giovanniho Galeazza Viscontiho jsou v rámci románu pouhými dobovými kulisami, ale nesou některé tradované rysy: **Bernabova** věhlasná ukrutnost a vášeň pro fazole jsou rámcem celého příběhu. **Giovanni Galeazzo** je vyličen ambiciózněji: Petrarkův žák, milovník historických a filosofických knih, trpí komplexem méněcennosti. Snad proto touží zanechat po sobě velké věci. Zosobňuje italský sen o sjednocení.²⁶ Obě historické postavy jsou ovšem jen Skyllou a Charybdou milostného příběhu.

²⁶ Jeho vizí je sjednocení horní Itálie. Viz str. 193-194.

Fiktivní postava **Palameda** představuje typ neohroženého rytíře:²⁷ „*Palamede de' Bianchi, jeden z nejjudatnějších rytířů Milána; na Bernabově dvoře považovaný za nejspanilejší tvář a nejsilnější paži. Mečem a kopím o tom podal podivuhodné důkazy při turnajích ve Veroně, ale více než kde jinde, na bitevním poli Benátčanů.*“ Hezký, udatný, zbožný a štědrý hrdina je sirotek ze zámožné rodiny. Jeho zářivost je překryta melancholií, steskem po **Ginevře**. Ta je příkladem krásy a ženskosti. I ona teskní po svém milém, což poznamenává její vzhled:²⁸ „[...] *v rozjímání stála u okna a pozorovala nebe, Donnina prvorozená, nach světla se jí rozléval po pobledlé tváři a dodával jí na průzračnosti. V jejích velkých blankytných očích, z nichž stesk a daleké vzpomínky vyloudily slzu, byla vidět potřeba něžného citu [...].*“ Vyloženě pomocnou postavou je šotek, bylinkář a domnělý věstec **Enzel Petraccio**:²⁹ „*Pozorný pídítel v soukromých záležitostech ostatních lidí, lidé jej vyhledávali v neštěstí, aby jim poradil a pomohl. Využít uměl všeho tak, že pronikl do tajností kohokoliv. Chodil po domech, hospodách a navštěvoval zámecké dvory a kláštery. Sledoval pohyby každého, přemítal nad slovy, které nepozorovaně vyklouzly lidem z úst.*

²⁷ "Palamede de' Bianchi sta fra i più prodi cavalieri di Milano; alla corte di Bernabò veniva stimato de' più leggiadri di volto, e valorosi di braccio: egli diè prove stupende colla spada e la lancia ne' tornei di Verona, ma più che in altri luoghi nel campo di Veneziani." Ibid., str. 82.

²⁸ "[...] in atto meditativo, stava dai cristalli contemplando il cielo, Ginevra, la primogenita di Donnina; il color roseo della luce si mesceva al pallido del suo volto, e le dava un non so che di trasparente. Ne' suoi grandi occhi azzurri, entro cui la melanconia e le lontane memorie spremevano una lagrima, si leggeva il bisogno di teneri sentimenti." Ibid., str. 44.

²⁹ "Astuto indagatore de' fatti altrui, richiesto di consiglio e d'aiuto nelle traversie, sapeva di tutto giovare, penetrando ne' segreti di chicchessia: andava nelle case, nelle taverne, e frequentava le corti dei castelli e de' conventi: spiava i moti di ognuno, meditava sulle parole che inavvedutamente isfuggivano; e combinando con accortezza tratti che sembravano i più disperati, spesso giungeva alla scoperta di fatti segretissimi: quindi molte fiate sapea prevedere ciò che taluno di celato divisasse intraprendere." Ibid., str. 78.

Dovtípil se i těch záhad, které vypadaly nejnešťastněji. A jelikož odhalil často i ty nejtajnějších věci, mnohé mohl předvídat, totiž ty, které lidé chtěli učiniti potají.“ Je to deus ex machina celého příběhu. Když je příběh rozuzlen, ze scény nečekaně mizí. Zůstává po něm jen tajemná krvavá stopa k černé věži bez vysvětlení. Zbývá plejáda sekundárních, většinou záporných postav: zloduchové, loupežníci, které ukrývá tajemný les Concesy. Mezi všemi vyniká Aldobrado Manfredi – zrádce, který se vydává za Palamedova přítele:³⁰ „[...] *ve skrytu duše pomýšlel na to, jak jej zabít již od té chvíle, co mu byl představen.*“ V příběhu se mj. objevují legendární lotři jako Guandaleone z Dongu, Tencio, Brascianino nebo Can di Monte.

Vypravěč

Vypravěč je vševědoucí, jak vůči příběhu, tak i vůči své současnosti. Pronáší moralistní soudy (nad pověřivostí, špatnou veřejnou správou, spravedlností a praktikami doby), poučuje čtenáře o tom, kde, co bylo, kdy a jak vzniklo (architektura, móda, zvyklosti). Jde o pohled nadřazený, kritický. Co se techniky zobrazení týče, funguje jako kamera shora, z vnější scény přes detail k interiéru, u postav od vzhledu k psychologii.

Ze tří čtvrtin převládá er forma, a to u líčení krajiny, postav, situací, činů, historických, kostýmních a hodnotících komentářů. Dialogy jsou krátké a nepříliš časté. V rámci er formy se vyskytují nepravé vnitřní monology – vžití se do postavy, vyjádření jejích pocitů, stavů mysli a pohnutek.

³⁰ „[...] *ma in suo cuore pensò di ucciderlo al primo momento che all'uopo gli si presentasse.*“ Ibid., str. 105.

S jakým úmyslem je příběh vyprávěn?

Záměr vypravování je zřetelný. Příběh má přes všechnu svou líbivost a zajímavost pro čtenáře představovat záporné exemplum z dávných, barbarských dob. Není zde zřetelná kritika vypravěčovy současnosti, nebo vyústění minulosti v současnost. Motiv příběhu není nikterak naléhavý nebo aktuální. Vyprávění má blíž k baladě a romanci než k historickému románu, kde podle nás hlavní roli hraje osud člověka, národa v dějinách. Chybí zřetelné ponaučení, jasné vymezení epoch, světonázoru a střetu.

Paratextové konstanty

Citovaný text vychází z posledního autorizovaného vydání v nakladatelství Baudry-Libreria Europea v Paříži z roku 1838. Nese titul a podtitul: „Historická novela, Hrad v Trezzu“ (*Novella storica, il Castello di Trezzo*). V poznámce č. 15 je přiznán historický pramen – „Dějiny Milána“ (*L'Historia di Milano*) Bernardina Coria z roku 1503. Román je rozčleněn do 12 kapitol, které jsou uvedeny epigrafy z Pariniho, Ariosta, Manzoniho, Tassoniho, Fazia, Grossiho, Tassa, Pulciho, Alfieriho aj. Poznámky se týkají dobových zvyklostí, vysvětlivek k architektuře, módním a vojenským doplňkům.

Medailon Giambattisty Bazzoniho

Giovanni Battista Bazzoni se narodil 12. září 1803 v Novaře v milánské, tradičně notářské rodině. Vystudoval gymnázium Sant' Alessandro v Miláně a práva na univerzitě v Pavii. Jako praktikant nastoupil u advokáta Dell'Acquy, jenž vlastnil řadu vzácných tisků, které si Bazzoni půjčoval. Kromě jiných i Coriovy „Milánské dějiny“, podklad pro jeho první historickou prózu. „Hrad v Trezzu“ (*Il castello di Trezzo*) vycházel časopisecky ve 12 pokračováních v *Nuovo Ricoglitore* (č. 17, květen 1826 - až č. 29, květen 1827) pod šifrou – Historická novela G.B.Ba....iho (*Novella storica di G.B.Ba....i*). Knižní vydání následovalo ve stejném roce u nakladatele Stelly.³¹ Příznivá kritika Bazzoniho povzbudila k dalším historickým rešeršům. Brzy nato vznikl další historický román „Horský sokol aneb válka o Musso“ (*Falco della rupe o La guerra di Musso*, 1828-1829 časopisecky, 1829 knižně). Od roku 1830 Bazzoni pracoval u soudu, v kanceláři Parida Zajottiho, zapřísáhlého odpůrce romantiků, se kterým byl kupodivu zadobře. Bazzoni byl pravidelným návštěvníkem literárního salónu Clary Maffeiové, kde se seznámil s tehdejšími patrioty a umělci, mj. i s T. Grossim, N. Tommaseem a F. Hayezem. Následovala další historická próza „Krásná Celeste Spadari. Malá milánská kronika z roku 1666“ (*La bella Celeste degli Spadari. Cronachetta milanese del 1666*, 1830) a v roce 1832 a 33 vycházejí „Historické povídky“ (*Racconti storici*). Zásadní byl Bazzoniho překlad Scottova „Waverlyho“ v roce 1830 a překlady Hugových dramát. Dále se věnoval psaní cestopisů. Revoluční rok 1848

³¹ Nakladatel Stella vydával i časopis *Nuovo Ricoglitore*.

zažil u soudu. Vyšetřoval domnělé buřiče nepokojů z 29. května, kdy došlo k lidovému hlasování o připojení Lombardie k Piemontu. Bazzoni se zasloužil o to, aby byli zatčení propuštěni, mezi jinými i spisovatel Carlo Cattaneo. Zemřel na zápal plic 9. října 1850 v Miláně.

Jeho přítel, novinář a spisovatel Carlo Tenca do časopisu *Crepuscolo* záhy napsal:³² „[...] Bazzoni patří do té literární generace, která napomohla proměnit umění a svými příklady připravila živnou půdu pro následující rozkvět literatury.“

³² "[...] il Bazzoni appartiene a quella generazione letteraria, che aiutò la riforma dell'arte e ne preparò cogli esempi il successivo sviluppo." In: <http://www.valsesiascuole.it/ospiti/bazzoni>

IV. 2. Zastavení II. Bitva u Beneventa F. D. Guerrazziho

Guerrazziho první historická próza z let 1827 – 28 je z hlediska dnešního vkusu rozvleklý, komplikovaný a myšlenkově přeplněný, hlasově nevyrovnaný, bizarní, někdy až kazatelský román. V rámci historického románu italského Ottocenta má však své místo. Je výjimečný již tím, že je katalyzátorem všemožných vlivů a rozprav. Nalezli jsme v něm téměř všechny námi vytipované konstanty italského historického románu první poloviny 19. století, a to v nespoutané a výmluvné podobě: nalezený starý rukopis – lidský příběh, v němž se protnou velké dějiny s lidským osudem, nešťastná nenaplněná láska, putující rozervaný hrdina, převleky, úskoky, vraždy a antagonisté, msta, turnaj - neznámý rytíř zachránce, bitva, hrdinův tragický konec, úvahy o svobodě a tyranství, aktuálnost doby vyprávění vůči vypravěčově přítomnosti, citace z kronik, vysvětlivky k dobovým obyčejům, roztrojení vypravěče (já, my, fiktivní kronika), oslovování čtenáře, aluze na jiné romanopisce, diskuze o románové formě a explicitní poselství příběhu.

Látka a ladění historického románu

Bitva u Beneventa si za námět bere úpadek a pád štaufské dynastie v království obojí Sicílie a jeho příčiny, respektive období od smrti Fridricha II. přes Manfrédův nástup na trůn, kralování, zradu italských baronů a přidání se ke Karlovi z Anjou, které vrcholí bitvou u Beneventa v roce 1266 a

znamená definitivní porážku a Manfrédův konec. Román není oslavným eposem o italském hrdinství dávnověku, vymanění se z cizího područí. Poměrně cynicky je akcentována pomýlená touha po svobodě, která Neapolskému království, a tedy obrazně i celé Itálii, přináší ještě tužší tyranství. Jde o další, pro italský historický román doby romantismu poměrně častý jev: záporné exemplum - výstrahu z dějin. Neopominutelný je etický rozměr ceny za svobodu; té je docíleno zradou, neschopností sloužit vladaři, obhájit vlastní hrdost a čistý štít. To je pak v podtextu transponováno na celé italské dějiny. Podle našeho čtení skutečným tématem Bitvy u Beneventa je zrada jakožto italský dědičný hřích a pokroková skepse – vše zůstává při starém, tedy ahistorismus, což překvapí, uvědomíme-li si, že Guerrazzi byl jedním z nejaktivnějších buditelů Ottocenta.

Zápletka

Historická zápletka – osudy královské rodiny – se hned na počátku propletou se zápletkou milostnou a etickou. Zbrojnoš Ruggiero tajně miluje královskou dceru Yole. Oddanost králi však zkomplikuje nepravdivé udání identity jeho otce, o kterém doposud nic nevěděl; dozvídá se, že je synem Manfrédova bratra Enrica Sciancata, kterého Manfréd nechal zničit. Touha a povinnost otce pomstít jej ženou do nepřátelského vojska Francouzů. Netuší, že je součástí plánu hrabat Cerry a Caserty a italských baronů, kteří připravují v Neapolském království převrat. Na cestě plné nástrah a podivných setkání se od umírajícího poustevníka dozvídá, že Enrico Sciancato není jeho otcem a že hrabata jsou zapletena do vraždy jeho matky a jeho

otcem je někdo jiný. Zúčastní se incognito turnaje v Římě, vítězí nad Francouzi, stává se tajným svědkem schůzky, kde se ukládá o život panovníkovi, a čte dopis, v němž Karel z Anjou slibuje italským baronům odměnu za jejich poslušnost. Ruggiero se vrací zpět k Manfrédovi, aby mu odhalil připravované spiknutí. Jakožto neznámý rytíř obviní před králem Anselma Cerru z velezrady a vyzve jej na souboj. Podává králi důkaz o korespondenci mezi papežem a Karlem. Anselmo Cerra na následky zranění souboje podlehne, smrtelnou ránu mu však zasadí jeho komplic Rinaldo Caserta. Ruggiero bojuje po boku svého krále proti Francouzům až do konce. Král mu slíbí svou dceru Yole za manželku, avšak po prohrané bitvě jim hrabě Caserta pomstychtivě odhalí, že Ruggiero je Manfrédův syn a bratr Yole. Král i Ruggiero umírají na následky zranění z bitvy.

Hrdina a antagonisté

Propojovací postavou Scottova typu, jež prochází oběma tábory, je **zbrojnoš – utajený královský syn Ruggiero**. V klidové fázi je oddaným služebníkem krále, zoufale milující princeznu Yole. Počáteční povahopis chybí. Poznáváme jej podle jeho činů, resp. vyvíjí se podle toho, co zažívá. Poté co pod pohrůžkou vlastní smrti vyloudí na princezně polibek (klidová fáze), je mu odhalena falešná identita otce, touží otce pomstít (fáze putování a šílení) a zradit krále. Jako smyslů zbavený prchá ode dvora a vidin smrti Manfréda a Yole. Ale když se dozví, že to všechno byla lež, propadá zuřivosti a zoufalství. „*Ruggiero se najednou ocitl bez otce, aniž by poznal toho druhého; procitnuvši smutnou pravdou propadl nejistotě ještě*

bolestivější, že je osudem vláčen na scestí. Do té chvíle již velmi pohrdal lidskou povahou; nyní ji nenáviděl, jelikož viděl vášně, které měl za ušlechtilé, proměňovat se v nástroje hanby; naivita jej přivedla k tomu, aby uvěřil slovům svého bližního, soucit jej donutil mít za otce toho, kdo jím nebyl, synovská láska zradit svého krále, aby pomstil zrazeného rodiče.“³³ Poté, co přijde k sobě, žene se zpět ke králi a svým povinnostem (fáze návratu a nalezení otce a vlastního konce). Ruggierův nešťastný osud se naplní a uzavře po prohrané bitvě u Beneventa. Umírá v náručí otce, říká: „Proč pláčete? Se smrtí se setkávám tak rád, jak jsem se setkal s tebou, můj zrazený otče ... můj osud je poušť ... skončit jej milost ... Svěcenou vodou mi byla matčina krev ... svatým olejem mi je krev otcova ... žila kdy žalostnější duše na tomto světě? [...] Drž mě pevně ... podej mi ruku, ach otče ... blíží se konec mého neštěstí.“³⁴

Ruggiero je nejkladnější postavou ze všech: urozený romantický hrdina se stane loutkou všemožných mocenských sil a náhod, postavou klíčovou, neboť skrze ni (její vášnivost, bezelstnost, statečnost a tragičnost) se vyjevuje pravá povaha ostatních postav a jejich pozice. Nejzápornějšími ze všech jsou hrabata **Cerra a Caserta** a jejich pomocníci. Jsou natolik podlí a

³³ "Ruggiero si trovò ad un tratto privo di padre, senza che glie ne facessero conoscere un altro; svelto da una trista certezza per essere precipitato in un dubbio più doloroso; travolto dalla sventura nel peccato. Assai fino a quel punto aveva disprezzato la natura degli uomini e la sua; ora l'abborriva, imperciocchè vedeva le passioni ch'ei reputava generose, convertirsegli in istrumenti d'infamia; la sua innocenza lo aveva condotto a por fede nelle parole del suo simile, la compassione a tenere per padre quello che non era tale, la carità di figlio a tradire il suo re per trarre vendetta del tradito genitore." Guerrazzi, F. G.: Battaglia di Benevento. Storia del secolo XIII. Roma, Edoardo Perino editore 1882., str. 480.

³⁴ "Perchè piangete voi? Io vedo la morte con quella stessa gioia con la quale io ti vidi, o mio tradito genitore... sono i miei casi un eremito... terminarli è pietà... Acqua battesimale mi fu il sangue della madre... olio santo mi è il sangue del padre... anima più deplorabile è mai vissuta al mondo? [...] Stringimi forte... porgimi la mano, o padre... corro al premio della sventura." Ibid., str. 819.

posedlí touhou se Manfrédovi pomstít, že jim není svaté nic a likvidují se navzájem. Caserta vyjeví Manfrédovi Ruggierovu identitu, vyčká, než král vydechne naposledy, a se zprávou běží do nepřátelského vojska. Historické ikony - Manfréd a Karel z Anjou - jsou vykresleny negativně. Zvláště **Manfréd**, vrah svého otce, je postava rozpolcená a nenasytá: „[...] *ambizioso, až z něj šel strach, každý prostředek mu přišel vhod, jen když vedl k jeho cíli; schopný zosnovat jakýkoliv zločin, spáchat jej a výčitky svědomí umlčet; velmi obratný simulant a pokrytec, opovrhující lidmi i Bohem, který kupodivu vždy vypadal jako laskavý, šlechetný a velkorysý člověk. Jeho duše byla velká, ale temná [...]*“³⁵ Karlova postava je vykreslena pouze ve svých ambicích: „*Až nám sv. Otec na hlavu vloží sicilskou korunu a náš meč dobude království, myslíme si, že budeme šťastni.*“³⁶ Oproti Manfrédovi je mělčí, bez vlastní historie a psychologie. Všechny zmíněné postavy „trpí“ společnou vnitřní nenaplněností, titánstvím Foscolova a Byronova typu. Ženské postavy sice nechybějí, jsou ale jen stafáží (královna matka, princezna a její dvorní dámy). Tragickou hrdinkou je královská dcera Yole, jejíž láska k Ruggierovi nemůže dojít naplnění. Kromě dialogů není zobrazena přímo a zosobňuje předmět touhy spíš, než že by byla jednající postavou.

³⁵„[...] *cupamente ambizioso, stimò ogni mezzo, purchè conducente al suo scopo; capace di calcolare ogni delitto, commetterlo a celarne il rimorso; simulatore e dissimulatore destrissimo: sprezzatore degli uomini e di Dio, nel mentre che con istrano contrasto si mostrò sempre umano, magnanimo, e perdonatore generoso. La sua anima fu grande, ma tenebrosa [...]*“ Ibid., str. 170-171.

³⁶ „*Quando il santo Padre ci avrà posto sul capo la corona di Sicilia, e l'avrà conquistata la nostra spada, noi crediamo che saremo felici.*“ Ibid., str. 284.

Chronotop

Ruggierův osud a příběh Manfrédova pádu nejsou na počátku pevně časově určeny. Základní zápleтка – odhalení a úprk s dopisy do nepřátelského vojska se odehrají za jediný den. O putování hrdiny víme jen to, že směřuje na sever, objevuje se v Římě a vrací se zpět na Manfrédův dvůr. Současně z druhé strany na lodi připlouvá Karel, přes Alpy postupuje francouzské vojsko s jeho manželkou. V Římě je Karel korunován papežem na krále (6. ledna 1265) a úskoky zabírá Království obojí Sicílie. Všichni se střetávají u Beneventa 26. února roku 1266. Ruggierovo putování, náhody ztrpčující jeho osobní tragédii a konec by mohly vést k domněnce o spřízněnosti s helénistickým románem a antickou tragédií. Marné putování hrdiny jsou ovšem jen postupným a předvídatelným naplňováním jeho nešťastného osudu. Jeho příběh je romanticky tragický, stejně jako chronotop jeho vnitřní a vnější krajiny.

Vypravěčský vícehlas

Z hlediska toho, jak je příběh vyprávěn, má „Bitva u Beneventa“ nejméně tři vypravěče: Já – nepominutelnou autorskou osobnost se svými intencemi, komentáři a závěry, vyprávěcí exegetické my – vypravěče a nalezenou kroniku, ze které oba vypravěči čerpají a citují, nebo její mezery doplňují či komentují. Všechny tři hlasy se v toku vyprávění prolínají. Zhodnověnit příběh je evidentní funkcí fiktivní kroniky. Stojí vedle ostatních, skutečných historických pramenů a řeší problém historické pravdy a fikce v historickém románu. Vypravěčské já a my si sekundují, příběh korigují, čtenáře

oslovují a vysvětlují, káží a pak se schovávají do klasické formy vyprávění.

Jakoby divadelní resumé příběhu na počátku představuje čtenáři vypravěčské my: „*V návratu do starých časů budeme svědky toho, kterak se nás neštěstí stále drží a štěstí pomijí rychle [...]. Z tyranie svobodu a ze svobody tyranii a národy se ve jménu svobody pachtit uvidíme [...]. Nakonec spatříme odporné představení vítězného národa, vypaseného k hanbě, který si dokazuje, že je živ jen ničemnými stížnostmi proti svým utlačovatelům a ještě ničemnější závistí vůči komukoliv, kdo se v jeho zemi činem nebo radou snaží povstat z bahna jeho duše; národa prostého vlastní hrdosti a jiných věcí, překypující neřestmi tohoto světa; pyšníci se starou slávou, která spoluvytváří nejkrvavější satiru moderní potupy, domýšlivá gesta, která ten, kdo je vykonal, nebyl by je býval učinil, kdyby věděl, že jsou předmětem chvástání a nikoliv vyplíněním mnohým bídným, směšným a ničemným potomkům. Národ, jenž byl kdysi pánem, hostinského všem národům světa dělá.*“³⁷

Já se objevuje tehdy, chce-li vypravěč čtenáři něco zdůraznit, omlouvá-li se za krvavé scény příběhu, nebo když posílá čtenáře od knihy pryč: „*Ach, vy nevinné duše [...], nehleďte do mých listů, nedotýkejte se jich, srčí z nich krev! – Klid mého srdce je*

³⁷ "Vedremo nel girare dei tempi quanto si prolunghi perenne la sventura tra noi, e la gioia fugga veloce [...]. Si vedrà dal seno della tirannide nascere la licenza; e dal seno della licenza nascere la tirannide; e i popoli del continuo travagliarsi in traccia di una libertà [...]. Finalmente vedremo lo schifoso spettacolo di una nazione vinta e pasciuta di obbrobrio, che solo si dimostra viva per le vili querele contro i suoi oppressori e per le più vili invidie contro chiunque tra lei tenta con opera di mano o di consiglio sorgere dalla melma dell'anima sua; nazione nuda di virtù propria e di altri, doviziosa dei vizi di tutta la terra; gonfia di orgoglio per una gloria antica, che forma la satira più sanguinosa del vituperio moderno; superba di tali gesta, che, chi le imprese, avrebbe voluto non farle, qualora avesse capito che dovevano essere argomento di petulanza, anziché di rampogna, a tanti miserabili ridicoli e scellerati nepoti: popolo insomma già signore – oggi locandiere di tutte le nazioni del mondo." Ibid., str. 105.

pryč, ale nerad ničím ten váš; nechte mě o samotě s mým trápením: - co bych vám na oplátku za ztracenou radost dal? - vědění?"³⁸

Vypravěči nedomlouvají pouze svým čtenářům, ale i svým postavám:³⁹ *„Ruggiero, Ruggiero, k čemu ti je útěk? I když běžíš nebo stojíš, zoufalství máš vetknuto do duše.“* Obdobou jsou počátky kapitol. Jde o jakési vzývání postav, dramatické výjevy a vidění:⁴⁰ *„Připrav se na smrt, poražený králi. Den konce slávy bude tím samým dnem, kdy zavřeš víčka svého smrtelného života. Z bitevního pole, kde jen porážka se tyčí kolem, - jaká lichá naděje tě živí? Není paže, která by se pro tebe zvedla; pláč zoufalců umlká v křiku vítězství, nyní samotný, pronikavý ti zaplavuje duši.“*

Pro vypravěče Bitvy u Beneventa je nemožné vytvořit názorné funkční schéma. Nejlépe bude si je představit jako několikahlavou saň, která čtenáře udržuje v napětí a transu. Jedna straší, druhá kárá, třetí káže, další poučuje, x-tá uklidňuje a ty další vyprávějí.

Ponaučení z příběhu přináší vypravěčské já: *„Hloupost, která mluví tak, jak opilec chodí, bude klít - nuže klej! Pokud lidé, kteří mají ve zvyku dumat nad povahou věcí, seznají, že tento příběh je o tom, jak se ze zločinu odplata rodí a donekonečna z odplaty zločin, jako když ctnost ztratí svůj půvab, žádný důvod člověka od špatnosti*

³⁸ "O anime innocenti [...], non guardate queste mie carte, non le toccate, chè grondano di sangue! – La pace del mio cuore è distrutta, ma io non amo distruggere la vostra; lasciatemi nella solitudine dei miei tormenti: - che potrei darvi in ricompensa della gioia perduta? – la scienza?" Ibid., str. 340.

³⁹ "Ruggiero, Ruggiero a che giova la fuga? Sia che tu corra, sia che tu posi, la disperazione ti sta conflitta nell'anima." Ibid., str. 216.

⁴⁰ "Impari la morte il re che fu vinto. Il giorno destinato per termine della gloria, quel giorno medesimo chiuda le palpebre della tua vita mortale. Dal campo dove la prostra la forza si guardi attorno, - qual lusinga ti affida? Non v'è braccio che si levi per te; il pianto dei desolati, che si smarrisce nell'urlo della vittoria, adesso solo, insistente: ti si addensa su l'anima." Ibid., str. 767-768.

nezadrží, - v lepším, které zbývá, je postrašit jej stejnými účinky zla, zastavit jej zkrátka strachem."⁴¹

Nalezený rukopis, resp. stará kronika s příběhem o Ruggierovi, je přirozeně fiktivní zdroj, který má příběhu zaručit jeho pravdivost a tedy vážnost. O kronice se dozvídáme až v polovině románu a uprostřed úvahy o románové formě. Román je zde připodobněn k líbeznému rozkvetlému šípkovému keři, jehož jednoduchost je jen zdánlivá: *„V tomto spočívá literární dílo, zde pak usilovná práce: úskalí pro nadané, propast pro průměrné. To by samozřejmě platilo stejně i pro nás, kdyby vyprávěné příhody nebyly pravdivé, nebo jsme je alespoň nenalezli v kronice na pergamenu, napsané gotickým písmem, s iluminovanými a pozlacenými počátečními písmeny, která třebaže je trochu moly a myšmi prožraná a vlhkem poškozená, je stále drahocenným pokladem, jak se přesvědčí kdokoli ji bude chtít vidět.*"⁴² Zdůrazňovaná fyzická existence kroniky u autora doma je až komická. V průběhu románu se na ni odkazuje tehdy, když některé detaily nebo epizody chybějí, tehdy je řečeno, že kronika o tomto mlčí a že má své vady, nebo s ní vypravěči

⁴¹ "La scempienza che parla come l'ebbro che cammina, già si appresta a maledire; - maledica. - Se gl'intelletti usi a speculare addentro la ragione delle cose conosceranno per questa storia sì come nasca dal misfatto la vendetta e con interminabile vicenda dalla vendetta il misfatto, come allorchè la virtù non ha più vaghezza che piaccia, nessuno argomento può contenere l'uomo da mal fare, - il meglio che avanzi è spaventarlo con gli effetti stessi del male, frenarlo insomma col terrore." Ibid., str. 830.

⁴² "Qui sta l'opera, qui la fatica; questo è lo scoglio pe' buoni ingegni, l'abisso pei mediocri: e certamente sarebbe pel nostro, dove le raccontate avventure non fossero vere, o almeno non le avessimo trovate entro una cronaca di pergamena antichissima, scritta con caratteri gotici, con le iniziali alluminate e dorate, che quantunque un po' guasta dalle tignole, un po' dai sorci, un altro po' dall'umido, si mantiene pur sempre il bel tesoro, come andrà persuaso chiunque abbia voglia di venirla a vedere." Ibid., str. 557-559.

nesouhlasí. Stará kronika končí Manfrédovou smrtí.⁴³ Po ponaučení z příběhu následuje patetické loučení vypravěčského já se čtenářem.

Dodejme ještě, že vypravěčům patří i aluze na Scotta, když přijde na jídlo⁴⁴ a na odmítnutí popsat souboj. Tehdy je čtenář odkázán na Tassa a Grossiho.⁴⁵

Prameny

Bitva u Beneventa se odvolává na tři dobové kroniky: nalezený fiktivní rukopis, la *Nuova cronica* Giovanni Villaniho a historiografa Niccola Jamsillu. Z Villaniho si kromě mnoha jiných epizod a detailů vypůjčuje a rozšiřuje dramatickou plavbu po moři Karla z Anjou a nenávist hraběte Caserty vůči Manfrédovi, který podle kroniky měl údajně milostný poměr s jeho ženou. V románu se jim narodí syn Ruggiero, kterého Caserta nechá vyrůstat jako sirotka. Jamsillovi Guerrazzi vkládá do úst antipokrokovou metahistorickou úvahu v závěru, která částečně rehabilituje Manfréda jakožto vladaře: „Ó, králi Manfréde! Po rozčarování nyní poznáváme, jakým jsi byl a hluboce litujeme. Tebe, poblouznění nadějí na stávající nadvládu, jsme za nenasytného vlka mezi poklidnými beránky měli, a zatímco jsme lačně štědrrou odměnu za zradu očekávali, tebe, příliš pozdě, mírným beránkem my seznali. Nyní, když s trpkostí novou vládu porovnáváme, vlídnost tvá je nám zjevná. Často jsme si stěžovali, aby

⁴³ „Zde naše kronika končí [...]” Ibid., str. 821.

⁴⁴ Ibid., str. 510.

⁴⁵ Ibid., str. 643.

se výsady tvého majestátu na nás obrátily, nyní nejprve statky, pak lidi musíme jako kořist neúprosnému cizinci vydat.“⁴⁶

Historie versus příběh

Výše jsme již ocitovali pasáž o románové formě, její pochybné pravdivosti a nalezeném rukopise, který z příběhu činí rázem pravdivý, přijatelný příběh. Zajímavou kritiku módní vlny historických knih-románů, které zaplavily Itálii, o tom, že se v Guerraziho době nevědělo, jak rozlišit *storie* - dějiny (oslavné životopisy) od příběhů-historických románů, přináší další pasáž:⁴⁷ „[...] Neřekl jsem hned příběhy, poněvadž v dnešní době kniha nevytváří titul, ale titul knihu. A co je historie, to nevíme již vůbec, díky tolika knihám příhod, které jsou ztřeštěně kopírovány z děl za horami i za mořem, špatně poskládány, špatně vystavěny a ještě hůře vyprávěny. Knihy, které v sobě nemají nic italského, ani kulturu, ani jazyk. Knihy, které hyzdí nevědomost sama, jež se nikdy nepoučí, a co je ještě horší, kazí je nulové nadání, záviděníhodná prostřednost a neoblomná domýšlivost šířící pouze nenávist, sklízející potupu, věčný posměch cizích nepřátel.“ V Bitvě u Beneventa má Ruggierův

⁴⁶ "O re Manfredi!, in fondo di tutta speranza, adesso quale tu fosti conosciamo e dolorosi deploriamo. Te, lusingati dalla speranza del presente dominio, lupo rapace tra i quieti agnelli reputammo, e mentre larghezza di premi in guiderdone della slealtà nostra ansiosi attendevamo, te, troppo tardi, mansueto agnello conoscemmo. Ora che con l'asprezza del nuovo impero lo paragoniamo, la soavità del tuo ci è manifesta. Sovente menavamo querele perchè nostri privilegi in parte di potenza della tua maestà si convertissero; adesso i beni in prima, poi le persone, siamo costretti ad offrire in preda del rigido straniero." Ibid., str. 821.

⁴⁷ "[...] Non ho detto subito storie, perchè in oggi non è il libro che fa il titolo, ma il titolo il libro: e storia ormai non sappiamo più che cosa ella sia, in grazia di que' tanti volumi di fatti ricavati all'impazzata da opere oltramontane e oltramarine, male connessi, male esposti e peggio narrati; volumi che nulla hanno d'italiano, nè la civiltà, nè la lingua; volumi che la stessa ignoranza guastano, facendola incapace di mai più istruirsi, o, quello ch'è peggio assai, dal proprio mal talento, dalla invidiosa mediocrità e dalla implacabile presunzione, seminando odio, mietono ignominia, eterno riso dei nemici stranieri." Ibid., str. 167.

příběh před historií pochopitelně přednost. Historie je pouze jeho kulisou. Román nezačíná historickým exkurzem, ale příběhem *in medias res*. Teprve kapitola VI. až VIII. je historickou digresí. Převyprávěná historie je velmi živá, v dialozích a anekdotách, což platí o celé historicitě románu.

Paratext

„Bitva u Beneventa“ nese titul – *La battaglia di Benevento* a podtitul *Storia del secolo XIII* (Příběh ze XIII. století) od autora F. D. Guerrazziho. 29 kapitol je výmluvně pojmenováno podle stěžejního tématu každé z nich: např. II. Láska, III. První polibek, IV. Urážka, V. Zrada, IX. Zajatec, XV. Konec zrádce, XIX. Posedlý démonem, XX. Spiknutí atd. Předzvěstí tématu každé kapitoly jsou navíc epigrafy z literárních děl. Téměř vždy jde o citáty z tragédií, ať už antických, nebo moderních. Bitva u Beneventa neobsahuje předmluvu ani samostatný autorův závěr. Vysvětlivky se týkají objasnění historických reálií, postav, odkazů na jiné autory a prameny s problematikou související, biblické citáty aj. Vydání u Edoarda Perina v Římě z roku 1882, se kterým po celou dobu pracujeme, obsahuje navíc ilustrace prof. Nicola Sanesiho. Každá kapitola má iluminované počáteční písmeno s tematickým výjevem a celý román obsahuje 51 ilustrací zachycujících hlavní epizody, pod nimiž jsou úryvky z textu a paginace.

Motivické konstanty

I když tak u jiných románů nečiníme, poukážeme zde na dvě dějotvorné tematické konstanty historického románu tohoto období a Guerrazziho variantu. **Topos nešťastné** (minimálně

strastiplné) lásky jakožto jeden z mnoha atributů italského romantického historického románu se zde projevuje ve zdánlivé možnosti jejího naplnění. Ruggierovy city jsou opětovány, lásce však nejprve brání Ruggierova neurozenost a hned na to povinnost domnělého otce pomstít. Když mu král Yole nakonec slíbí, dozvídá se, že jsou sourozenci. V tu chvíli hrdina umírá a ona je uvězněna a naplní se tragický osud hrdiny, a tím i vznešenost jejich lásky.

Topos souboje – turnaje – bitvy

V souboji a turnaji se vyjeví hrdinovy ctnosti a jeho příslušnost k té které straně: udatnost a smysl pro čest v nich vycházejí najevo veřejně, a to i tehdy, je-li hrdina v převleku nebo se vydává za jiného rytíře. Hrdina se k souboji či turnaji uchyluje kvůli urážce majestátu, obhájí národní, osobní, vyvolené čest a poráží nepřítele/nepřátele, resp. protistranu okupující jeho území. V Bitvě u Beneventa se Ruggiero turnaje⁴⁸ v Římě účastní jako neznámý rytíř. Spolu s Ghinem di Tacco (historická postava) nad Francouzi vítězí. Na souboj⁴⁹ (ve formě Božího soudu) vyzývá Ruggiero hraběte Cerru, jednoho ze strůjců připravované zrady krále, aby dokázal, že říká pravdu, a obhájil královu čest. Před králem se tímto rehabilituje a zviditelní. Vítězí nad zrádcem, který umírá. Závěrečná historická bitva⁵⁰ je postavena zejména na promluvách vojáků obou stran. Manfrédovo vojsko se mylně domnívá, že vítězí.

⁴⁸ Viz kapitola XVI. *Il Cavaliere del fulmine*. Ibid., str. 407-444.

⁴⁹ Viz kapitola XXIV. *La prova di Dio*. Ibid., str. 617-654.

⁵⁰ Viz kapitola XXVIII. *La battaglia di Benevento*. Ibid., str. 767-808.

Závěrečné účtování přináší až výčet padlých, nepřímo, tehdy se dozvídáme, že Manfrédovo vojsko bylo poraženo.

Medailon Francesca Domenica Guerrazziho

Guerrazzi se narodil 12. srpna 1804 v Livornu. Vystudoval práva v Pise, kde se seznámil s Byronem, který výrazně ovlivnil jeho prvotiny. Roku 1827 vyšel první díl historického románu „Bitva u Beneventa“, v následujícím roce ostatní tři (*La battaglia di Benevento, storia del secolo XIII*, Livorno Bertani e C., 1828). Guerrazzi založil politicko-literární časopis *Indicatore livornese*, který spolu s Carlem Binim vedl až do roku 1830, kdy byl z politických důvodů zakázán. Za chvalořeč na Cosima Del Fante, důstojníka Napoleonovy armády, byl poslán do vyhnanství do Montepulciana, kde načrtl svůj patrně nejslavnější historický román „Obléhání Florencie“ (*Assedio di Firenze*). V letech 1831 až 1833 byl střídavě zatýkán kvůli občanským aktivitám a spřízněnosti s tajnými spolky *Veri Italiani* a *Giovane Italia*. V roce 1836 pod pseudonymem Anselmo Gualandi v Paříži u nakladatele Baudryho poprvé vychází „Obléhání Florencie“, které sklídilo velký ohlas. Následují další historické romány: 1838 „Veronica Cybo“ (publikovaná ve „*Viola del pensiero*“ v Livornu pod názvem *La duchessa di S. Giuliano*), v roce 1844 v nakladatelství Le Monnier *Isabella Orsini, duchessa di Bracciano*. V roce 1845 Guerrazzi píše předmluvu k novému vydání Bitvy u Beneventa „Promluva nad stavem soudobé italské literatury“ (*Discorso sopra le condizioni della odierna letteratura italiana*). Roku 1847 publikuje „Promluvu k vladaři a lidu“ (*Discorso al Principe e al Popolo*), v níž žádá o ústavní zřízení v Toskáně. Osmého ledna 1848 je zatčen, revolucionáři osvobozen 22. března. Následně je zvolen poslancem, posléze ministrem obrany v Montanelliho vládě. Po útěku velkovévody Leopolda II. z Toskánska je ustanoven

triumvirát v čele s Montanellim, Mazzonim a Guerrazzim. V dubnu 1849 je Guerrazzi znovu uvězněn a nařčen z velezrady a odsouzen k 15 rokům vězení. Trest mu byl zmírněn na exil. Odchází na Korsiku. Zde píše další historické romány „Beatrice Cenci“ (*Beatrice Cenci, Il Marchese di Santa Prassede o la Vendetta paterna*) a „Pasquale Paoli“ (*Pasquale Paoli ossia La rotta di Pontenuovo, racconto côrso del secolo XVIII*) s věnováním „mé vlasti“ a později Garibaldi. Událostí let 1859-60 se osobně neúčastnil, ale byl horlivým zastáncem anexe Toskány a Piemontu a sjednocení podporoval nejrozličnějšími pamflety. Od roku 1860 byl opozičním poslancem (od radikálů až po republikány), kritizoval Cavoura a stranu umírněných až do roku 1870. V roce 1872 s ním byl veden proces pro urážku krále kvůli epigrafu proti nelidskému ubití Pietra Barsantiho vojáky. Pamfletem a románem zároveň proti všemu a všem je „Umírající století“ (*Il secolo che muore*, posmrtně 1885). V posledních letech se stýkal s Garibaldim a podporoval dělnické hnutí. Zemřel 23. září 1873 v Cecině.

IV. 3. Zastavení III. Ettore Fieramosca Massima D'Azeglia

„Ettore Fieramosca aneb souboj v Barlettě“ z roku 1833 představuje ve vývoji italského historického románu zajímavou změnu. Nejenže je explicitně národotvorný, ale výzva k souboji, jež je především vzednutím a obhajobou italské národní hrdosti vůči invektivám Francouzů, vytváří z bezejmenných národní hrdiny a typy. Milostný příběh nejudatnějšího z nich – Ettore Fieramosca – je navíc propleten s jednou z nejkontroverznějších postav italských dějin – Cesarem Borgiou. Nejde již o plošnou „anonymní“ dobovou fresku, ale o střet personifikovaného dobra se zlem. K typickým rysům románu patří orální historie (ne již odkazování na dobové prameny), dialogičnost a obraznost scén. Historický román vznikl až poté, co D'Azeglio namaloval obraz „Souboj v Barlettě“ (*La disfida di Barletta*, 1829). Posléze usoudil, že vyprávění o statečných bude působivější ve vyprávění:⁵¹ „*Tak jej vyprávějme! – řekl jsem si – Ale jak? – V epické básni? Ale kdež! V próze, v próze, vyjadřovat se tak, aby mi rozuměli lidé na ulici, na náměstí a ne v Helikonii.*“ Román si později sám ilustroval.

Zápletka

Souboj a katarze příběhu milostné dvojice Ettore Fieramosca a Ginevry di Monreale se odehrává v několika dnech v dubnu

⁵¹ „*Dunque raccontiamolo! – dissi - E come? – Un poema? Che poema! Prosa, prosa, parlare per esser capito per le vie e per le piazze, e non in Eliconia.*“ D'Azeglio, M.: *I miei ricordi*. Torino, UTET 1958, str. 18.

roku 1503 v Barlettě, kde španělské Consalvovo vojsko s italským plukem Prospera Colonney vězní Francouze a okupuje tvrz. V hostinci Francouzi, resp. Guy de la Motte Italy uráží. Označuje je za povaleče, podvodníky, zrádce, holotu atd. Zaznívají slova:⁵² „[...] Italové jsou dobří pouze k tomu, aby se dopouštěli zrady, nikoliv do války, a jsou to ti nejžalostnější vojáci, kteří kdy vkročili do stáje v brnění.“ Nato Italové výzvu k souboji přijmou: 13 Italů proti 13 Francouzům na život a na smrt. Mezi Italy přednostmi vyniká Ettore Fieramosca, o kterém se traduje příběh o jeho nešťastné lásce ke Ginevře di Monreale, již nechal otrávit Cesare Borgia. Fieramosca a ostatní italští vojáci souboj chápou jako odvetu, možnost bojovat sami za sebe, za svou zemi:⁵³ „Konečně, říkal si v duchu, poteče jednou italská krev pro lepší věc, než jen na obranu cizího vetřelce.“ Se životními peripetemi se Fieramosca svěřuje příteli Brancalionovi, když jdou s dopisem obsahujícím podmínky souboje do francouzského tábora:⁵⁴ jako mladík se s Ginevrou di Monreale seznámil v Capue, zamiloval se do ní a poté, co se mu zdálo, že jeho city neopětovává, odešel do války. V Římě se s ní po čase znovu setkal, Ginevra se mezitím pod nátlakem provdala za Grajana d'’Astiho a usiluje o ni Cesare Borgia. Ginevra znenadání zemře. Ettore se s ní chce naposledy rozloučit, ale nad rakví shledá, že mrtvá není. Kaplan mu vyzradí, že byla uspána na rozkaz Borgii a má být odnesena do jeho domu. Ettore s Ginevrou prchají do Messiny,

⁵² "[...] gl'Italiani valer solo ad ordir tradimenti e non alla guerra, ed esser la più trista gente d'arme che abbia mai tenuto piede in istalla e vestita corazza." D'Azeglio, M.: Ettore Fieramosca ossia la disfida di Barletta. Firenze, Le Monnier 1887, str. 24.

⁵³ "finalmente, diceva in cuor suo potrà una volta il sangue italiano scorrere a miglior fine che a sempre difendere gli stranieri invasori." Ibid., str. 38.

⁵⁴ Ibid., str. 42-61.

kde zůstanou dva roky. Mezitím vypuká válka mezi Španěly a Francouzi o Neapolskou korunu a Fieramosca se přidává na stranu Španělů, také proto, že s Francouzi udržuje styky Borgia. Odjíždí do Manfredonie, Ginevru ukrývá v klášteře Sant' Orsola a ve chvíli přípravy na souboj se nachází nedaleko ní v Barlettě. Ve francouzském táboře se Fieramosca setká s Grajanem d' Astim, manželem Ginevry. Do Barletty také potají přijíždí kníže Valentino, alias Cesare Borgia, aby se spolčil se Španěly a našel Ginevru. Na počest Elviry Consalvové se koná turnaj a posléze oslava, kam Fieramoscovi přichází zpráva, že je Ginevra v nebezpečí. Na cestě k ní je zraněn. Ginevra je mezitím unesena, Borgiou znásilněna a umírá. Fieramosca v souboji vítězí, poté co najde Ginevru mrtvou, prchá pryč a nikdo o něm víckrát neslyšel.

Postavy a typy

Příběh se odehrává ve dvou liniích - Fieramoscově a Ginevřině. Během vyprávění se milostná dvojice spolu setkává pouze jednou, každý z nich obývá jiná místa, žije jinými událostmi a kolem sebe soustřeďuje jiné postavy.

Fieramoscovy peripetie jsou rádoby mužské, týkají se hrdosti, boje, národní cti. Kdežto Ginevřiny jsou citové, rádoby ženské: obavy, modlitby, odhodlání se vrátit k manželovi, nedůvěra v Ettorovu stálost, hrůza z Borgii, zneuctění, smrt (evidentně) z hanby.

Počátečním impulsem Fieramoscova (italského) příběhu byla Mottova urážka způsobující souboj, ve kterém Fieramosca (Italové) vítězí. Fieramosca je v něm obklopen kladnými postavami Inigem (Španěl), Brancalionem (přítel a

spolubojovník), Fanfullem da Lodi (komická postava rytíře) a záporným prodejním Grajanem d'Astim (zrádce) a provokatérem Mottou. Ginevřiny peripetie souvisí s příjezdem Borgi a hledáním Ginevry: Ginevra se ukrývá v klášteře, Borgia vysílá sluhu Micheleho, aby její úkryt našel. Ten nalézá spojence přes abatyši kláštera, Ginevru unáší, Borgia ji znectí a ona umírá. Ginevřinými pomocníky jsou přítelkyně Zoraide a loupežník Pietraccio, který o nebezpečí informuje Fieramoscu. Zápornými postavami Cesare Borgia, sluha Michele, pokleslá abatyše kláštera a její přítel Martin Schvarzenbach.

Ginevřin příběh nezapře vliv Manzoniho „Snoubenců“: padlá abatyše připomíná jeptišku z Monzy, Borgia je prototypem Nejmenovaného, ovšem s tím rozdílem, že Ginevra končí tragicky.

Přiložíme-li příběhy k sobě, hlavní postavy se svými atributy vystoupí do popředí.

Ettore Fieramosca - udatný, čestný, hrdý mladík, je poprvé zmíněn jako protiváha k italským neřestem, v souvislosti s Cesarem Borgiou a Ginevrrou:⁵⁵ „*Za svůj život jsem na španělském dvoře i ve Francii poznal mnoho dobrých mladíků, ale to vám jako slušný člověk povídám, takového, jaký je ten Ital, kterému na mou věru nechybí nic, jsem nikdá nenašel a nemyslím, že kdy najdu.*“ Jeho portrét pokračuje dále: ⁵⁶ „*Příroda mu do vínku nadělila vzácný dar, inklinovat k věcem hezkým, dobrým a velkým. Jednu vadu na něm bylo možné shledat, dá-li se to vadou nazvat, přílišnou dobrotu.*“

⁵⁵ "In vita mia ne ho conosciuti dei bravi giovani, e alla corte di Spagna e in Francia; ma vi dico da uomo d'onore, un insieme come quell'Italiano, che, perdisi, riunisce tutto, non l'ho trovato, e non penso di trovarlo più." Ibid., str. 22.

⁵⁶ "La natura gli aveva concesso il prezioso dono d'esser per indole propria spinto a quanto v'ha di bello, di buono e di grande. Un solo difetto si poteva apporgli, se difetto si può chiamare, una soverchia bontà." Ibid., str. 28-29.

K jeho atributům patří i kuň Airone, se kterým v předvečer souboje rozmlouvá:⁵⁷ „*ty jsi také Ital, ty si také musíš nést svůj kříž.*“

Krásná, cudná **Ginevra** představuje oběť a předmět Borgiova rozmaru, pronásleduje ji vidina hříchu:⁵⁸ „*Nebohá Ginevra (byla to ona) k modlitbám měla své důvody, jelikož se ocitla v takové situaci, kde ženskému srdci nestačí síly, aby zvítězilo samo nad sebou. Litovala příliš pozdě, že následovala Fieramoscu, a že spojila svůj osud s mužem, který z opatrnosti a nutnosti musí prchat víc než kterýkoliv jiný... Její modlitba byla krátká a nikdy se neměnila. Nejsvatější Panno, říkávala, učiň, abych jej nemilovala. A někdy dodávala: učiň, abych se odhodlala k tomu hledat Grajana a přála si jej najít. Ale vyslovit druhou modlitbu, na to často neměla srdce.*“

Cesare Borgia, kníže Valentino, zosobňuje čiré zlo, je postrachem celé Itálie, synem papeže Alexandra VI., vrahem svého bratra. Úskoky si získal mnoho italských měst a v čase příběhu nabízí podporu Španělům, aby měl kontrolu nad celou Itálií. Pohnutky, proč vyhledává Ginevru, jsou nízké:⁵⁹ „*Kolik krásných žen potkal, všechny zhanobil nebo opustil nešťastné. A mezi těmito byly také ženy počestné a slušné, ba i takové, které se pokrevně*

⁵⁷ "sei italiano anche tu, anche tu devi portar la croce." Ibid., str. 220.

⁵⁸ "La povera Ginevra (era essa) avea ragione di pregare, poichè si trovava in quei termini ove al cuor d'una donna non bastano le proprie forze per vincere sè stesso. Si pentiva, ma troppo tardi, del partito preso di seguir Fieramosca, e d'unire in qualche modo la sua fortuna a quella dell'uomo che per prudenza e per dovere avrebbe dovuto fuggir più d'ogni altro... La sua preghiera era breve e non variava mai. Vergine Santissima, diceva, fate ch'io desideri non amarlo; e talvolta aggiungeva: fate ch'io mi risolva a cercar di Grajana, e desideri trovarlo; ma spesso le mancava il cuore di profferir questa seconda preghiera." Ibid., str. 79.

⁵⁹ "Di quante donne aveva incontrate che avesser pregio di bellezza, tutte aveva lasciate o colpevoli od infelici; e ve n'era pur fra queste delle virtuose e dabbene, e di tali che strette per sangue ad uomini potenti dovevan tenersi sicure. Si poteva ora sopportare che una femminella poco nota e meno curata si facesse beffe a tal segno di lui che faceva tremare Italia da un capo all'altro?" Ibid., str. 181.

spojily s muži mocnými, aby byly zaopatřené. Mohl on nyní strpět, aby si z něj nějaká neznámá a nepřiliš bohatá ženuška tropila žerty, z něj, před kterým se třásla Itálie odshora až dolů?“

Grajano d' Asti hraje roli zrádce, prodejného žoldáka bez cti a nehodného manžela Ginevry. Na otázku, proč se účastní souboje po boku Francouzů, odpovídá:⁶⁰ „[...] *sloužím tomu, kdo mě platí. A to nevíte, pěkný panáčku, že pro nás vojáky je vlast tam, kde nám dají na chleba?“*

Historie versus fikce

Román se skutečným historickým soubojem inspiroje velmi volně. D'Azeglioovo podání je oslavné. V rámci příběhu nejsou jednotlivé příhody zhodnověňovány citacemi z kronik, ty zde naprosto chybějí. Hlavní zliterárněné historické postavy (Ettore Fieramosca, Ginevra, Cesare Borgia, Grajano d'Asti) jsou zasazeny do historických mantinelů, ovšem bez rozsáhlejších digresí a odkazů, na jaké jsme zvyklí u předchozích i jiných románů. Zvláštním historickým přešlapem je i doba, ve které se souboj odehrává. Je jím duben 1503, ale k události došlo dříve, totiž 13. února.⁶¹ O věrohodnost a pravdivost autorovi evidentně nešlo. Funkci pramenů na sebe přebírá orální historie (vypráví se, traduje se) a národní povědomí (všichni vědí, všem je známo). Fiktivní je i dopis Alexandra Borgiovi. Vypravěč v závěru tvrdí, že jeho úmyslem nebylo dějiny falšovat, jako historici Giovio a Guicciardini aj. romanopisci, ale „*uvést ve*

⁶⁰ „[...] *servo chi mi paga, io. Non sapete, bel giovine, che per noi soldati dov'è il pane è la patria?“* Ibid., str. 66.

⁶¹ <http://www.disfidadibarletta.it>

všeobecnou známost to, co Italové dovedou."⁶² Fieramoscův příběh je tak doveden až k rekonstrukci jeho pravděpodobného konce, jenž je spojením legendistiky a archeologie.⁶³ horalové z Gargana si vyprávěli o zjevení ozbrojeného rytíře skáčícího na koni z útesu do moře a měli jej za sv. Michaela; na onom místě se pak prý roku 1616 našla kostra člověka a koně. Čtenář je vyzván, aby si o tom myslel své.

Vypravěč-čtenář

Vyprávění plyne v *er-formě*, ve vysvětlovacích pasážích přechází ve vypravěčské *my* a *já*. Valnou část vyprávění na sebe přebírají postavy, které zprostředkovávají téměř všechny informace o historii postav a době. Čtenář je vyzván ke spoluúčasti, držen v napětí, přesouván v čase, korigován. Dialog se čtenářem je pevnou součástí vyprávěcí scény a bývá uvozen spojeními: čtenář si pomyslí, čtenář si představí, čtenář si vzpomene atp. Nebo pokud jde o historickou realii, která by mohla být nesrozumitelná, je o ní čtenář poučen. Srovnávání *allora – ora* (tehdy – nyní) nemá nadřazenou funkci ve prospěch vypravěčovy doby, je pouze informativní. Jak jsme již naznačili výše, podle našeho čtení je „Ettore Fieramosca“ mýtem o národních hrdinech. Jde o mýtus orální, o hrdinský, kteří se mohou vrátit a které je proto třeba si připomínat a napodobovat. Příběh vyprávějí *de facto* všichni: postavy postavám, vypravěči čtenářům, čtenáři sobě. V aktu vyprávění se mýtus uskutečňuje, síla orální historie se předává fiktivním svědectvím, které se stává dědictvím, národním vědomím.

⁶² "*render noto quello che mostrano gl'italiani*" Ibid., str. 254.

⁶³ Ibid., str. 254.

Paratext

Titul a podtitul zní *Ettore Fieramosca ossia la disfida di Barletta* (Ettore Fieramosca aneb souboj v Barletě), má 19 číslovaných kapitol bez epigrafů a závěr. Poznámky se týkají topografických a historických vysvětlivek, citací a překladů. D'Azeglioovy původní ilustrace obsahuje např. edice Studio Tesi z roku 1992.

Medailon Massima Taparelliho D'Azeglia

Massimo D'Azeglio se narodil v Turíně 24. října 1798 ve šlechtické piemontské rodině. První studia absolvoval ve Florencii, ve 13 letech nastoupil na filosofickou fakultu v Turíně, odkud zběhl k jezdecku při „*Piemonte reale*“. Vojenskou kariéru opustil a během pobytu v Římě se nadchl pro malířství. Po smrti svého otce odešel do Milána, kde se seznámil s Alessandrem Manzoniem a oženil se s jeho dcerou Giulii. Z tohoto období pochází jeho první historický román „Ettore Fieramosca aneb souboj V Barlettě“ (*Ettore Fieramosca ossia la disfida di Barletta*, 1833). Po druhém sňatku s Luisou Monmary vdovou Blondel, napsal ještě proslulejší historický román „*Niccolò de' Lapi, ovvero i Palleschi e i Piagnoni*“ z roku 1841. Dále sehrál významnou roli jako diplomat a politik při sjednocování Itálie. Byl předsedou vlády Sardinského království v letech 1849-1852, senátorem Piemontu od roku 1852. K jeho nejdůležitějším politickým spisům patří „O posledních událostech v Romagni“ (*Degli ultimi casi di Romagna*, 1846), kde navrhuje nutné reformy pro vytvoření italského státu; z roku 1847 pochází „Návrh programu italského národního uvědomění“ (*Proposta di un programma per l'opinione nazionale italiana*) a z následujícího protirakouský „Smutek v Lombardii“ (*I lutti di Lombardia*, 1848). D'Azeglio byl zastáncem federalistického uspořádání státu. Nakonec se rozešel i s Cavourem, který potají vyjednával s Garibaldim. Z konce jeho života pocházejí „Mé vzpomínky“ (*I miei ricordi*, posmrtně 1867). Zemřel 15. ledna 1866 v Turíně.

IV. 4. Zastavení IV. Marco Visconti Tommasa Grossiho

Marco Visconti z roku 1834 je historicko-milostným vyprávěním z milánsko-lombardských dějin, do kterého je transponován problém sjednocení, nestability a ohrožení státu. Grossi se v něm řídil kritériem pravděpodobnosti. Tam, kde se prameny o legendárním vojevůdci rozcházejí, vytvořil polosmyšlený milostný příběh jakožto protiváhu k době intrik, schizmatu a bezpráví. Román o Marcu Viscontim je mj. polemikou s tradiční i stávající historiografií. Literatura zde konkuruje historii a nárokuje si větší pravdivost. Nesporný je i literárně estetický přínos románu, zvláště v psychologii postav. V příběhu je zastoupen romantický topos prostého, venkovského lidu, který je schopen nezištných obětí a v případě ohrožení i účasti v domobraně. Přítomny jsou i jiné scottovské (ivanhoevské) konstanty: černý neznámý rytíř, turnaj a milostná zápletky. Román lásky, jak bývá někdy nazýván, jeho půvab, napětí a zajímavost jsou určeny především novému čtenářské publiku, totiž ženám, což je patrné na jeho sentimentalitě a celkové kompozici. Marco Visconti je však v první řadě národotvorným romantickým románem o italském hrdinovi s lidskými slabostmi, jehož vojenské úsilí a odpor vůči cizí nadvládě nesou ideologický, sjednocovací podtext. Patriotismus románu se projevuje mj. v mobilizaci Lombardů při obléhání Milána císařským vojskem.

Chronotop a dějotvorné scény

Marco Visconti se odehrává ve 14. století, což se dozvídáme z titulu.⁶⁴ Je dán historickými postavami, politikou, architekturou, ale Ottorinův a Bicin milostný příběh je nadčasový. Časoprostor milostného příběhu je romantický: sentimentální, zabarvený časem lásky, vzpomínek a Marcovy vášně, což se projevuje na románovém pletivu. Deskripce prostor a dobových zvyklostí je upozaděna, převládá nitrozpyt postav, zejm. ženských myšlenkových pochodů. Příběh jsme pro lepší názornost rozdělili do následujících scén:

Scéna I.: Děj se otevírá na milánském venkově v Limontě, na hradu Bellagio žije rodina Balzi. Uvedení do těžkostí doby: papežské schisma, vpád císařského vojska Ludvíka Bavorského, klatba nad Milánem a okolím, Milán je protipapežský a vládne mu rod Visconti - horliví ghibellini, venkov uznává pravého papeže, odmítá otevřít kostely a uzнат kněze z Milána. Nový představený kláštera Pelagrua prohlašuje Limonťany za své poddané. Ti se bouří a obracejí se na hraběte Balza s žádostí o pomoc. Soud v Bellanu rozhodne, že spor vyřeší Boží soud v souboji dvou nejudatnějších. Limontu zastupuje Lupo, zbrojnoš rytíře Ottorina Viscontiho, jenž zvítězí. Ottorino Visconti se seznamuje s Bice Balzovou a zamilují se do sebe. Limonťané se za bouře vracejí domů.

Scéna II.: Matka Bice Ermelinda dceři Ottorina Viscontiho vymlouvá. Odbočka ke staré lásce Ermelindy a Marca Viscontiho. Ottorino se na rozkaz Marca Viscontiho vrací do Milána, ten chce kvůli událostem v Limontě vyslechnout

⁶⁴ *Marco Visconti, storia del secolo decimoquattro.*

hraběte Balza s dcerou. Při setkání Marco Visconti v Bice spatří obraz její matky a zamiluje se do ní. Ottorino Marcovi vyjeví své city k Bice, Marcovi se tím zprotiví a snaží se jej zničit. Vojáci z kláštera v Limontě zapálí vesnici. Lupo je zatčen, má být popraven. Marco Visconti si znovu povolává hraběte Balza a chce po něm, aby Ottorinovi zakázal vstup do domu. Bice prosí Marca o milost pro Lupa - dostává omilostňující dopis. Marco se Bice vyznává ze svých citů, Bice vyzradí, že je s Ottorinem zasnoubena. Marco se chce pomstít, odjíždí na hrad Rosate. Lupo je omilostněn.

Scéna III.: Ottorino se připravuje na turnaj v Miláně. Vítězí za bílé rytíře. Přichází neznámý černý rytíř (Marco Visconti v utajení), který nad Ottorinem vítězí. Ottorino je zraněn.

Scéna IV.: Marco Visconti se v toskánské Lucce stane pánem a velitelem města. Obdrží zprávy z Milána o spiknutí a odpadlictví, nebezpečném postupu císařského vojska, Ottorinově údajném zběhnutí k Ludvíkovi Bavorskému. Marco vydává rozkazy ohledně Ottorina a Bice: svatbě se musí za každou cenu zabránit.

Scéna V.: Zbrojení proti Ludvíkovi Bavorskému, Limonťané jdou na pomoc Milánu. Obléhání Milána. Spojenectví Lodrisia Viscontiho s Pelagruem, císař Lodrisiovi za zradu slíbí vládu nad městem. Po uhájení města se Limonťané vracejí domů.

Scéna VI.: Svatebčané Bice a Ottorino odjíždějí na hrad Castelletto. Falešný dopis od Marca Viscontiho je čeká v hostinci Gallarate: Ottorino se má neprodleně dostavit na hrad Seprio. Bice je úskoky odvedena na Marcův hrad Rosate, kde je uvězněna.

Scéna VII.: Marco obdrží Ermelindin dopis, ve kterém jej zapřísahá, aby Bice propustil, Marco se vrací zpět do Milána, po 25 letech se setkává s Ermelindou, Marco s Lupem odjíždějí na hrad Rosate. Z podzemí se ozývá nářek, Bice najdou mrtvou, obživne, loučí se s rodinou a umírá.⁶⁵

Scéna VIII.: Marco je pozván k vikáři, kde je svými bratry zavražděn. Marcův pohřeb se koná v Miláně, Bice je převezena a pohřbena v Limontě.

Postavy

Historická postava **Marca Viscontiho**:⁶⁶ „Zdatný a úspěšný vojevůdce, jehož jméno si postupem času získalo na slávě a patřilo mezi přední velitele století. Nejslavnější z jeho četných tažení bylo obléhání Janova, který si podmanil a spravoval zkušeně, zarputile, až bylo k neuvěření, jak odolával vojskům papeženců, hlavním guelfským městům v Itálii a králi Robertu Sicilskému.“ Jeden z nejvdatnějších italských vojevůdců je v románě líčen ve své prchlivosti, citovosti a žárlivosti. Marcova vášeň k Bice je replikou staré lásky k její matce, která mu byla jejím otcem odepřena:⁶⁷ „Marco

⁶⁵ Zřejmě proto, že tato scéna byla pro filmové zpracování příliš zdlouhavá a patetická, ve filmovém podání z roku 1975 (režie Anton Giulio Majano) Bice skočí z okna hned, jakmile se dozví o příjezdu Marca Viscontiho.

⁶⁶ "Condotiere valente e fortunato di eserciti, acquistossi col tempo un nome glorioso fra i primi capitani di quel secolo. Celebratissima fra tante sue imprese fu quella dell'assedio di Genova da lui posto e mantenuto con perizia, con una ostinazione, che fur reputate maravigliose, contro lo sforzo delle armi della Chiesa, delle primarie città guelfe d'Italia e del re Roberto di Sicilia." In: Grossi, T.: Marco Visconti. Milano, Libreria editrice di educazione e d'istruzione di Paolo Carrara 1875, str. 92.

⁶⁷ "Marco non aveva amato mai veramente altra donna che Ermelinda. Col tempo, col mancar d'ogni speranza, quell'amore era venuto declinando, e aveva dato luogo ai furori di parte, alla sete di dominio e di vendetta, e tutte quelle altre brame o magnanime, o basse, che gli fecero comparir sulla scena del mondo quanto di glorioso e di reo ci venne conservato intorno ad esso nelle storie. [...] E però quando egli vide Bice per la prima volta a Milano, e trovò la figlia tanto somigliante all'idea che gli era rimasta della madre, fu affascinato da una potenza irresistibile, il cuore l'

skutečně nemiloval žádnou jinou ženu než Ermelindu. Po čase, když už nezbývala žádná naděje, láska zeslábla a uvolnila místo zuřivosti, touze ovládat a mstít se a různým jiným žádostem, ať už šlechtným nebo nízkým, kvůli nimž vešel do dějin. Činy skvělé i zlé, jež se dochovaly v příbězích. [...] Ale když poprvé v Miláně spatřil Bice a shledal, že se dcera tolik podobá vzpomínce, jež mu po její matce zbyla, byl očarován nezadržitelnou silou. Srdce ji přijalo za svou, ono znetečnělé, zatvrdělé po tak dlouhé době, ožilo prvním plamenem, tlouklo postaru a znovu poznalo staré jářmo.“ Jakkoliv je Marco inteligentní, zkušený a mocný, nedokáže cit ovládnout, a když sezná, že mu v cestě stojí synovec Ottorino, neváhá jít proti němu, nezastaví jej ani odmítnutí Bice. Mstí se za starou křivdu. Jeho láska je tragédií Shakespearova typu, resp. Bice je pro něj zapovězenou ženou, připomínkou toho, co už vrátit nedokáže. Poté, co se mu Ottorina v souboji nepodaří zabít, brání jejich sňatku. Až dopis Ermelindy a setkání s ní jej přivede k rozumu. Marně se pokouší o nápravu, Bice umírá a on sám je brzy na to zavražděn.

Ottorino a Bice nejsou historickými postavami v pravém smyslu slova, představují mladý, krásný, neohrožený pár. Oba vynikají přednostmi. Ve štěstí jim ovšem brání Marcova zvůle. Pozoruhodná je postava Bice, která nepředstavuje schematický, pasivní typ, ale myslící, cítící, osudu vzdírající se bytost. Nejenže Marca odmítá, ale raději zemře, než aby padla do jeho rukou. Ottorino je s Marcem pokrevně spřízněn, je jeho velkým obdivovatelem a oddaným rytířem. V příběhu hraje roli soka,

accolse come cosa già sua; quel cuore rattiepidito, affreddato da tanto tempo, si ravvivò della prima fiamma, palpito de' palpiti antichi, riconobbe il giogo usato.
Ibid., str. 158.

kterému Marco usiluje o život. Po Bicině skonu Marco Ottorina ustanovuje svým dědicem. Ottorino ovšem odchází do Svaté země.

Propojovacími postavami a pomocníky zamilovaných, procházejícími všemi společenskými stavy, situacemi a prostory, jsou postavy neurozené: **Tremacoldo** - trubadúr-šásek-kněz a **Lupo** – Ottorinův zbrojnoš. Nápomocná je Bicina matka **Ermelinda** a Bicina služebná **Lauretta**. Ke kladným postavám *par excellence* patří **Limonfane** – čistí venkované, uznávající pravého papeže a svého pána. Vzpírají se a nesou statečně bezprávi, jsou odporu i obrany schopní. Zosobňují ideál italského patriotismu.

Zbabělý a zstrašitelný je Bicin otec hrabě **Oldrado Balzo** a záporní – zrádci a prospěcháři - **Lodrisio Visconti** a **Pelagrua**.

Historie versus fikce

Román je příběhem o slavné historické postavě, resp. milostnou epizodou z konce jejího života. Podle uvedeného historického pramene byla Bice Marcovou milenkou, kterou nechal Visconti na svém hradě utopit.⁶⁸ Grossi příběh povýšil a dal mu romantický rámec tragického milostného čtyřúhelníku. Tam, kde prameny neznaly Marcovu motivaci, Grossi jí dal milostně psychologický rozměr. Zmizení a odjezd do Toskány je v příběhu způsobeno urážkou kvůli odmítnutí Bice, náhlý návrat jejím zmizením. Nad Marcovou smrtí v závěru vyprávěč polemizuje s prameny, resp. hraje s nimi žertovnou hru na „pravdu“. Historiky⁶⁹ nazývá „nesmělými přáteli pravdy“⁷⁰ a

⁶⁸ Parafráze slov historika Bernardina Coria. Ibid., str. 415.

⁶⁹ Z historiků jsou zmíněni Azario, Morigia, G. Villani, Verri.

jakožto příspěvek k historiografii předkládá píseň jednoho trubadúra z Luccy⁷¹ „Na smrt Marca Viscontiho“, kde se objevují domněnky o bratrovraždě a společném hrobě Marca a Bice. To vypravěč vzápětí vyvrací, má prý důkazy o tom, že byl Visconti pohřben v Miláně a Bice byla odvezena do Limonty.

Vypravěč versus prameny, čtenář

Vyprávění plyne v neutrální er-formě a čas od času jí sekundují vyprávěcí my a já. Vypravěči mají přehled o všem, co a kde se událo, čtenáře vodí v čase vpřed i zpět, vyzývají jej, oslovují, vysvětlují. Pozice vypravěčů je vševědoucí, ale není nadřazená, tzn. příběh není vyprávěn z hlediska progresu, naopak mezi časem vyprávění a vyprávěného existují paralely.

Provokativní je vzkaz vypravěčů historikům: nejen oni mají v popisu práce říkat pravdu, k čemuž ironicky dodávají:⁷² *„vyprávět popravdě to, co sami nevědí, anebo to, co vědí bůhví jak, zamlčovat věci, o nichž dobře vědí, zkrášlovat, zveličovat, maskovat, od základů si vymýšlet; zkrátka používat všech úskoků, které rétorika učí a prozíravost často radí. Pánové, nikoliv! My tvrdíme, že to je výsadní právo, ke kterému se uchylují někdy i básníci.“* Vypravěči argumentují tím, že mají na srdci psychické ustrojení svých čtenářek, a proto dovádějí příběhy všech postav do konce.

⁷⁰ Ibid., str. 414.

⁷¹ „Na smrt Marca Viscontiho“, Ibid., str. 417-420.

⁷² *“il raccontare francamente quello che non sanno, o quello che sanno Dio sa come; il tacere quello di cui sono bene informati, l'esornare, l'amplificare, il travestire, l'inventar di pianza; l'usare insomma di tutti quegli artifizi che la rettorica insegna, e la prudenza spesso consiglia. Signori no: noi protestiamo di credere che questo è un privilegio di cui usano qualche volta anche i poeti.”* Ibid., str. 421.

Paratext

Celý titul a podtitul románu zní *Marco Visconti, storia del secolo decimoquattro* (Marco Visconti, příběh ze 14. století); edice, kterou mj. citujeme výše, je *Marco Visconti, romanzo storico* (Marco Visconti, historický román). Původní vydání z roku 1834 a některá další obsahují věnování:⁷³ *Alessandru Manzoni* *s úctou žáka a láskou bratra upřímně věnuje autor*. Román obsahuje 32 kapitol a je bez epigrafů. Edice z roku 1875 obsahuje Gallieniho ilustrace: každá kapitola má počáteční iluminované písmeno a 28 kapitol nejdramatičtější obrázek z každé s úryvkem textu a paginací pod vyobrazením. Poznámky se týkají dobových obyčejů a pramenů o historické postavě Marcovi Viscontim. Závěr románu obsahuje polemiku s prameny nad smrtí Marca Viscontiho.

⁷³ "ad Alessandro Manzoni colla riverenza d'un discepolo coll'amore d'un fratello candidamente offre l'autore" In: Opere di Tommaso Grossi. Napoli, Francesco Rossi-Romano editore 1856.

Medailon Tommasa Grossiho

Grossi se narodil 23. ledna 1790 v Bellanu u jezera Como. Záhy byl poslán do arcibiskupského semináře v Castellu, odkud utekl a byl vrácen zpět a pobyl tam až do roku 1804. Vystudoval gymnázium Brera v Miláně a práva na univerzitě v Pavii. Od roku 1810 působil u advokáta Lodovica Caprettiho. Kvůli snižování stavu advokátů v Miláně měl být Grossi přemístěn k okresnímu soudu mimo Milán. Nabídku nepřijal, rozhodl se uspět jako literát. Do té doby obdivoval a imitoval dialektálního básníka Carla Portu.⁷⁴ Po jeho vzoru sepsal sentimentální poémy v milánském dialektu „Uprchlíci“ (*Fuggitiva*, 1816) a „Zlatý déšť“ (*Pioggia d'oro*, 1817). Z roku 1820 pochází „Ildegonda“ veršovaná novela, která jej sblížila s Alessandrem Manzoniem, v jehož domě v Miláně měl posléze pronajatý pokojík. Zde sepsal historickou novelu ve verších „Lombardané na první křížové výpravě“ (*I Lombardi alla prima Crociata*, 1826). Po knižním vydání Manzoniho „Snoubenců“ (1827) a „Ettora Fieramoscy“ M. T. D'Azeglia (1833) roku 1834 vychází i Grossiho historický román „Marco Visconti“. Po vzoru svých přátel si Grossi přetvořil historická fakta a postavy ke svému estetickému obrazu a myšlence románu. Z roku 1837 pochází báseň „Ulrico a Lide“. Společně s Portou vytvořili drama „Giovanni Maria Visconti“. V roce 1837 se z rodinných důvodů vrátil k notářské profesi. Historický román o Francescu Sforzovi nedopsal. Zemřel 10. prosince roku 1853. Jelikož se

⁷⁴ Po otištění básně *Prineide*, reagující na zavraždění ministra Priny z 20. dubna 1814, rakouská policie z autorství podezírala Portu. Grossi se k sepsání básně přiznal a po pár dnech byl z vězení propuštěn.

rakouská policie obávala nepokojů při jeho pohřbu, pozměnila jeho datum.

IV. 5. Zastavení V. Margherita Pusterlová Cesara Cantù

„Margherita Pusterlová“ z roku 1838 patří do viscontiovského cyklu, navazuje přímo na Grossiho „Marca Viscontiho“ i Bazzoniho „Hrad v Trezzu“. Je příběhem bezpráví, veřejným procesem s nevinnými a poukázáním na mechanismy „spravedlnosti“ mocných, kteří si důkazy a svědky opatřují svévolně a manipulují s davem tak, aby ze všeho vyšli jako osvoboditelé a lidumilové. Historický román se nejvíce podobá pozdějšímu „Příběhu potupného sloupu“ (*Storia della colonna infame*, 1840) Alessandra Manzoniho. Zde však nejde o bezejmenné oběti davu, ale o historickou ženskou postavu s příkladnými atributy a její okruh. Rehabilitační a investigativní román má připomenout oběti a jejich katy, ukázat Itálii středověkých komun - rozpolcenou mezi guelfy a ghibelliny, kteří mění barvu podle potřeby. Cantùova „Margherita Pusterlová“ je mj. zamýšlena jako protiváha k zidealizovaným pohádkovým báchorkám i některým historickým románům. Nezapře zkušenost historika a zkušenost vlastního věznění. Nazírání dějin je střízlivé až skeptické. Vypravěčova přítomnost není nahlížena coby civilizační pokrok. Mechanismy moci poukazují spíše na antropologickou neměnnou.

Chronotop příběhu

„Margherita Pusterlová“ se odhrává mezi 20. březnem roku 1340 a 3. říjnem roku 1341. Změny scén jsou dány peripetiemi osudu Francesca Pusterly, manžela Margherity a jejího syna

útekem do exilu, zatčením, nezdařeným pokusem o útěk z vězení, tedy akcí. Margheritin příběh je od počátku poznamenán pasivním čekáním na popravu, snášením Viscontiho bezpráví, přežitím smrti nejbližších a čekáním na konec, kterého musí dojít skrz zfanatizovaný a krvelačný dav. Příběh se dotýká čtyř postav – obětí, které čeká stejný osud. Svými společenskými funkcemi, trajektoriemi a očima každý o praktikách doby svědčí jinak.

Z příběhu nyní vytvoříme dějové minischéma respektující sled kapitol a peripetie postav vykonstruovaného procesu.

Kapitoly I-IX tematizují situace, které vyústí v zápletku a postavy spojí: Francesco Pusterla, nejbohatší muž Milána a Lombardie, je nespokojen se stávající vládou tyrana Luchina Viscontiho. Buonvicino, rodinný přítel Pusterlů, miluje Margheritu, ona jej odmítá a Buonvicino odchází do kláštera. Luchino Visconti se za manželovy nepřítomnosti snaží své sestřenice Margherity Pusterlové zmocnit. Alpinolo, Margheritin zbrojnoš, odjíždí za Francescem Pusterlou do Verony, aby jej o Viscontiho chování informoval. Francesco Pusterla se potají 18. června 1340 do Milána vrací a zve si k sobě své přátele. Společně rozmlouvají o politice a nutnosti změny, která by měla vyjít z revolty zdola, připíjejí si na svobodný Milán bez Viscontiho. Alpinolo posléze burcuje lidi ke vzpouře. Ramengo da Casale, falešný přítel Pusterlů, o všem informuje Luchina Viscontiho. Margherita vlepí Ramengovi za jeho opovážlivost pohlavek, ten jí vyhrožuje, že se jí vše na sv. Jana vrátí. Margherita je zatčena, Francesco Pusterla se synem Venturinem a Alpinolem se ukryjí u Buonvicina v klášteře. Kapitoly X-XII se soustřeďují na Margheritino věznění, špatné

zacházení, její hrdost a nezlomnost, vynucování si doznání od „svědků“ prostřednictvím mučení. V kapitolách XIII-XVII je Ramengo da Casale Viscontim vyslán, aby Pusterlu přivedl zpět. Ve venkovském mlýně se Ramengo dozví, že Alpinolo je jeho syn. Pusterla mezitím odchází do exilu do Paříže, Ramengo za ním přijíždí coby přítel, společně odjíždějí lodí do Pisy, Pisa se mezitím stala proviscontiovskou, Pusterla je zatčen a odvezen do Milána, kde je uvězněn jako Margherita. V kapitolách XVIII-IXX se Alpinolo s Buonvicinem pokoušejí Pusterlovu osvobodit, útěk se nezdaří. V kapitolách XX-XXII je nad všemi obviněnými vynesena rozsudek smrti. Buonvicino jako kněz smí Margheritu připravit na smrt, oznamuje jí, že manžel a syn byli popraveni. Při cestě na popraviště na ni Ramengo da Casale z davu volá, ať si vzpomene na noc sv. Jana, na příslib pomsty. Margherita je popravena, Buonvicino symbioticky umírá s ní. Před popravou Alpinola z davu vystoupí Ramengo a žádá si jeho propuštění. Alpinolo, poté co zjistí, kdo je jeho otcem, volí okamžitou smrt.

Čtenář – vypravěč - prameny

„Margherita Pusterlová“ jako první z výše analyzovaných textů má vypravěče výhradně v ich-formě, což zásadně mění atmosféru příběhu. Naléhavou látku vypravěč čtenáři nesděluje jako senzaci, ale jako soukromé vyprávění. *„Moji dobrosrdeční a poctiví čtenáři: vidíte, že se vám snažím ukázat, jak člověk pomalu ztrácí smysl pro poctivost a povinnost, jenž je v něm kdesi v hloubi duše zakořeněn. Jde mi o to ozřejmit fakt, že člověk není nic jiného než dravá šelma, jak nám někdo tvrdí, na kterou nestačí moc společenských smluv a přísnost zákonů, a že morální citění, které je*

*těmito popíráno, pokud se zahalí a pošpiní ctižádostí, sobectvím a svévolí, přežívá ovšem v duších čistých a klidných, aby stordily božský původ.*⁷⁵ Hned zpočátku se vůči kritice vymezuje a zakládá komorní, „účastné“ čtenářské společenství. Incipit románu zní:⁷⁶ „Můj čtenáři, trpěl jsi? Ne. Tato kniha není pro tebe.“ V závěru pak dodává:⁷⁷ [...] *nepsal jsem pro všechny, vlastně jsem nepsal ani pro většinu, ale spíš pro ty co opravdu trpí a trpěli.*“ Výsledek smlouvy vypravěčského já se čtenářským ty je nebyvale moderní. O to víc, uvědomíme-li si, že k výstavbě historického románu nevyužívá de facto z žádných triků svých předchůdců a současníků. V „Margheritě Pusterlové“ nenajdeme rozsáhlé citace z kronik a opírání se o dobové autority, vymezení epoch a jejich hodnocení, pouze lidské drama a dobový kontext. Výchozí pramen příběhu – „*Storia di Milano*“ Pietra Verriho, resp. historici Bernardino Corio a Pietro Azario – zmínění v románě nejsou. Zůstali podklady pro autora, který je nepovažoval za nutné ocitovat, nebo je jakkoliv komentovat a vést ve čtenářské patrnosti.⁷⁸ V románu se tu a tam hlasy historiků přece jen objeví, ale jen nevýznamně, nebo aby poukázaly na obecně známé praktiky, jak činí např.

⁷⁵ "Lettori miei di buon cuore e di retto senso: voi vedete ch'io m'ingegno di mostrarvi come l'uomo passo passo giunga a soffocare il sentimento del retto e del dovere, deposto in fondo all'anima sua. M'ingegno a ciò per far chiaro che l'uomo non è altrimenti una belva feroce come alcuno ce lo dipinge, a frenare la quale bastino appena la forza de'patti sociali e la severità delle leggi; e che il sentimento morale da costoro negato, se si vela e deturpa fra l'ambizione, l'egoismo e la prepotenza, vive però nelle anime schiette e paghe del loro stato per attestare l'origine divina." In: Cantù, C.: Margherita Pusterla. Milano, Rizzoli 1965, str. 393.

⁷⁶ "Lettor mio, hai tu spasimato? No. Questo libro non è per te." Ibid., str. 23.

⁷⁷ "[...] non ho scritto per tutti, anzi non ho scritto pei più; sibbene per quelli che davvero soffrono ed hanno sofferto." Ibid., str. 432.

⁷⁸ Odhalení pramenů přináší poznámka Fabia Pittorua. In: Cantù, C.: Margherita Pusterla. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli 1965, str. 5-21.

Muratori:⁷⁹ „když někdo chtěl z pouhého podezření nebo z pomsty někoho sprovodit ze světa, vždy se našel nějaký svědek a proces ze spiknutí.“ Nechybí ovšem dobové komentáře od Galvana Fiammy, Viscontiho kronikáře, ani citace z Ramengova dopisu Viscontimu, který si autor opatřil z archívu.⁸⁰ Cantù evidentně nevede při s předchozími ani stávajícími historiky, nejde mu o historickou přesnost a rádobu pravdu.⁸¹ Historickou hrdinku zliterárňuje natolik, aby jako ženský ideál mohla vejít do kolektivní paměti.

Oběti a jejich soudci

Margherita Pusterlová jakožto dcera Uberta Viscontiho patří do vládnoucího rodu Viscontiů. Ramengo da Casale ji Viscontimu líčí jako:⁸² „[...] stejně odpornou a hrdou jako krásnou a půvabnou.“ Svého syna Venturina vychovává podle slov, které musí každodenně opakovat:⁸³ „Učiň, abych byl bezúhonný, počestný a čínorodý.“ Když se ji Ramengo i Luchino Visconti v manželově nepřítomnosti pokoušejí zkompromitovat, snaží se z překérných situací vyváznout bez cizí pomoci. I po zatčení snaží Viscontiho násilí hrdě, odmítá se podvolit. Statečnost jí vydrží až do konce. Viscontimu před popravou vzkáže, že mu odpouští, ale prosí jej, aby měl slitování s lidmi a vlastí.⁸⁴ Vzpomínka na Margheritu, jak se v závěru románu říká, se

⁷⁹ "quando per semplici sospetti o per vendette si volea tòrre taluno dal mondo, sempre era in pronto la voce e il processo d'una congiura." Ibid., str. 199.

⁸⁰ Ibid., str. 315.

⁸¹ Např. Alpinolo v románě je Ramengův znovunalezený syn, ale ve skutečnosti byl jeho bratr.

⁸² "[...] tanto schifa ed ergogliosa quanto bella ed aggraziata." Ibid., str. 33.

⁸³ "Fate che io posso divenire probo, onerevole, operoso." Ibid., str. 103.

⁸⁴ Ibid., str. 411.

dochovala v rčení, které lombardské matky říkají svým dětem:⁸⁵ „*Přejte si raději být Margheritou na popravišti než Luchinem na trůně.*“ Lokální povědomí literární Margherita přesahuje svým vlastenectvím, příkladným plněním rolí – dcery, manželky i matky a zejména svou mučednickou smrtí, čímž aspiruje na národní hrdinku.

Francesco Pusterla „čestný, štědrý, pamětlivý předností Itálie a o blaho svých spoluobčanů usilující“⁸⁶ má i své slabiny: nestálost, touhu po zábavě a poctách. Na útěku nerozpozná nebezpečí a nepřátele, což způsobuje jeho i synovu zkázu. Pusterlovo bohatství, vliv a možné spojenectví s Mastinem della Scala z Verony jsou Viscontimu trnem v oku, proto musí zemřít.

Pomocníky manželského páru jsou Buonvicino a Alpinolo. Otec **Buonvicino** je Margheritin přítel, který prchajícím poskytuje útočiště a dodává vězenkyni naději. Svou empatickou smrtí Margheritě dokazuje hloubku svých citů. **Alpinolo**, Margheritin zbrojnoš, kterého dostala od svého bratra Ottorina,⁸⁷ aby ji chránil, je sirotek, udatný bojovník, kterému se lepší smůla na paty. Nepodaří se mu osvobození Margherity a před popravou zjistí, že člověk, kterým na světě nejvíc pohrdá, je jeho otec. Zosobňuje upřímnost, sílu a neohroženost mládí v protikladu k ustrašeným a sebestředným postavám.

Luchino Visconti si uchovává své tradované rysy: rozmařilost, žárlivost, podezřívavost a své psy, které si vodí všude s sebou. Snaží se být oblíbený, pořádá slavnosti, otevírá hospody a

⁸⁵ "Preferite d'essere Margherita sul patibolo, che non Luchino in trono." Ibid., str. 432.

⁸⁶ "onesto, generoso, ricordevole delle virtù italiane, e volenteroso del bene dei suoi concittadini." Ibid., str. 53.

⁸⁷ Viz „Marco Visconti“ Tommasa Grossiho.

hampejzy, všelijak hraje na city a animální pudy svých poddaných, aby se u moci udržel. Osobní čistky nazývá rovností práva všech a očišťováním země od zrádců, kvůli kterým zřídil velmi funkční justiční aparát. Touha po Margheritě je jen rozmar a bezradnost, jak s její hrdostí naložit. Francesco Pusterla pro něj představuje reálné nebezpečí, osobu, které se za každou cenu musí zbavit.

Ramengo da Casale, paranoidní Viscontiho pomocník, se k Pusterlovým vetřel jako přítel a chce je od počátku zničit. Pusterlu viní ze ztráty své ženy, kterou zapříčinil on sám. Pusterlovy nenávidí, chce se pomstít a přivodit smrt všem, což se mu také podaří. Hraje roli našeptávače, kterému nenávist zetemnila rozum a kterého Visconti využívá pro své plány.

Mezi katy ještě patří zmanipulovaný dav před popravištěm (a nejen tam), jeho projevy hyenismu a hlouposti.

Paratext

„Margherita Pusterlová“ od autora Cesara Cantù má věnování čtenáři s datem z roku 1833:⁸⁸ „*Můj čtenáři, trpěl jsi? Ne. Tato kniha není pro tebe.*“ Obsahuje 22 kapitol s názvy a závěr, kde jsou sekundární postavy dovedeny do konce. Kapitoly neobsahují epigrafy a mají dobové poznámky. Od roku 1843 existuje několik ilustrovaných edic románu.

⁸⁸ "Lettor mio, hai tu spasimato? No. Questo libro non è per te." Ibid., str. 23. Co se datuje týče, jde zřejmě o prvotní impuls, a nebo o záměrnou mystifikaci. Román napsal až po propuštění z vězení v letech 1835-36. Antedatování děl je u Cantù poměrně častý jev.

Medailon Cesara Cantù

Cesare Cantù se narodil v Briviu 5. prosince roku 1804. Vystudoval kolej barnabitů v Miláně. V 17 letech získal místo suplujícího učitele gramatiky v Sondriu, kde působil až do roku 1827. V letech 1827-32 vyučoval na gymnáziu v Comu, kde také vznikly jeho první literární a historické práce: „Algiso“ – veršovaná novela z dob boje komun s Fridrichem Barbarossou a „Historie města a diecéze Como“ (*La storia della città e della diocesi di Como*). V roce 1832 odchází vyučovat do Milána a vydává první díl spisu „O lombardských dějinách XVII. století. Komentáře ke Snoubencům“ (*Sulla storia lombarda del secolo XVII. Ragionamenti per servire di commento ai Promessi Sposi*) a historickou studii o pogromu evangelíků ze strany katolíků v kantonu Grigione „Sv. masakr ve Valtellině v roce 1620“ (*Sacro Macello di Valtellina del 1620*). V roce 1833 byl zatčen za příslušnost ke hnutí *Giovane Italia* a rok vězněn. Rakouská policie mu napříště zakázala působit ve školství. Dále spolupracoval s časopisem *Ricoglitore italiano e straniero*. Slávu a uznání si vysloužil po vydání „Margherity Pusterlové“, kterou sepsal mezi roky 1835-36, ale kvůli cenzuře vyšla až v roce 1838. V letech 1838-46 vycházely na pokračování ve 35 svazcích jeho „Světové dějiny“ (*Storia Universale*). V roce 1839 uveřejnil akta z procesu s domnělými „mazáči“⁸⁹, která jsou námětem Manzoniho „Příběhu potupného sloupu“. Po sjednocení se stal poslancem za klerikální a konzervativní opozici. Sepsal mnoho prokatolicky orientovaných spisů, např. „Italští kacíři“ (*gli*

⁸⁹ Mazáči byli domnělými rozséváči morové epidemie v Miláně, se kterými byl v roce 1630 veden soudní proces. In: *Processo agli untori*. Milano 1630: cronaca e atti giudiziari in edizione integrale. A cura di Farinelli, G., Paccagnini, E. Milano, Garzanti 1988.

Eretici d'Italia) a úvahy „Poslední dvacetiletí“ (*Gli ultimi trent'anni*), dále kontroverzní „Historický přehled italské nezávislosti“ (*Cronistoria dell'Indipendenza italiana*) a nespočet dalších historických a literárních prací. V roce 1873 byl jmenován ředitelem Státního archivu v Miláně a předsedou „*Società Storica Lombarda*“. V roce 1882 publikoval memoárovou knihu „Alessandro Manzoni. Vzpomínky“ (*Alessandro Manzoni. Reminiscenze*). Svou ideovou závěť vložil do dílka „Poslední romantik“ (*Un ultimo romantico*), kde potvrdil svou důvěru ve vládu církve. Zemřel v Miláně 11. března 1895 a 11. listopadu 1905 byl převezen do rodného Brivia.

IV. 6. Zastavení VI. Dům psů Carla Tency

„Dům psů“ vyšel v Miláně anonymně v roce 1840. Karikuje módní vlnu historického románu se všemi jeho konstitutivními prvky. Tím, jak se autor staví po bok „velikánů“ produkujících romány na objednávku jak na běžícím pásu, látkou navazuje na viscontiovský cyklus, otevřeně v textu diskutuje s jednotlivými tematickými a paratextovými konstantami tak, aby jeho dílko mohlo být považováno za nefalšovaný historický román, poukazuje na všeobecně známé mechanické stereotypy a nároky, které se na historickou prózu jeho doby kladly a de facto na konec jejího „národotvorného-hrdinného“ typu, jemuž vévodily ideály a italská otázka. Schémata jsou vypůjčena od Scotta, Manzoniho, D’Azeglia, Grossiho, C. Cantù, I. Cantù aj. tak, aby je žánroví čtenáři rozpoznali a uvnitř textu našli vše, na co jsou zvyklí. Hlavní hrdinou je pes a zlo představuje maniakální tyran Barnabò⁹⁰ Visconti. Nechybí klasický repertoár: milostná dvojice, úklady, pomocní kněží, zloději, nebeská znamení, vidění a šťastný konec. V paratextu také najdeme základní výbavu: nalezenou neúplnou kroniku, vypravěče omlouvajícího se čtenářům, úvod, epigrafy, digrese, přerušování ad. Tenci navíc paroduje i tržní strategii nakladatelů.

⁹⁰ Na rozdíl od Bazzoniho Bernaba v „Hradu v Trezzu“ Tenci používá tuto podobu křestního jména.

Zápletka a chronotop příběhu

Příběh se odehraje v šesti dnech v listopadu roku 1374 v Miláně. Je zasazen do doby, které bezprostředně předchází morová rána. Vyprávění se otevírá ve chvíli, kdy milánské knížectví sužuje hladomor a nesmyslná opatření tyrana Barnaba Viscontiho. Díky jednomu takovému má většina obyvatelstva na stravu a byt Barnabovy lovecké psy, které dvakrát do měsíce musí knížeti předvádět.

Příběh se otevírá veřejnou popravou stovky osob, které za posledních pět let požily knížecí zvěřiny. Té se s nevolí zúčastní zbrojír Stefano Baggi, jenž poté, co se vrátí domů, ze vzteku nakopne Barnabova psa a ten je z toho na umření. Stefano ze strachu před Barnabovou pomstou psa odnese k čarodějnici Martě. V den, kdy má být pes předveden v Domě Psů, Marta a pes zmizí, což zosnuje Scannapecora, který chce Stefanovi odloudit ženu. Manželka Stefana Cecilia je se sluhou Toniem zatčena, vyslýchána a uvězněna. Stefano s pomocníkem Martinem nejprve z vlastního domu osvobodí syna Marca a ukryjí se v klášteře u bratra Teodora, který spolu s bratrem Andreou jde knížeti zmizení psa objasnit. Kníže je nechá zaživa upálit. Cecílii se mezitím ve vězení snaží zlomit Scannapecore, který vše zisnscenoval tak, aby mu Cecílie padla do rukou. Stefano s Martinem zjistí, že se čarodějka se psem vrátila, a když si Stefano pro psa přijde, ukáže se, že v převleku Marty je Scannapecore. Zatímco spolu zápasí, nad městem se objeví fialová záře s lebkou (kometa), což zapříčiní Stefanovo vítězství. Poté co Stefano ráno knížeti vše vysvětlí a prokáže Scannapecorovy úklady, Cecílie s Toniem jsou propuštěni a vracejí se domů.

Bílí a černí

Výše jsme shrnuli absurdní a banální příběh. Dal by se ještě více zjednodušit na zápletku - úklady psovoda Scannapecorey vůči manželskému páru Stefana a Cecilie Baggi. Nyní se podívejme na typologii postav a zkusme si říci, které z jiných historických románů připomínají (zastupují). Pes, přestože je v textu označen za hlavního hrdinu⁹¹, postavou není, je předmětem zájmu všech.

Jelikož jde o parodii hubenou co do počtu stran, postavy jsou jen načrtnuty a záměrně zploštěny na černé a bílé.

Za prostředního hrdinu můžeme považovat **Stefana Baggiho**, vyhlášeného zbrojře ve středním věku, jehož největším úspěchem bylo získání manželky Cecilie v turnaji. Je vznětlivý a důvěřivý, což zapříčiní veškeré trampoty se psem a se všemi jeho blízkými. Má kolem sebe pomocníky a přeje mu štěstí. Svými šlápnutími mimo a povahou připomíná Renza Tramaglina z Manzoniho „Snoubenců“. Jeho ženou je **Cecilia**, věrný obraz Lucii Mondellové, snoubenky Renza ve „Snoubencích“. Stejně jako Lucia je i Cecilie zbožná, cudná a na rozdíl od svého protějšku prozíravá a realistická. V příběhu nejde ani tak o psa, jako o ni. Nejenže je nejkrásnější ženou Milána, je navíc matkou. Způsob, jak snáší věznění a odmítá Scannapecorovu pomoc, připomíná Cantùovu Margheritu Pusterlovou.

Pomocníky manželského páru jsou Tonio a Martine. Významněji ovšem do peripetií zasahuje otec **Teodoro** a

⁹¹ In: Tenca, C.: La Ca' dei cani. Napoli, Guida ed. 1985, str. 60.

Andrea. Oba jdou Barnaba prosit o Cecilinu milost, připomínají mu Boží spravedlnost a vyčísľují jeho zločiny. Na to umírají mučednickou smrtí na hranici. Otec Teodoro se Cecilii zjeví ve snu, aby ji uklidnil, že její čas ještě nenadešel. Tolik k pomocné funkci mnichů. **Otci Teodorovi**, podle vzorů otce Cristofora ve „Snoubencích“ a bratra Buonvicina v „Margheritě Pusterlové“, je věnována rozsáhlá odbočka, kde je objasněn motiv jejich vstupu do kláštera: vlastním jménem Uberto Lampugnani se jako mladík zamiloval do Barnabovy dcery Verde a poté, co se provdala, rozhodl se pro kontemplativní život. Motiv lásky připomíná spíše bratra Buonvicina.

Zápornou postavu představuje Barnabův psovod **Scannapcore**, který ze závisti a touhy po Cecilii zapříčiní zmizení psa a Cecilinino zatčení. Soka se mu zabít nepodaří a sám je kvůli kometě v boji se Stefanem poražen, připoután na lůžko a další den pohozen psům. Jeho nenávisť vůči Stefanovi není jasně motivována, představuje spíše násilnický typ, který neváhá využít jakéhokoliv prostředku, aby dosáhl svého cíle. Předlohou mu mohli být velcí literární antagonisté: Cantuòv Ramengo da Casale, Manzoniho Nejmenovaný nebo D'Azegliův Borgia. Jelikož jde ale o postavu neurozenou a fiktivní, zhlíží se spíš v podružných záporných postavách a konkrétní předloha nám zůstává utajena.

Jedinou historickou postavou je vladař milánského knížectví **Barnabò Visconti**. Je popisován jako „*nezkrotná povaha, bojovný a krutý duch*“⁹². O interpretaci postavy vede vypravěč

⁹² "l'animo indomito e l'ingegno guerresco e feroce" Ibid., str. 61.

s kronikářem spor. Nalezená kronika jej líčí jako:⁹³ „*přísného v otázkách státu, štědrého k chudíně a ještě více ke klášterům, které také nechával stavět, velkorysého, ale tu a tam z výstřednosti spíš než z prchlivosti ve způsobech a chutích zvláště podivínského, nanejvýš zatvrdělého a pomstychtivého a lehkovážně krutého.*“ Morová rána a doba hladomoru, ve které vydává podivná opatření, z něj činí obávaného, krutého a sebestředného panovníka. Mezi opatření, která mají Barnabovu krutost doložit, patří poprava obyvatel, kteří požijí knížecí zvěřiny, urážnutí nohy tomu, kdo se v noci toulá po ulicích, upálení kněží, pokud se vzdálí od svého bydliště, vyříznutí jazyka těm, kdo se budou nazývat guelfy nebo ghibelliny aj. Pro příběh zásadní je Barnabova podivínská náklonnost ke psům. Obyvatelstvo musí živit na 5 000 psů a předvádět je před vladařem dvakrát do měsíce. U těch chovatelů, u kterých shledá špatné zacházení, ty ztrestá na majetku a životě. Barnabò Visconti zde zosobňuje despotického a kapriciózního vladaře. Jsou zdůrazněny ty bizarní rysy, které se dochovaly v literárních a kronikářských anekdotách a ty jsou zveličeny a dovedeny ad absurdum.⁹⁴

Kronika - vypravěč - čtenář

Vypravěč čerpá a převypravuje, stejně jako ostatní historičtí romanopisci, historický pramen. Zde je jím „*Storia di Milano*“ Pietra Verriho, který zůstává po celou dobu příběhu zamlčen. Tenca se uchyluje k jiné oblíbené strategii, jež napomáhá

⁹³ "severo nelle cose dello stato, largo nel soccorrere i cittadini bisognosi e più nel dotare monasteri e nell'erigere di nuovi, generoso, ma a tratti e per bizzaria più che impulso dell'animo, stranissimo di modi e di appetiti, ostinato e vendicativo in grado estremo, e spensieratamente crudele." Ibid., str. 63.

⁹⁴ V románě se odkazuje na anekdoty Azariovy kroniky a na Sacchettiho novely. Ibid., str. 66.

propojit příběh s historií, totiž k nalezené kronice, která má obsahovat celý příběh. Dokládání prameny, i fiktivními, pro čtenáře znamenalo nezpochybnitelný fakt, že události, postavy, příběh jsou skutečnými a pravdivými.

Nalezený rukopis v „Domě psů“ paroduje mnohé z funkcí a atributů tohoto literárního toposu. Rukopis, aby byl hodnověrný, musí vykazovat patřičné stáří, nejlépe z doby děje. Zde jde o starý pergamen ze 14. století Barnabova psovoda, který vypravěč - autor románu našel mezi listy prodavače ryb⁹⁵, tedy na poměrně absurdním místě. Rukopis měl vykazovat vady a nesměl být úplný, proto snad vypravěč několik stran rukopisu spálil⁹⁶ a některé listy sežraly myši.⁹⁷ Na nalezený rukopis se v historických románech odvolávalo jako k nejvyšší instanci, nebo v momentech, kdy nebylo možné věc objasnit jinak: zde se vypravěč před kronikou obhajuje - to ona ze psa dělá hlavního hrdinu.⁹⁸ Dále vypravěč s kronikou operuje ve snaze upoutat čtenářovu pozornost: čtenáře nabádá, aby se přestal nudit, protože kronika začíná být vážná⁹⁹, zejména při líčení Barnabova podivínství;¹⁰⁰ když vypravěč nesouhlasí s kronikářovým tvrzením, že Barnabò nebyl rozhazovačný a byl příkladný vladař¹⁰¹; při zmínce diktovaného dopisu, který kronika cituje celý, ale autor – vypravěč jej, aby

⁹⁵ Ibid., str. 27.

⁹⁶ Ibid., str. 28-29.

⁹⁷ Ibid., str. 70.

⁹⁸ Ibid., str. 60.

⁹⁹ Ibid., str. 61.

¹⁰⁰ Ibid., str. 63, 67.

¹⁰¹ Ibid., str. 67-68.

čtenáře nenudil, přiloží až v příštím ilustrovaném a opoznámkovaném vydání.¹⁰²

Vypravěč usměrňuje kronikáře, stará se o psychické a fyzické rozpoložení čtenářů. Výhradně se ozývá jako vyprávěcí my a v úvodu představuje důvody, proč přivádí rukopis na svět, přestože musel potlačit autorovy strachy:¹⁰³ „[...] *svatost našeho poslání přemohla pochopitelný strach: potřeba doby je nesčetněkrát hlášána v almanaších a kalendářích. Il Cicca berlicca, l'Ara bell'ara, il Minin minell, il Cicciorlanda*¹⁰⁴ *a další podobné knihy s vynikající pověstí by měly dostat sestřičku. A hle, štěstěna nám napomohla objevit mezi listy prodavače ryb kroniku Bernabova psovoda, která pokud nedosahuje skvělosti svých prvních vzorů, není bezvýznamná a*

¹⁰² Ibid., str. 117-118

¹⁰³ "[...] *Ma la santità della nostra missione la vinse sul natural timore: il bisogno dei tempi è troppo altamente annunziato dal succedersi degli almanacchi e delle strenne, Il Cicca berlicca, l'Ara bell'ara, il Minin minell, il Cicciorlanda e tali altri riputatissimi libri dovevano avere un confratello. Ed ecco che la nostra buona ventura ci condusse a scoprire fra le carte d'un pescivendolo la cronaca del canattiere di Bernabò, la quale se non elevaci alla sublimità di quei primi modelli, non è priva di certa importanza ed ha in sé tutti gli elementi che richiedonsi a fare un racconto storico. In essa trovammo le violenze, le prigioni, i rapimenti, le carnificine, le stregherie, le morti, e tutto ciò col condimento d'un po' d'amore e di qualche scena burlesca: solo mancavano i tornei e le feste [...]. Invece perché gli episodii sono pur necessari, anzi costituiscono la parte principale di un racconto, vi abbiamo introdotto la esecuzione di cento cittadini impiccati sulla pubblica piazza, quella di due frati abbruciati vivi, l'apparizione d'una cometa, tutte descrizioni che valgono per quelle di cento tornei e che hanno il pregio di sviare più che mai la mente del lettore dal fatto principale.*" Ibid., str. 27.

¹⁰⁴ Jde o historické romány, které stejně jako „Dům psů“ vznikly, aby objasnily lidová rčení. „Il Cicca Berlicca“ odkazuje na román „Laminee. Cicca Berlicca“ Francesca Predariho z roku 1839, „L'Ara bell'ara“ je krátká povídka Defendenta Sacchiho vysvětlující obsah jedné dětské říkanky. U „il Minin minell“ Tenca miní povídku „Záhadný den hraběte Minelliho“ (*La giornata misteriosa del Conte Minelli*, 1838) a u „il Cicciorlanda“ jde o román „Pan Ciccio Orlandi z Rugabella. Milánská historie ze 17. století.“ (*Don Ciccio Orlandi di Rugabella. Storia milanese del XVII*, 1839) z pera Ignazia Cantù. Tenca byl velkým odpůrcem triviálních historických románů, jejich autory vinil z devalvace žánru. Ostatně právě proti nim je Tencova románová parodie namířena. Viz Tenca, C.: *Giornalismo e letteratura nell'Ottocento*. Bologna, Cappelli 1959, str. 49.; Quaglia, P.: *Il noviziato critico e il suo interesse per la narrativa*. Firenze, La Nuova Italia ed. 1982.

obsahuje všechny potřebný repertoár, který historickému románu sluší a k němu patří. Našli jsme v ní násilí, věznění, únosy, krveprolití, smrt, a to vše okořeněné trochou lásky a nějakou tou žertovnou scénou. Chyběly pouze turnaje a slavnosti [...]. A protože vedlejší příhody jsou také nezbytné a vlastně představují zásadní část příběhu, vložili jsem do něj veřejnou popravu sta občanů na náměstí, upálení zaživa dvou bratrů, zjevení komety, všechny popisy, které jsou stokrát lepší než nějaký ten turnaj a které mají tu výhodu, že dovedou jako nic jiného odvést čtenářovu pozornost od hlavní zápletky.“ Vypravěč vysvětluje i své další postupy: věrně se držet kroniky, stylisticky postupovat tak, aby jazyk byl co nejautentičtější.¹⁰⁵

Čtenáři, jak jsme viděli výše, se vypravěč omlouvá za nudu, způsobenou odbočkami, když něco z klasického repertoáru chybí, když text schválně přerušuje, aby čtenáře udržel v bdělosti a napětí. Paroduje vypravěčovu péči o čtenáře a jeho výchovnou funkci.

Paratext

Titul historického románu zní „Dům psů“ (*La Ca' dei cani*) a podtitul „Milánská kronika ze XIV. stol. podle rukopisu jednoho psovoda Barnaba Viscontiho“ (*Cronaca milanese del secolo XIV cavata da un manoscritto di un canattiere di Barnabò Visconti*). Kniha vyšla anonymně, teprve ve třetím vydání v roce 1868 v milánské *Libreria di Amalia Bettoni* je v ediční poznámce zmíněno: převyprávěný Carlem Tencou.¹⁰⁶ Text obsahuje předmluvu adresovanou čtenáři s informacemi o nalezení rukopisu a jeho obsahu. Epizody jsou rozčleněny do 10 kapitol,

¹⁰⁵ Ibid., str. 28.

¹⁰⁶ Viz ediční poznámka, Ibid., str. 153.

kterým autor nedal název, s epigrafy od Foscola, Guadagnoliho, Porty, Giovia, Schillera, Grossiho, Giuliniho ad. Vypravěč čtenáři napříště slibuje všechny typografické vymoženosti včetně ilustrací, poznámek a dopisu, díky nimž bude historický román ještě přitažlivějším a prodávanějším artiklem.

Medailon Carla Tency

Carlo Tenca se narodil v Miláně 19. října roku 1816. Studoval v církevním semináři, který po otcově smrti opustil. Navštěvoval spolu s dalšími patrioty a revolucionáři dům Alessandra a Carla Porry. Od roku 1838 pracoval jako novinář. Roku 1840 u Borroniho a Scottiho anonymně vydal historický román „Dům psů. Milánská kronika ze XIV. stol. podle rukopisu jednoho psovoda Barnaba Viscontiho“ (*La Ca' de cani. Cronaca milanese del secolo XIV cavata da un manoscritto di un canattiere di Barnabò Visconti*). V letech 1845-47 zastával funkci šéfredaktora významného kulturního časopisu „*Rivista Europea*“. Tenca se věnoval zejména literární esejistice současné produkce. Jeho kritický zájem se soustředil na sociologii literatury a krizi kultury. V letech 1848-49 se jakožto redaktor promazziniovských novin zúčastnil politických debat v „*22 Maggio*“, posléze v „*Italia del Popolo*“. Republikánství Tencovi zůstalo do návratu Rakušanů do Lombardie. Tenca v té době odešel do Florencie, kde krátce přispíval do Montanelliho novin „*Costituente Italiana*“. Po ztroskotání revolučních snah se z něj stal umírněný liberál, stoupenec Cavoura, jehož politiku po návratu do Milána prosazoval v intelektuálním salóně Clary Maffeiové a v týdeníku „*Crepuscolo*“, který založil v roce 1849. Tenca nadále po literatuře požadoval, aby byla stmelující a národní. Pro tuto práci je zajímavá Tencova reakce na Manzoniho spis „*Del Romanzo storico*“ (*Crepuscolo*, listopad 1850), kde Manzoni nemožnost sloučit historii, invenci a historickou, morální a estetickou pravdu – tedy popření věrohodnosti a smyslu historického románu – vyvrací. Zřejmě proto, že byl jeho velkým obdivovatelem a Manzoniho literární

tvorba a historický román jako takový splňoval Tencův národně etický ideál. Od roku 1861 Tenca byl poslancem parlamentu za umírněnou pravici. Pro nemoc odstoupil roku 1880. Zemřel 4. září 1883 v Miláně.

IV. 7. Zastavení VII. Snoubenci Alessandra Manzoniho

„Snoubenci“ Alessandra Manzoniho jsou jedinečným úkazem a paradoxem italského historického románu doby Risorgimenta. Nechtěně se stali vzorem (i antivzorem) románům, které jsme analyzovali výše, a mnoha literárním generacím, které přišly po nich. První verze románu pochází z roku 1827, vyšla u nakladatele Vincenza Ferraria pod názvem „Snoubenci. Milánská historie ze XVII. století Alessandrem Manzoniem objevená a přepracovaná“ (*I Promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*). Jejich prapůvodní podoba byla obsažena již ve „Fermovi a Lucii“, textu z roku 1823, který koloval mezi Manzoniho přáteli. Po *ventisettaně*¹⁰⁷ Manzoni přešel ihned k jazykové redakci románu, na které pracoval až do roku 1840, kdy na vlastní náklady a pod stejným názvem začal vydávat tzv. *quarantanu*¹⁰⁸ v ilustrované sešitové podobě na pokračování. Tuto edici doplnil i o dodatek ke Snoubencům, „Historii potupného sloupu“ (*Storia della colonna infame*“, 1842).

„Snoubenci“ představují paradox historického románu proto, že předmětem vyprávění nejsou dějiny (lidské (národní) konání v pozemském čase), ale působení Prozřetelnosti a Milosti v nich. Příběh Renza a Lucii se odehrává v první třetině 17. století, kterou ovládají mocní, zneužívající svého postavení a prostředků, nad kterými není zákona, kterého by se báli a který

¹⁰⁷ Ustálený výraz, jímž se rozumí vydání „Snoubenců“ v roce 1827.

¹⁰⁸ Vydání „Snoubenců“ z let 1840-42.

by respektovali. Román je představením lidské zkaženosti, která dojde odplaty v podobě morové epidemie. Standardní repertoár, který jsme akcentovali výše, nechybí: nalezený rukopis, vypravěči, dobové exkurze, kolorit, milostná dvojice, které je bráněno ve sňatku, těžkosti doby ad. Z naratologického hlediska mají „Snoubenci“ moralistního, poučného vypravěče, prosté hrdiny, lidskou typologii všech společenských vrstev a povah, širokometrážní vyprávěcí stopu a nepřehnané požadavky na čtenáře a diskurs s ním. Postrádají naopak hrůzostrašné, sentimentální, národotvorné a hrdinské prvky. Mohou se ovšem pochlubit rádoby šťastným koncem, křesťanským poselstvím o možnosti (pře)žití lidstva (i jednotlivce) v dějinách.

Čas a příběh románu

Začátek příběhu je stanoven na 7. listopad roku 1628. Prvních 17 kapitol se odehraje za 7 dní, tedy do 13. listopadu. Čas těchto kapitol je **pozemským časem**, v němž dojde k základní zápletce, která způsobí rozdělení a putování hrdinů.

Don Abbondio, venkovský farář, se setká s brávy, kteří mu od svého pána Rodriga vzkazují, že nesmí oddat Luciu Mondellovou s Lorenzem Tramaglinem, jelikož se místní tyran vsadil, že Lucia bude do sv. Martina jeho. Za pomoci kapucínského otce Cristofora snoubenci utíkají do Monzy, kde se Lucia s matkou ukryje v klášteře pod ochranu paní z Monzy. Renzo putuje dál do Milána. Na sv. Martina je svědkem rozkrádání sýpek, nepokojů obyvatelstva, které sužuje hladomor, do kterých se zapletá, a je zatčen. Podaří se mu utéct do Bergama, spadajícího správně pod Benátskou republiku.

Od 18. do 26. kapitoly čas není jasně určován. Nazvěme jej podle významných událostí **časem zkoušek, proměn a obrácení**.

Na Renza přichází do jeho domu zatykač. Rodrigo žádá Nejmenovaného, nejjobávanějšího a nejmocnějšího tyrana, aby Luciu unesl. Lucia je kvůli zradě paní z Monzy unesena a převezena na hrad Nejmenovaného. Nejmenovaný je při pohledu na prosící, nešťastnou Luciu pohnut a slibuje jí, že udělá, co si bude přát. Do blízké vesnice přijíždí kardinál Federico Borromeo. Nejmenovaný jej vyhledá a obrátí se na víru. Lucia je z hradu propuštěna a převezena do domu krejčího, posléze ji hostí zámožná žena Prassede. Renzo si změni identitu a vystupuje pod jménem Antonio Rivolta.

Ve 27. kapitole je konstatováno, že až do podzimu roku 1629 se nic nepříhodilo. Chronologie vyprávění se vrací až ve snaze určit začátek morové nákazy v Milánském knížectví. Pro Lecco je udán 20. říjen, pro Milán 14. listopad roku 1629.

33. až 37. kapitola jsou **časem účtování**: Rodrigo je nakažen morem a převezen do lazaretu. Renzo se poté, co morovou nákazu přežije, vrací domů, nachází vylištěnou vesnici, vydává se hledat Luciu do Milána. V lazaretu se setká s otcem Cristoforem, Rodrigem, kterému musí odpustit, a nakonec i s Luciou. Společně se vrací domů. Po svatbě odcházejí na jiné místo a založí rodinu.

Historie versus fikce

Řešení historie a fikce v románu úzce souvisí s tématem, které Manzoni rozpracovával celý život – totiž vztah ideálního k reálnému, působení idejí (Božský záměr, dokonalost) na svět,

člověka, myšlení a řeč. Historický román, který je nutnou fúzí smyšlenky (příběhu) s reáliemi (dobový kontext), Manzoni mu nabízel prostor, kde by pravděpodobné (příběh) mohlo koexistovat jak s pravdivým (božským), tak i s reálným (pozemským); jde o pokus, který po dokončení „Snoubenců“ zavrhl, jakož i celý žánr historického románu.

Podívejme se ovšem na poměr historie a fikce v rámci struktury románu. Podobně jako u dramatu i ve „Snoubencích“ je historický exkurz (kontext) od příběhu oddělen tak, aby čtenář nebyl mystifikován a aby osobnosti, zastupující dobu vyprávění, nebyly smíšeny s fiktivními postavami. Historické události a jejich protagonisté jsou uzavřeni a zhuštěni do několika kapitol. Jde o exkursy s odkazy na prameny nebo o historické postavy. Historie je výsadou Renzova putování, resp. teprve vstupem do Milána na sv. Martina (12. kapitola) jsme uvedeni do reálných/dobových poměrů neúrody, vysokých daní a ceny za mouku a chleba za nepřítomnosti španělského guvernéra Gonzala Fernandez z Cordoby. 27. kapitola je historickým exkursem do evropské politiky, jelikož se Renzo stane předmětem politického sporu milánského guvernéra a benátského velvyslance. Výlučně historické (referenční) jsou kapitoly o hladomoru (28. kapitola), rozšíření moru (31. kapitola), davové hysterii, která vede k procesům s tzv. mazáči (32. kapitola).

V definitivní verzi románu historickou postavou (s nezastřenou identitou) zůstal pouze milánský arcibiskup, kardinál Federico Borromeo (22. kapitola), k němuž se vztahuje textově dlouhá a obsahově vyčerpávající odbočka s odkazy na kronikáře G. Ripamontiho a A. Tadina.

V historických exkurzech se Manzoni pro dosažení větší věrohodnosti odvolává na morové traktáty a kroniky G. Ripamontiho, L. Settaly, L. Ghirardelliho a A. Tadina, kdežto příběh dvojice opírá o autoritu nalezeného rukopisu, který vše slyšel přímo od hrdiny. Povahu doby hladomoru, morové epidemie a třicetileté války dokresluje lidská psychologie a sociologie.

Postavy

Román má nesčetně postav, jelikož se snaží obsáhnout veškeré tehdejší společenské stavy a lidskou typologii. Za základní považujeme osm funkčních, které představují čtyři typy:

- 1. Oběti:** Renzo a Lucia (venkované, prostácci nemající odvolání);
- 2. Utiskovatelé:** don Rodrigo a Nejmenovaný (aristokraté, místní tyrani a neznabozi v jednom);
- 3. Ochránci:** kapucínský otec Cristoforo a kardinál Federico Borromeo (nizký a vysoký klérus, řádový mnich a arcibiskup plnící své poslání);
- 4. Falešní pomocníci:** don Abbondio a paní z Monzy (farář a řádová sestra, zrádci).

Ze společenského statutu postav vyplývá, že jde o čtyři laiky a čtyři kleriky, pět aristokratů a tři chudé; z hlediska genderu šest mužů a dvě ženy, které jsou si protipólem; čtyři záporné a čtyři kladné postavy, ovšem do chvíle obrácení Nejmenovaného o 360 stupňů.

Hlavní postavy příběhu **snoubenci Renzo a Lucia** jsou antihrdinové, prostááci vytržení ze své domácí idyly, donucení k útěku, vláčení světem a dějinnými událostmi, přičemž svým psychickým ani fyzickým ustrojením a původem k takové pouti predisponováni nejsou a ani si ji nepřejí. Jejich kvalitami je ovšem zbožnost a stálost, která je v závěru přivádí zas k sobě a oni mohou naplnit svůj původní plán vzít se. Jsou loutkami jak mocných, tak i autora, jenž je používá jako svědky doby. Nejlépe je charakterizuje jejich závěrečné ponaučení. Renzo své peripetie (vybočení z normálu) shrnuje takto:¹⁰⁹ „*Poučil jsem se, že se nemám dávat ke vzbouřencům, nemám řečnit na náměstí, že si nesmím příliš přihýbat, že nemám držet klepátko dveří v ruce, když jdou kolem lidé s horkou hlavou, že si nemám vázat zvonek k noze [...].*“ Lucia, která nejedná, pouze trpitelně zakouší, namítá:¹¹⁰ „*A z čeho chcete, abych se poučila já? Já jsem potíže nevyhledávala, ony si vyhledaly mne. Pokud jste tím nechtěl říci, že mojí chybou bylo mít vás ráda a zaslíbit se vám.*“

Společně pak docházejí ke konsensu:¹¹¹ „[...] *že potíže chodí často a mohou si za ně lidé sami, že je nezastaví ani to nejbezpečnější a*

¹⁰⁹ "Ho imparato a non mettermi ne' tumulti: ho imparato a non predicare in piazza: ho imparato a non alzar troppo il gomito: ho imparato a non tenere in mano il martello delle porte, quando c'è lì d'intorno gente che ha la testa calda: ho imparato a non attaccarmi un campanello al piede [...]." In: I Promessi sposi di Alessandro Manzoni. Raffrontati sulle due edizioni del 1825 e 1840 con un commento storico, estetico e filologico di Policarpo Petrocchi. Firenze, Le Lettere 1992, str. 1115-1116.

¹¹⁰ "E io, che cosa volete che abbia imparato? Ion non sono andata a cercare i guai: son loro che sono venuti a cercare me. Quando non voleste dire che il mio sproposito sia stato quello di volervi bene, e di promettermi a voi." Ibid., str. 1116.

¹¹¹ "[...] che i guai vengono bensì spesso, perché ci si è dato cagione; ma che la condotta più cauta e più innocente non basta a tenerli lontani; e che quando vengono, o per colpa o senza colpa, la fiducia in Dio li raddolcisce, e li rende utili per una vita migliore." Ibid., str. 1116.

nejnevinější chování, a když už přijdou, ať už se jim příčina zavdá či nikoliv, víra v Boha je zmírní a zužitkuje je pro lepší život.“

Z hlediska psychologie je ústřední pár pouze dějotvorný, zajímavější jsou „vedlejší“ postavy.

Don Abbondio představuje hřešícího kněze, karikaturu svého povolání a poslání, jehož zbabělost a sobectví zapříčiní veškeré peripetie snoubenců.

Protikladem dona Abbondia je **otec Cristoforo**. Slouží hrdince jako důvěrník a oběma protagonistům se snaží pomoci od počátku až do konce. Jeho klady nespočívají pouze v příkladném plnění mnišského poslání, ale souvisejí i s jeho vývojem. Jeho mnišství předcházela světská minulost, na jejímž konci přivodil smrt člověku. Stal se tedy novým, ponaučeným člověkem, znalým i té druhé strany.

Zápornou, resp. bezohlednou a pudovou postavu, představuje **don Rodrigo**, kvůli jehož výhrůžkám don Abbondio snoubence nesezdá. Rodrigo jedná z pozice své moci, jejímiž vykonavateli jsou jeho pochopi. Představuje vládnoucí vrstvu, která myslí jen ve svůj prospěch a nerespektuje zákony, lépe – zákony si určuje sama.

Jeptiška z Monzy (paní, Gertrude) je Luciiným protikladem. Její transgrese je dána nuceným odchodem do kláštera, ne chybou vlastní kalkulace jako u Abbondia. Zastupuje skutečnou historickou postavu Virginii de Leyvu, aristokratku z Monzy, s níž byl v roce 1608 veden soudní proces pro vraždu a porušení slibu čistoty. Literární Gertrude je ovšem vystavěna jako oběť genderu – byla poslána do kláštera proti své vůli – a psychické lability – neschopnosti postavit se otci, posléze odolat Egidiovi. To, že Luciu i přes své prvotní sebezapření Nejmenovanému

vydala, je jen pokračováním jejího chování vůči mužským autoritám.

Nejnebezpečnější a nejtemnější postavou Luciina příběhu je **Nejmenovaný**, kterého se Manzoniho prameny „neodvažují“ ani jmenovat. Stejně jako Gertrude je také Nejmenovaný zastřenou historickou postavou, kterou Manzoni objevil v Rivolově „*La vita di Federico Borromeo*“ a v Ripamontiho „*Historiae Patriae*“, kde je zmínka o jeho obrácení na víru za přítomnosti kardinála.¹¹² Zliterárněný Nejmenovaný zosobňuje nejobávanější a nejmocnější postavu románu, která ještě před setkáním s Luciou prodělává vnitřní krizi. Vyhovuje Rodrigově prosbě a zapojuje se do Luciina únosu. Její příjezd, hlas svědomí, pohled na oběť, bezesná noc, předjímají Nejmenovaného obrácení, které se odehraje za přítomnosti kardinála Borromea. Poté se stává novým člověkem a jedná v Luciinin prospěch a všech, kdo pomoc potřebují. Nejmenovaného vývoj je nepochybně náboženským exemplem, majícím doložit velikost Boží milosti (zázrak), která může sestoupit i na toho největšího hříšníka.

Federico Borromeo představuje nejvyšší normativ kléru. Je jedinou kladnou a příkladnou stranu moci a historickou postavou, jak jsem zmínili výše.

¹¹² Podle všeho jde o historickou postavu šlechtice Francesca Bernardina Viscontiho, kterého Manzoni nezmiňuje, protože příslušníci jeho rodu byli v době psaní románu naživu. Citace z kronik a historické zmínky o Nejmenovaném přináší Policarpo Petrocchi v rozsáhlé poznámce č. 11. In: Manzoni, A.: *I Promessi sposi di Alessandro Manzoni. Raffrontati sulle due edizioni del 1825 e 1840 con un commento storico, estetico e filologico di Policarpo Petrocchi*. Firenze, Le Lettere 1992, str. 455-457.

Nalezený rukopis – vypravěč – čtenář

Z vypravěčského hlediska má román dva vypravěče: vypravěčské já, pečlivého historika, moralistu, komentátora a nalezený rukopis s příběhem snoubenců. Vypravěč předstírá, že rukopis našel, přepisuje a opravuje. V předmluvě říká:¹¹³

„Dobrák pisatel ze 17. století chtěl zpočátku ukázat, co dovede, ale pak během vyprávění, a někdy i na dlouho, působí přirozeněji a vyrovnaněji. Ale jak je tuctový! Jak je obhroublý! A těch hrubek! Lombardského nářečí habaděj, špatně poskládané věty, svévolná gramatika, zpřetrhaná souvětí. A jako třesnička na dortu nějaké to španělské slůvko. A co je horší, na těch nejhrůznějších nebo nejdojemnějších místech příběhu a při každé příležitosti vyvolat údiv nebo zaujmout za každou cenu, ve všech pasážích, kde je zapotřebí trocha rétoriky, ovšem rétoriky přiměřené, jemné, vkusné, si nezapomene přidat to své [...].“

Nejen pro nepatřičnost stylu musí vypravěč nalezený rukopis přepsat. Nevěřičnost jej prý nutí jít i do dalších pramenů.¹¹⁴

„[...] některé události, zvyklosti, popisované naším autorem se nám zdály natolik nové, tak podivné, ne-li horší, že dříve než jsme jim uvěřili, usmysleli jsme si nejprve vyslechnouti další svědky a jali jsme

¹¹³ "[...] il buon secentista ha voluto sul principio mettere in mostra la sua virtù; ma poi nel corso della narrazione, e talvolta pur lunghi tratti, lo stile cammina ben più naturale, e più piano. Sì, ma com'è dozzinale! Com'è sguaiato! Com'è scorretto! Idiotismi lombardi a iosa; frasi della lingua adoperate a sproposito, grammatica arbitraria, periodi sghangherati. E poi qualche eleganza spagnola seminata qua e là; e poi ch'è peggio, ne' luoghi più terribili o più pietosi della storia, a ogni occasione d'eccitar meraviglia o di far pensare, a tutti quae' passi insomma che richiedono bensì un po' di rettorica, ma retorica discreta, fine, di buon gusto, costui non manca mai metterci di quella sua [...]." Ibid., str. 3.

¹¹⁴ "[...] taluni però di que' fatti, certi costumi descritti del nostro autore, c'eran sembrati così nuovi, così strani, per non dir peggio, che prima di prestargli fede, abbiamo voluto interrogare altri testimoni e ci siamo messi a frugar nelle memorie di quei tempi, per chiarirci se veramente il mondo camminasse allora a quel modo." Ibid., str. 4.

se pátrat v písemnostech oné doby, abychom si ujasnili, zda opravdu svět takto vypadal.“

Anonymův rukopis se ovšem objevuje již v podtitulu díla „Milánská historie ze XVII. století Alessandrem Manzoniem objevená a přepracovaná“ (*Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*). Anonymův krkolomný úvod, na který navazuje Manzoniho slovo o nalezení rukopisu, hodnocení jeho autora a nastínění důvodů, proč se jimi (anonymem a rukopisem) zabírat, je teprve počátkem vypravěčova rozdvojení. Vypravěč se na fiktivního anonyma v celém příběhu odvolává, podobně jako na ostatní historické prameny (Ripamonti, Tadino, Rivola). Anonymova údajná „ostražitost“ při popisování míst, neudávání lokalit a rodových jmen slouží druhému vypravěči k podtržení vlastní schopnosti dedukce, nabízí prostor pro komentáře. „Nalezený“ rukopis také zjevně řeší otázku vztahu dějin a smyšleného příběhu. Viděli jsme téměř u každého z prezentovaných děl, že historické události, dobové exkursy, menší vstupy a příběhy historických postav se nejrůznějšími formami odvolávají na existující prameny, čímž jsou výseky z dějin zhodnověněny a dávají čtenáři iluzi autenticity, reálnosti jejich výpovědi. Stejně tak i nalezený rukopis a anonym mají podle nás příběh Renza a Lucii ozvláštnit a učinit věrohodným, ne-li „pravdivým“.

Vypravěč se obrací i na své publikum – na svých **pěťadvacet**¹¹⁵ **čtenářů**. Vypravěčským rozdvojením si jejich pozornost udržuje a provází je labyrintem vyprávění i odboček v podobě komentářů k minulosti postav, jejich naturelu, vzhledu,

¹¹⁵ Ibid., str. 23.

emocím, místům, historickým událostem a přírodním scenériím, čímž dobu příběhu přibližuje, aktualizuje a dovysvětluje. Jako aktualizace do čtenářovy doby slouží citát z Grossiho „Lombardů na první křížové výpravě“ a v historických morových epizodách vypravěč slibuje pokračování příště, tedy budoucí „Příběh potupného sloupu“. V závěru románu se oba vypravěči se čtenářem loučí:¹¹⁶ „*Jestli se vám [příběh] jen trochu líbil, mějte v lásce toho, kdo jej napsal, a také maličko toho, kdo jej upravil. Jestli se nám však podařilo vás otrávit, věřte, že jsme tak nečinili úmyslně.*“

Paratext

„Snoubenci. Milánská historie ze XVII. století Alessandrem Manzoniem objevená a přepracovaná“ (*I Promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*) jsou rozděleni do čtyř dílů a 38 kapitol. Obsahují úvod, kapitoly nenesou epigrafy a bývají doprovázeny ilustracemi slavných umělců všech stylů a škol (Cianfanelli, Galina, Gonin, Previati, Scappelli, Craffonara aj.). Námi citovaná kritická edice „*I Promessi sposi di Alessandro Manzoni. Raffrontati sulle due edizioni del 1825 e 1840 con un commento storico, estetico e filologico di Policarpo Petrocchi, 1992*“ obsahuje původní ilustraci Francesca Gonina s výjevem Luciina únosu pouze na obálce knihy. Kritický poznámkový aparát není původní.

¹¹⁶“*La quale se non vi è dispiaciuta affatto, vogliatene bene a chi l'ha scritta, e anche un pochino a chi l'ha raccomodata. Ma se invece fossimo riusciti ad annoiarvi, credete che non s'è fatto apposta.*” Ibid., str. 116.

Medailon Alessandra Manzoniho

Alessandro Manzoni se narodil ve významné intelektuální rodině v Miláně 7. března 1785. Vzdělání získal na církevních kolejích: 1791-96 v Merate, 1796-98 v Luganu, 1798-1800 v Miláně, odkud si odnesl averzi vůči církvi a ještě výraznější (dané již rodinným zázemím) osvícenecké liberální smýšlení. Od roku 1801 až 1804 pobýval u svého otce v Miláně, kde navázal vztahy s historiky Francescem Lomonacem a Vincenzem Cuocem, od kterých převzal mj. teze o nutnosti italské nezávislosti a jednoty jakožto jediné možné svobody. Řádná univerzitní studia v Pavii prokázána nejsou. První básnická produkce kráčí ve stopách římských básníků a klasicistů (Pariniho, Alfieriho, Montiho a Foscola). V roce 1805 se Manzoni vydal za svou matkou do Paříže, kde s krátkými přestávkami pobýval až do roku 1810. Zde udržoval styky s kroužkem tzv. „*idéologues*“, následovníků Helvétia a Condillaca v domě Sofie Condorcetové (Destutt de Tracy, Cabanis, Guizot, Constant) a s historikem Claudem Faurielem. Zásadní zvrat přišel v roce 1810, kdy přijal křest a stal se příkladným katolíkem. V tomto období vznikla klasicistní „*Uranie*“ (*Urania*, 1809), náboženské básně „*Posvátné hymny*“ (*Inni sacri*, 1812-15), politická báseň „*Provolání z Rimini*“ (*Proclama di Rimini*, 1815) a spis „*Postřehy ke katolické morálce*“ (*Osservazioni sulla morale cattolica*, 1817). Ve stejné době Manzoni našel i vhodný námět pro své historické drama „*Hrabě z Carmagnoly*“ (*il Conte di Carmagnola*, 1819, vyd. 1820), tematizující zradu vojevůdce, který přešel ze služeb Viscontiů k Benátské republice, a ta ho odsoudila za velezradu. Drama Manzoni doplnil o „*Historické poznámky*“ (*Notizie storiche*). Victor Chauvet na drama sepsal

recenzi, kde kritizoval porušení pravidel klasicistního dramatu, na kterou Manzoni později odpověděl v otevřeném „Dopise panu Chauvetovi o jednotě času a místa“ (*Lettre à Monsieur Chauvet sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, vyd. 1823), ve snaze vymezit vztah dějin a poezie, morálky a estetiky, moderního dramatu vůči „jednotám“. Od září 1819 až do července 1820 Manzoni znovu pobýval ve Francii, stýkal se s liberálními historiky (Thierry, Cousin, Thiers, Mignet, Guizot) a připravoval nové historické drama o konci Langobardů v Itálii „Adelchiho“ (*Adelchi*, vyd. 1822) a k němu polemiku s tradiční historiografií „Rozpravu nad některými otázkami Langobardů v Itálii“ (*Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*). Následuje „angažovaná“ poezie: báseň „Březen 1821“ (*Marzo 1821*) reaguje na revoluci v Piemontu, „5. květen“ (*il Cinque maggio*, 1821) je „ódou“ na Napoleonovu smrt. Z roku 1823 pochází i deklarace moderny „O romantismu“ (*Sul romanticismo*, vyd. 1846), adresovaná Cesaru D’Azegliovi, v níž zavrhuje mytologii a klasicistní estetická pravidla. V letech 1821-23 vznikla prapůvodní podoba Snoubenců „Fermo a Lucia“ (*Fermo e Lucia*), kterou Manzoni přetavil v tzv. *ventisettanu*. Ta vyšla ve třech svazcích pod titulem „Snoubenci. Milánská historie ze XVII. století Alessandrem Manzoniem objevená a přepracovaná“ (*I Promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*, 1827). Po vydání tohoto historického románu Manzoni sepsal teoretickou stať „O historickém románu a obecně o dílech historicky a inventivně smíšených“ (*Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d' invenzione*, 1829, vyd. 1845), kde žánr odsoudil jako nemožný a nepravdivý

hybrid. Ani *ventisettana* nesplnila Manzoniho projekt univerzálnosti. Jal se proto hledat pro Italy společný, živý jazyk, kterým by „Snoubence“ oživil. Rozhodl se pro hovorovou toskánštinu. Na jazykové úpravě „Snoubenců“ pracoval do roku 1840, kdy na vlastní náklady začal na pokračování vydávat tzv. *quarantanu*, doplněnou o „Příběh potupného sloupu“ (*Storia della colonna infame*, 1842).

Dále se věnoval filosofickým a jazykovým otázkám. V roce 1860 se stal senátorem, předsedal Komisi pro unifikaci národního jazyka, propagoval hovorovou toskánštinu – jazyk svých „Snoubenců“ – jakožto model společného jazyka. V letech 1860-61 začal s komparativní studií o francouzské a italské revoluci a esejemi o italské nezávislosti. Ani jeden spis nedokončil. Zemřel v Miláně 27. května roku 1873.

Manzoniho „Snoubenci“, jak říká Dante Isella¹¹⁷, pro Itálii znamenali tolik, kolik pro Německo Lutherův překlad Bible.

¹¹⁷ Isella, D.: *L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni*. Torino, Giulio Einaudi ed. 1994, str. 52.

V. Shrnutí a závěr

1. Tato práce se zabývá ukotvováním historického románu v Itálii v letech 1827-1840, zkoumá jeho vývoj, konstanty a ideové tendence na sedmi texturách, v nichž se soustředujeme na významotvorné (formálně i tematicky) stavební prvky. Ty jsme si na základě širší četby vytipovali, ověřili jako funkční a pro historický román konstitutivní (doba příběhu, časoprostorové relace, zápletky, postavy, vypravěč ve vztahu ke čtenáři a pramenům, poměr fikce a dějin, historismus a ahistorismus, paratext).

2. Považovali jsme za důležité analýzy historických románů zasadit do socio-kulturního kontextu, na jehož podloží vznikaly. Proto v kapitole **II. Romantické pojmy a témata** v Itálii nastiňujeme prvotní „modernistické“ impulzy, které do Itálie přišly zvenčí a od roku 1816 do roku 1826 byly předmětem diskusí o literatuře a jejích nových funkcích. Počátek 20. let 19. století v italské kultuře znamenal zásadní předěl v přehodnocení požadavků na literaturu. Ta měla být napříště prospěšná, zábavná a výchovná, literát – romanopisec pak vychovatel středostavovského čtenářstva. V nacionální povaze italského romantismu 20. až 40. let a ohlasu historické prózy spatřujeme velmi úzkou spojitost. Italské národní obrození považujeme stejně jako Alberto Banti¹¹⁸ za fenomén generační.

¹¹⁸ In: Banti, A. M.: La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita. Torino, Giulio Einaudi ed. 2006, str. 33.

3. V kapitole **III. Italský historický román** vycházíme z Raimondiho¹¹⁹ i Lukácsovy teze¹²⁰ o vlivu francouzské revoluce a osobnosti Napoleona na proměnu vnímání reality v Evropě, na přehodnocování a vytváření národních dějin a mentality člověka v nich, změn, které podle Lukáce zrodily moderní historický román. „Tyto události, tento převrat v bytí a vědomí evropského člověka je ekonomickou a ideologickou základnou pro vznik Scottova historického románu.“¹²¹ V italském kontextu se historický román institucionalizoval až po prvních překladech Scottových děl, jimiž se inspiroval i z hlediska formy. Poukazujeme zde na další souvislost, a to, že boom historické prózy zřejmě vyplýval z první vlny - nutno podtrhnout neúspěšné - italského národního obrození a pokusů o teritoriální i správní nezávislost. Dále jsme podali velmi stručný nástin vývoje žánru, teorii jeho vzniku (viz výše) a zániku. Za zrod italského historického románu je obecně považován rok 1827, kdy kromě italských nápodob W. Scotta vychází i lidový historický román „Snoubenci“ Alessandra Manzoniho a výstražné exemplum z dějin „Bitva u Beneventa“ F. D. Guerrazziho; dva prototypy, zároveň i proudy národní literatury, první orientovaný katolicky-liberálně, druhý radikálně-nacionálně. Dále konstatujeme, že ve 30. letech patrioté své historické prózy používali pro šíření vlastních národních myšlenek (literární patriotismus), a vévodila jim témata zvláště ze slavných epizod italských dějin, schopnost mobilizace národa proti nepříteli, ale i témata opačná jako

¹¹⁹ In: Raimondi, E.: Letteratura e identità nazionale. Milano, Bruno Mondadori 1998.

¹²⁰ In: Lukács, G.: Umění jako sebepoznání lidstva. Praha, Odeon 1976.

¹²¹ Ibid., str. 193.

územní, politická roztržštěnost, neakceschopnost, pád slavných italských republik, absence národní hrdosti, „zbytečných“ obětí za vlast, a nebo bezpráví, které se páchalo na anonymním davu aj. Na konci 40. let jsme zaznamenali krizi žánru, jeho vyprázdnění co do naléhavosti a ustrnutí ve formálních i tematických stereotypech. To potvrzuje nejen kritika, ale i nejedna parodie na historický román a teoretická pojednání proti němu. Uzavíráme letný vývoj domněnkou, že pozitivní obrat v italských revolučních snahách po roce 1848 zřejmě souvisel s upadnutím zájmu o italský dávnověk a celkové zaměření na současnost historický román přetavily v typ nový - rodové kroniky - končící v autorově přítomnosti.

4. Kapitola **IV. Románová zastavení** zkoumá sedm historických románů, které jsme vybrali tak, aby chronologicky a typově žánr tohoto období představily. Kritériem byl mj. vždy první historický román od každého zvoleného autora. Jedině u Manzoniho „Snoubenců“ jsme vyšli z definitivní verze románu z let 1840 – 42. Z hlediska **typové různorodosti** „Hrad v Trezzu“ Giambattisty Bazzoniho z roku 1827 představuje lokální romantickou pověst, „Bitva u Beneventa“ F. D. Guerrazziho z roku 1827 národní apokalypsu, „Ettore Fieramosca“ Massima D’Azeglia z roku 1833 oslavné vyprávění o hrdinách, „Marco Visconti“ Tommasa Grossiho z roku 1834 romantickou pohádku s nešťastným koncem, „Margherita Pusterlová“ Cesara Cantù z roku 1838 příběh mučednice, „Dům psů“ Carla Tency z roku 1840 parodii na historický román a „Snoubenci“ Alessandra Manzoniho z let 1840-42 „moderní“ evangelium.

Analýzy také poukázaly na standardizovaný repertoár a jeho vývoj, respektive na paratextovou sémantiku, naratologicko-vypravěčské strategie a naratologicko-tematické konstanty historických románů.

5. **Paratextová sémantika:** Historické romány byly a jsou na první pohled rozpoznatelné svým vnějším ustrojením, z nichž nejvýmluvnější je **titul a podtitul** – „Hrad v Trezzu, historická novela“, „Bitva u Beneventa, historie ze XIII. století“, „Ettore Fieramosca aneb souboj v Barlettě“, „Marco Visconti, historie ze XIV. století“, „Margherita Pusterlová“ (bez podtitulu), „Dům psů, milánská kronika ze XIV. století podle rukopisu jednoho psovoda Barnaba Viscontiho“, „Snoubenci. Milánská historie ze XVII. století Alessandrem Manzoniem objevená a přepracovaná“, – jimiž je řečeno, že půjde o pověst spjatou s místem, slavnou bitvu na pozadí příběhu, hrdinu obhajujícího čest v souboji, příběh slavného vojevůdce, hrdinku-mučednici, vysvětlení toponymické souvislosti¹²² podle nalezené kroniky, příběh snoubenců, obsažený v nalezeném rukopise, který je převyprávěn významným literátem.

Věnování jsme našli u dvou textů. „Marco Visconti“ Tommasa Grossiho je dedikován Alessandru Manzoni, a to nejen z přátelství, ale jako vědomé přihlášení se k jeho „škole“. Cesare Cantù si ve věnování vymezuje pro svou „Margheritu Pusterlovou“ typ - spoluúčastného - čtenářstva.

¹²² Nejen historické romány Tency a Cantù vycházejí z historických sousloví, která se dochovala v jazyce typu *vypadat jako* (situace vypadá jako v Domě psů), *chovat se jako* (je lepší být Margheritou Pusterlovou na popravišti než Viscontim na trůnu), ale jsou častými náměty triviálních historických čtení sledovaného období.

Texty, které měly **úvod**, obsahovaly slovo o nalezení rukopisu a důvodech jeho přepsání, jako je to u Manzoniho „Snoubenců“, **závěr** naopak vždy obsahoval dovedení sekundárních postav do konce, polemiku s kanonizovanou oficiální historiografií a loučení se vypravěče se čtenářem, též ponaučení z příběhu. Texty byly členěny do kapitol, uváděly je často **epigrafy** z antické a italské literatury, jejichž funkcí bylo čtenáři navodit téma kapitoly. Ilustrované romány měly iluminované počáteční písmeno. Texty obsahovaly **poznámkový aparát** s vysvětlivkami dobových reálií a etymologie míst ad.

6. Naratologicko-vypravěčské strategie. Strategiemi máme na mysli takové postupy (stylizace, pomyslná komunikace se čtenářem ad.), které z románu činí historický a vyjadřují autorův záměr a hledisko. Pohled vypravěče (zde je téměř vždy totožný s autorem) znamená pro nás zorný úhel, z něhož autor nechává čtenáře sledovat děj nebo předmět výkladu či popisu. Vztah fikce a dějin úspěšně řeší topos nalezeného rukopisu a prameny vůbec, hledisko a záměr vyjadřují vypravěči ve vztahu k pramenům a čtenáři. Historický kolorit (společnost, správa, justice, mravy dané éry) nebývá neutrální, shledali jsme, že je hodnocen ze tří **hledisek**: *tehdy-nyní* ve prospěch vzestupného civilizačního pokroku („Hrad v Trezzu“, „Margherita Pusterlová“, „Dům psů“); paralelního negativistického vidění *nejen dnes-ale již tehdy* („Bitva u Beneventa“, „Snoubenci“); či z pohledu *tenkrát, které vyústilo v dnešní* (záporný) *stav* („Ettore Fieramosca“).

To vše je nejpatrnější na **hledisku a vypravěčích**. „Hrad v Trezzu“ postupuje v *er-formě*, pohled vševědoucího vypravěče je panoramatický i scénický, převážně nadřazený ve

prospěch vypravěčovy současnosti; „Bitva u Beneventa“ má vypravěčů několik, (vyprávěcí exegetické my, hodnotící já a nalezenou fiktivní kroniku), jejich pozice je pesimistická, mezi časem vyprávěného a časem vyprávění existují historické paralely. V „Ettorovi Fieramoscovi“ převládá vyprávěcí er-forma, pro autorské pozice vyprávěcí my a nejtypičtějším jeho rysem je oralita – příběh hrdiny si postavy vyprávějí samy, vše bez nadřazenosti. „Marco Visconti“ plyne v klasické er-formě a ve vyprávěcím my i já zvláště, když dojde na obhajování autorských pozic či polemiku s historickými prameny. „Margherita Pusterlová“ je jako jediná vyprávěna v ich-formě, která během vyprávění zapadne do er-formy, a to z hlediska progresu. „Dům psů“ má vyprávěcí my a nalezenou kroniku, se kterou polemizuje. „Snoubence“ přiznaně zprostředkovává Alessandro Manzoni na základě pochopitelně fiktivního anonymní rukopisu, který opravuje a doplňuje. Všichni vypravěči kromě vyprávění, popisů a hodnocení komunikují se svým čtenářským publikem, oslovují jej, vedou a vychovávají.¹²³ Strategie se v historických románech projevila mj. v důrazu na jejich autenticitu – pravdivost. Té bylo docíleno také díky pramenům (i fiktivním). **Nalezený rukopis-kronika** obsahující příběh a mající své vady, pročež je nálezcem rukopisu převypravován, se objevil v „Bitvě u Beneventa“, v „Domě psů“ a u „Snoubenců“. Z nich je evidentní, že funkcí fiktivních zdrojů, stejně jako u reálných historických pramenů, bylo čtenáři zaručit věrohodnost příběhu a poukázat na jeho důležitost. Nalezené rukopisy vykazují stejné rysy: neúplnost,

¹²³ Vypravěči čtenáře vedou k pochopení minulosti a kontextu, nikoliv, že by do textů vkládali neústrojně novodobé ideje.

jež je způsobená stářím, anonymitou, alternativou, tudíž i doplněk či opravu oficiální historiografie. **Historické prameny** podepírají příběh a spoluvytvářejí historický kolorit. V rámci příběhu jsou buď přiznány nebo zamlčeny. „Hrad v Trezzu“ vychází z „Dějin Milána“ Bernardina Coria, ty jsou ovšem zmíněny mimoděk v poznámce o afinitě Bernaba Viscontiho k fazolím; Guerrazzi za své zdroje udává fiktivní rukopis, Villaniho „Novou kroniku“ a historika Niccola Jamsillu; D’Azeglio prameny nepřiznává, Ettoreův příběh zprostředkovávají postavy a vypravěč, jenž v závěru polemizuje s kanonizovanými historiky Gioviem a Guicciardinim; Grossi vychází z Coriových „Dějin Milána“, v závěru polemizuje s historiky nad smrtí Marca Viscontiho (Azario, Morigia, Villani, Verri) a ohrazuje se vůči historické fakticitě, resp. vůči její pravdivosti; Cantùova „Margherita Pusterlová“ výchozí prameny neudává (Verriho „Dějiny Milána“, Azariovu kroniku), cituje z (pro příběh) druhořadých historiků (Muratori, Fiamma); Tenca v „Domě psů“ Verriho „Dějiny Milána“ také neuvádí, opírá se o fiktivní nalezenou kroniku; Manzoniho „Snoubenci“ za zdroj příběhu uvádějí anonymní rukopis, který vypravěč podepřel oficiální historiografií, kronikami a morovými traktáty Ripamontiho, Tadina, Settaly a Ghirardelliho.

7. Naratologicko-tematické konstanty (doba, čas, zápletky, postavy-typy, konce):

Výběr **doby** historických románů se ukázal jako exemplární pro italské dějiny krizový a záporný. Tři romány na sebe navazující a jedna parodie tvoří jakoby cyklus vládnoucího milánského rodu Visconti ze 14. století „Hrad v Trezzu“,

„Marco Visconti“, „Margherita Pusterlová“ a „Dům psů“, kde je doba představena negativně a ukázána jako „barbarský středověk“, ať už kvůli rodovým intrikám, tyranii vladaře, jeho despotickým opatřením, špatné správě, schizmatu nebo tmářství, a tudíž nebezpečí číhajícím na každém kroku. „Bitva u Beneventa“ líčí pád Štaufů v Neapolském království ve 13. století a ustavení další cizí nadvlády, tedy dobu zlomu, která pro Itálii znamenala dalšího vladaře cizince a nesvobodu. Podobně i „Ettore Fieramosca“ se odehrává na počátku 15. století v Neapolském království za španělsko-francouzské války o neapolské dědictví. V něm je jako v jediném přítomen pozitivní dějinný moment, a schopnost vlasteneckého vzednutí se a uhájení národní cti v souboji. „Snoubenci“ se odehrávají za třicetileté války v Lombardii za španělské nadvlády, vnitřní anarchie státu a bezpráví, které se páchá na civilním obyvatelstvu.

Čas v historickém románu je nejzásadnějším nositelem smyslu (filosoficky i fakticky vzato). Objevuje se ve třech aspektech – v čase vypravěče, v čase vyprávění a v čase čtenáře - a dvou podobách – historickém a cyklickém. Výše jsme zdůraznili, že čas vypravěče splývá s časem autora a de facto i s časem čtenáře, přestože ten stojí v horizontu autorova očekávání. Pozice vypravěče jsme popsali výše. V rámci všech analyzovaných textů byl nejdominantnější ve vyprávění čas historický (lineární, chronický), nechyběl ani čas cyklický (ve smyslu střídání ročních dob). Fiktivní milostné příběhy vykazovaly nadčasový, ahistorický charakter. Dva texty pro své ideové zaměření (buditelské a náboženské) plynou v eschatologickém čase („Bitva u Beneventa“, „Snoubenci“). Čas

jsme ovšem jako samostatnou kategorii nezkoumali, evidovali jsme časoprostorové relace, v nichž se ve všech projevil **tragický** (až na parodii „Dům psů“) **chronotop cesty hrdinů**.

Zápletky jsou dány historickým pozadím, zejména však fiktivním příběhem milostné dvojice, které je bráněno ve štěstí. Vévodí jim motivy zákazu sňatku nebo jeho znemožnění, pomsty, zrady, odpuštění, hrdinské nebo mučednické smrti. Jako příklad nejčastějších výchozích zápletek uveďme následující: Ginevra, dcera Bernaba Viscontiho, je spolu s otcem uvězněna na hradu Trezzu, odkud se ji rytíř Palamede snaží osvobodit („Hrad v Trezzu“); utajený královský syn Ruggiero miluje královskou dceru (svou sestru) Yole („Bitva u Beneventa“); milenecká dvojice Ettora a Ginevry je na útěku a hrdinka se ukrývá v klášteře, hrdina vstupuje do španělského vojska („Ettore Fieramosca“); Marco Visconti vzplane vášní k Bice, dceři své bývalé milenky, která je zasnoubena s jeho synovcem Ottorinem a dvojici brání v naplnění vztahu („Marco Visconti“); úklady proti cti manželské dvojice („Margherita Pusterlová“); totéž v parodické formě je přítomno v „Domě psů“; bránění ve sňatku dvěma venkovanům z vrtochu vrchnosti („Snoubenci“).

Historické romány přinášejí i uzavřený, tedy stálý repertoár postav, na kterých příběh staví: historické postavy, hrdiny mučedníky a unesené hrdinky, často zneuctěné panny, pomocné postavy kněží a neurozených, komicko-groteskní postavy, zrádce a exemplární silné záporné postavy. **Historické postavy** si do románů vnášejí své tradované rysy, např. slabost pro fazole, psy, podivínství a ukrutnost (Barnabò Visconti), dobrotivost, štědrost (kardinál Borromejský) nebo dobyvačnost

(Karel z Anjou), historiografie nebo tradované mýty o nich slouží autorům pro vymezení se vůči dějinám či postavě, k přehodnocení historické ikony. Vládci jako historické postavy nebývají hlavními, ale vždy sekundárními postavami, dokreslují kolorit historického románu a zhodnověrnují příběh. **Protagonisty** historických románů je téměř vždy mladý, urozený apollinský pár. Muž bývá udatný, krásný, prozíravý, vytrvalý, akční, ale vnitřně rozervaný hrdina, kdežto hrdinka nese atributy příkladné ženskosti: krásná, cudná (někdy i lehce vzpurná) trpitelka, příkladná dcera, snoubenka, manželka, matka a vlastenka (viz dvojice Palamede a Ginevra, Ruggiero a Yole, Ettore a Ginevra, Ottorino a Bice, Margherita Pusterlová a Francesco Pusterla). Výjimku představuje antihrdina Stefano Baggi z „Domu psů“, prchlivý zbrojř a Renzo a Lucia ze „Snoubenců“, prosťáčci, kterým chybí urozenost a tudíž skvělost. **Pomocnými postavami** bývají mniši (bratr Buonvicino, otec Teodoro a Andrea, Cristoforo) a neurození (Enzel Petraccio, Lupo, Alpinolo). Zvláštní roli mají **komicko-groteskní postavy**. Jsou buď pomocně polyfunkční, tj. hybateli děje, nebo nevědomky záporné. Jejich komičnost/grotesknost je dána jejich výjimečností a schopností travestie (bylinkář-věštec šotek Enzel Petraccio, trubadúr-šašek-kněz Tremacoldo), nebo možnou rozporuplností jejich společenského stavu a vnitřního ustrojení (zbabělý kněz don Abbondio, rádoby intelektuál don Ferrante). Pro zápletky příběhů jsou nejzásadnější **zrádci**, domnělí přátelé-pomocníci hrdinů (Aldobrado Manfredi, hrabata Cerra a Caserta, Grajano d’Asti, Lodrisio Visconti a Pelagrua, Ramengo da Casale, Scannapecore, jeptiška z Monzy). Temno doby dokreslují historické i fiktivní **záporné**

postavy, které jsou nejen strůjci neštěstí hrdinů, ale jsou také odpovědní za špatný chod státu (hrabata Cerra a Caserta, Cesare Borgia, Luchino Visconti, Barnabò Visconti, don Rodrigo a Nejmenovaný). Nejvýmluvnější je však **vyústění příběhů**: „Hrad v Trezzu“ končí smrtí tyrana a svatbou mileneckého páru, tedy šťastně; „Bitva u Beneventa“ prohranou bitvou, smrtí krále a hrdiny, hrdinka je vydána napospas vítězi; „Ettore Fieramosca“ po vítězném souboji, ale po smrti své milé volí smrt; v „Marcovi Viscontim“ unesená hrdinka umírá, Marco Visconti je otráven a Ottorino odchází do svaté země; „Margherita Pusterlová“ je spolu s rodinou a přáteli popravena; po nalezení psa a zneškodnění zrádce se Stefano a Cecilia Baggi z „Domu psů“ šťastně vracejí domů; šťastné shledání a svatba Renza a Lucii ze „Snoubenců“ nejsou dány historickým zvratem, ale prozřetelností a vírou postav, idylu nepotvrzuje ani jejich exodus. Z toho vyplývá, že jediné scottovský nenárodní „Hrad v Trezzu“ končí happy endem, ostatní jsou fatální nebo tragické pro hrdiny, jako neblahý chápeme i jejich nucený odchod. Happy end v „Domě psů“, který se ostatním románům vymyká, paroduje triviální konce pokleslých historických románů. Hrdinové námi vybraných historických románů jsou oběťmi špatností doby, jejich smrt poukazuje na negativní model společnosti bez hrdinů, tedy bez budoucnosti, a všechny vybrané historické romány sumarizují negativa, která brání ve vytvoření moderního, suverénního a funkčního státu. Takové je podle nás hlavní poselství historických románů sledovaného období.

8. V **závěru** bychom si ještě položili dvě otázky.

Co historickými romány autoři mysleli, co prostřednictvím románů přinesli?

I z dnešního recepčního odstupu je na románech evidentní jejich sociokulturní účelovost. Historický román v první řadě pro autory v době nesvobody znamenal relativně otevřené pole působnosti pro formulaci a prezentaci jejich obrozeneckých idejí. Historické romány „vynalezly“ způsob, jak „italské“ dějiny uchopovat ve čtivé a aktuální podobě, tedy jak konkurovat historiografii a zároveň na dílčím dějinném úseku ukazovat i kontinuitu (neexistujícího) národa. Největší přínos historického románu spočíval ve vytvoření galerie národních hrdinů, pojmenování zrádců a nepřátel moderního státu, tedy silných národních typů. Záporná exempla, neslavné momenty z italského dávnověku tak byly mj. determinovány vírou v civilizační pokrok a měly se stát odrazovým můstkem pro nové, lepší, svobodné italské dějiny. Přijetí a zavedení historického románu v Itálii přispělo k rozvoji realismu a románu jako takového.

Co ze slavných historických románů první poloviny 19. století zbylo dnes? Jak se dají číst?

Paradoxní je, že v italském povinném kánonu četby a povědomí zůstal jen nejméně reprezentativní historický román „Snoubenci“ Alessandra Manzoniho. Několikerych filmových zpracování se dočkaly historické romány „Ettore Fieramosca“, „Marco Visconti“ a samozřejmě i „Snoubenci“. Ti v letošním roce debutovali jako muzikál. Kromě „Snoubenců“ nikdo dnes dobrovolně „naše“ romány nečte, ani je nezná. Zná ovšem jejich autory. Kdekdo bydlí v ulici Massima D'Azeglia, pracuje

v ulici Tommasa Grossiho, nebo chodí nakupovat do ulice Cesara Cantù. České obrozence nepostihl lepší osud.

O všech analyzovaných románech lze bez váhání říci, že jsou zajímavé pro pozorování a zkoumání. Za nejzábavnější považujeme parodii „Dům psů“ a za nejpůsobivější „Margheritu Pusterlovou“. Hodnotit dojem ze „Snoubenců“ již nedovedeme, na to jsme příliš staří známí. Stále více nám ale vadí jejich rozvleklost a příkladný katolicismus. „Marco Visconti“ je sentimentální a „Hrad v Trezzu“ technický a schematický. Za nečitelný román (tedy román, který nám činil nejmenší potěšení a největší problémy číst) považujeme „Bitvu u Beneventa“.

Námi zvolené historické romány dost možná nejsou přijatelné z hlediska dnešní estetiky, jsou ovšem nepostradatelné pro italský literární kánon. Nebýt jich, vývoj italského románu by se ubíral jinými cestami.

Riassunto

1§ Questa tesi di dottorato si occupa dell'affermazione del romanzo storico come genere, in Italia, nel periodo compreso tra il 1827 e il 1840; si propone di esplorarne lo sviluppo, le costanti e le tendenze ideologiche sulla base di sette „trame narrative“, all'interno delle quali ci si concentra sugli elementi costruttivi (maggiormente) significativi, sia dal punto di vista formale che tematico.

Questi elementi, dapprima identificati in base ad una lettura più ampia, sono stati (poi) verificati come funzionali e costitutivi per il romanzo storico: il periodo della storia, le relazioni tempo-spaziali, l'intreccio, i personaggi, il narratore in relazione al lettore e alle fonti, la proporzione di invenzione e di storia, lo storicismo e l'antistoricismo, il paratesto.

2§. Abbiamo ritenuto importante inquadrare la disamina di ciascun romanzo storico nel contesto socio-culturale dal quale esso trae origine. In ragione di ciò nel secondo capitolo (**Le idee romantiche in Italia**) si delineano quegli impulsi „modernistici“ che, giunti per primi in Italia, divengono oggetto, tra il 1816 ed 1826, del dibattito sulla letteratura e le sue nuove funzioni.

L'inizio degli anni Venti dell'Ottocento segna infatti uno spartiacque fondamentale nella rivalutazione delle aspettative circa la letteratura. D'ora in poi questa dovrà essere: utile, dilettevole ed educativa ed il letterato – romanziere diverrà, a sua volta, l'educatore dei lettori borghesi. Le strette coincidenze

che si ritrovano nell'indole nazionale del Romanticismo italiano degli anni Venti–Quaranta e nel successo della narrativa storica, ci conducono pertanto a ritenere, insieme ad Alberto Banti, che il fenomeno della rinascita nazionale italiana, sia stato un fenomeno (prettamente) generazionale.¹²⁴

3§. Il terzo capitolo (**Romanzo storico italiano**) prende avvio dalle tesi di Raimondi¹²⁵ e Lukács¹²⁶ circa l'influenza della Rivoluzione Francese e del personaggio di Napoleone sulla trasformazione della percezione della realtà in Europa, sulla rivalutazione e formazione delle storie nazionali e della mentalità dell'uomo, in esse, infatti, si trovano i mutamenti che, secondo Lukács, generano il romanzo storico moderno: „Questi avvenimenti, quel rivolgimento dell'essenza e della coscienza dell'uomo europeo, costituisce la base economica ed ideologica per l'insorgenza del romanzo storico di Scott.”¹²⁷

Nel contesto italiano il romanzo storico, dopo le prime traduzioni dei romanzi storici di Walter Scott, dai quali trae ispirazione, si istituzionalizza anche dal punto di vista formale. Qui accenniamo ad un'altra coincidenza, e cioè a come il „boom“ della narrativa storica prenda spunto dalla prima „onda“ – evidentemente insoddisfacente – del Risorgimento italiano e dai tentativi che ad essa si accompagnano, di ottenere un'indipendenza amministrativa e territoriale.

¹²⁴ In: Banti, A. M.: La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita. Torino, Giulio Einaudi ed., 2006, p. 33.

¹²⁵ Raimondi, E.: Letteratura e identità nazionale. Milano, Bruno Mondadori 1998.

¹²⁶ Lukács, G.: Umění jako sebepoznání lidstva. Praha, Odeon 1976.

¹²⁷ Id., p. 193.

Di seguito si propone uno schema sintetico dell'evoluzione del genere e dei lineamenti teorici sulla sua nascita e sul suo declino (vedi sopra).

L'anno di nascita del romanzo storico italiano è generalmente attestato al 1827, quando, a parte alcune imitazioni italiane del W. Scott, escono anche il romanzo storico popolare „I Promessi sposi“ di Alessandro Manzoni ed un esempio d'ammonimento della storia „La battaglia di Benevento“ di F. D. Guerrazzi, due prototipi e, nello stesso tempo, due „scuole“ letterarie nazionali: il primo cattolico-liberale, il secondo radical-nazionale.

Constatiamo poi come, a partire dagli anni Trenta, i patrioti prendano ad utilizzare i romanzi storici per la diffusione del proprio credo nazionalista (il patriottismo nazionale). In questi racconti dominano soggetti tratti da episodi famosi della storia italiana come: la capacità di mobilitazione contro il nemico - ma anche temi di opposta valenza - come la divisione politica, l'incapacità d'azione, la caduta degli stati regionali, l'assenza di un orgoglio nazionale, l'assenza delle vittime volontarie o l'ingiustizia commessa sulla folla anonima etc.

Sullo scorcio degli anni Quaranta, infine, si nota la crisi del genere, il suo svotamento di urgenza e il suo radicamento sugli stereotipi formali e tematici. Questo tipo di fenomeno viene sottolineato sia dalla critica che dalle parodie del romanzo storico e dai saggi teorici contro di esso. L'analisi dell'evoluzione del genere si chiude con la tesi che la svolta positiva nelle aspirazioni rivoluzionarie dopo il 1848, abbia finito per coincidere con la perdita d'interesse per un passato, divenuto ormai remoto, a vantaggio di un orientamento verso

la contemporaneità che, a sua volta, ha rifiuto il romanzo storico in un nuovo tipo di „cronaca familiare“ che si compie alla presenza dell'autore.

4§. Il Capitolo **IV Soste dei romanzi** prende in esame sette romanzi storici che abbiamo scelto allo scopo di rappresentare al meglio questo genere, sia cronologicamente, sia tipologicamente. Il criterio, preferito rispetto ad altri, è stato quello di soffermarci sul primo romanzo storico di ciascuno degli autori selezionati. Solo con „I Promessi sposi“ di A. Manzoni siamo partiti dalla versione definitiva degli anni 1840-42.

Dal **punto di vista tipologico** „Il castello di Trezzo“ di Giambattista Bazzoni del 1827 rappresenta una leggenda romantica. „La battaglia di Benevento“ di F. D. Guerrazzi, del 1827, un'apocalisse nazionale, l'„Ettore Fieramosca“ di Massimo D'Azeglio, del 1833, un racconto celebrativo degli eroi, „Marco Visconti“ di Tommaso Grossi, del 1834, una favola romantica dal triste epilogo, la „Margherita Pusterla“ di Cesare Cantù, del 1838, la storia di una martire, „La Ca' dei cani“ di Carlo Tenca, del 1840, una parodia del romanzo storico, e „I Promessi sposi“ di Alessandro Manzoni, del 1840-42, un „vangelo moderno“.

Le analisi hanno tra l'altro anche rivelato un repertorio standardizzato e il suo sviluppo, ovvero la semantica paratestuale, le strategie narratologiche e le costanti narratologico-tematiche dei diversi romanzi storici.

5§. La **semantica paratestuale**

I romanzi storici erano e sono riconoscibili a prima vista sin dal loro apparato esteriore, l'elemento più eloquente del quale è costituito dall'abbinamento (pressoché costante) di **titolo** e **sottotitolo**: „Il castello di trezzo, novella storica“, „La battaglia di Benevento, storia del secolo XIII“, „Ettore Fieramosca ossia La disfida di Barletta“, „Marco Visconti, storia del secolo decimoquarto“, „Margherita Pusterla“ (senza sottotitolo), „La Ca' dei cani. Cronaca milanese del secolo XIV cavata da un manoscritto di un canattiere di Barnabò Visconti“, „I Promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni“.

In essi si dice che si tratta di volta in volta: di una leggenda legata ad un luogo particolare, di una celebre battaglia sullo sfondo di un racconto, di un eroe che difende il proprio onore in una disfida, della storia di un celebre condottiero, di un'eroina – martire, della giustificazione di una coincidenza toponimica¹²⁸ in base ad una cronaca ritrovata o, ancora, della storia di due fidanzati, contenuta in un manoscritto rinvenuto, e riproposta da un noto letterato.

Abbiamo trovato la **dedica** in due testi; il „Marco Visconti“ di Tommaso Grossi è dedicato ad Alessandro Manzoni non solo per amicizia ma come una consapevole adesione alla sua „scuola“, mentre Cesare Cantù, per la sua „Margherita

¹²⁸ Non solo i romanzi storici di Tenca e Cantù nascono dalle circostanze storiche, che si ritrovano in voci come *sembra come* (la situazione appare come nella Ca' dei cani), o *comportarsi come* (è meglio essere Margherita Pusterla che Visconti sul trono) ma sono parti dei soggetti dei romanzi storici „bassi“ durante il periodo trattato.

Pusterla“ circoscrive invece la sua dedica ad un pubblico solidale.

I testi che contengono l'**introduzione**, presentano in essa il manoscritto ritrovato ed i motivi della sua riscrittura come ad esempio ne „I Promessi sposi“ di A. Manzoni. La **conclusione**, d'altra parte, contiene sempre l'epilogo delle vicende dei personaggi secondari, la polemica con la storiografia ufficiale canonizzata, il congedo del narratore dal lettore e, pure, la morale della favola.

I testi sono divisi in capitoli, spesso introdotti da **epigrafi** dalla letteratura antica ed italiana con la funzione di avviare i lettori al tema del capitolo. I romanzi illustrati hanno l'iniziale illuminata. I testi contengono le note con i commenti d'epoca e d'etimologia dei luoghi.

6§. Le **strategie narratologiche**.

Per strategie intendiamo le tecniche (stilizzazione, comunicazione fittizia con il lettore ecc.) che fanno del romanzo un romanzo storico ed esprimono l'intenzione e il punto di vista dell'autore.

Lo sguardo del narratore (che qui corrisponde quasi sempre all'autore) significa per noi l'angolo visuale dal quale l'autore lascia seguire al lettore la storia o l'oggetto dell'illustrazione o della descrizione.

Il rapporto tra invenzione e storia risolve felicemente il topos del manoscritto ritrovato e le fonti, il punto di vista e l'intenzione esprimono i narratori in relazione alle fonti e ai lettori. Il colorito storico (la società, l'amministrazione, la giustizia, i costumi d'epoca) non è mai neutrale, abbiamo

ravvisato come esso risulti caratterizzato da tre **punti di vista**: *allora-ora* in favore del progresso ascendente („Il castello di Trezzo“, „Margherita Pusterla“, „La Ca’ dei cani“); da una visione parallela negativistica *non solo oggi – già allora* („La battaglia di Benevento“, „I Promessi sposi“); oppure dal punto di vista *allora che risultò nello stato odierno* (negativo) („Ettore Fieramosca“).

Tutto è più evidente che mai nella **focalizzazione** e dai **narratori**.

„Il castello di Trezzo“ procede nella *er-forma*, la focalizzazione del narratore onniscente è panoramica e scenica, eminentemente superiore rispetto alla contemporaneità dell’autore.

„La battaglia di Benevento“ dispone di alcuni narratori (il noi narrativo esegetico, l’io valutativo e la cronaca fittizia ritrovata), la loro posizione è pessimistica, tra il tempo del narratore e il tempo della narrazione esiste un costante parallelismo storico.

Nell’„Ettore Fieramosca“ prevale l’*er-forma*, per le posizioni d’autore si presenta il noi narrativo ma il più tipico tratto è l’oralità: la storia dell’eroe è cioè raccontata dai personaggi stessi, tutto senza superiorità.

„Marco Visconti“ passa nell’*er-forma* classica, al noi ed io narrativo si ricorre soprattutto nella difesa delle posizioni d’autore o durante la polemica con le fonti storiche.

„Margherita Pusterla“ è l’unica narrata nell’*ich-forma* che durante la narrazione cadrà nell’*er-forma* col punto di vista progressivo.

„La Ca’ dei cani“ ha il noi narrativo e la cronaca ritrovata con la quale polemizza.

Alessandro Manzoni media „I Promessi sposi“ sulla base del manoscritto ritrovato (naturalmente fittizio), lo corregge e completa.

Tutti i narratori oltre alla narrazione, alla descrizione e alla valutazione comunicano con il loro pubblico, li chiamano, guidano ed educano.¹²⁹

La strategia nei romanzi storici si manifesta anche nell'enfasi circa la loro autenticità – veridicità. Questa viene raggiunta anche grazie alle fonti (anche fittizie).

Il tema del **manoscritto** (la cronaca) **ritrovato** con il racconto e i suoi difetti, ed in ragione di questi raccontato di nuovo dal suo scopritore, si ritrova nella „Battaglia di Benevento“, nella „Ca' dei cani“ e nei „Promessi sposi“. Da questi si evince come la funzione del riferimento alle fonti fittizie - ma lo stesso vale anche per le fonti storiche – sia quella di garantire l'affidabilità al lettore e fare accenno alla sua importanza.

I manoscritti ritrovati dimostrano tratti simili: l'incompletezza dovuta all'età, l'anonimità, connotandosi in questo modo come alternativa possibile ovvero come aggiornamento e correzione alla storiografia ufficiale.

Le fonti storiche sostengono il racconto e creano il colorito storico, talora sono esplicitamente dichiarate, altre volte completamente sottaciute.

„Il castello di Trezzo“ si attiene alla „Storia di Milano“ di Bernardino Corio menzionata solo tra parentesi nella nota sull'affinità di Bernabò Visconti per i fagioli. Guerrazzi indica come

¹²⁹ I narratori guidano il lettore alla comprensione del passato e del contesto, non accade mai invece che inseriscano nel testo idee allotrie moderne (demagogiche).

sua risorsa di riferimento il manoscritto ritrovato, la „Nuova cronaca“ di Villani e lo storico Niccolò Jamsilla;

D’Azeglio non dichiara le fonti, la storia di Ettore è mediata dai personaggi ed il narratore nella conclusione polemizza con gli storici canonizzati Giovio e Guicciardini.

Grossi parte dalla „Storia di Milano“ di Corio, nella conclusione polemizza con gli storici (Azario, Morigia, Villani, Verri) sopra la morte di Marco Visconti e si schiera contro l’affidabilità storica.

„Margherita Pusterla“ di Cantù non indica le fonti di partenza (la „Storia di Milano“ di Verri, la cronaca di Azario), cita (per il racconto) da storici di secondo piano (Muratori, Fiamma).

Neppure Tenca nella „Ca’ dei cani“ presenta la „Storia di Milano“, si appoggia alla cronaca ritrovata.

„I Promessi sposi“ di Manzoni, infine, presentano come fonte del racconto il manoscritto anonimo che il narratore supporta con la storiografia ufficiale, le cronache e trattati sulla peste di Ripamonti, Tadino, Settala e Ghirardelli.

7§. Le **costanti narratologico – tematiche**

(l’epoca, il tempo, l’intreccio, i personaggi – i tipi, i fini):

La scelta dell’**epoca** dei romanzi storici si rivela paradigmatica per la storia italiana critica e negativa. I tre romanzi che si incatenano insieme ad una parodia creano il ciclo della famiglia regnante a Milano, i Visconti.

Dal Quattordicesimo secolo con „Il castello di Trezzo“, „Marco Visconti“, „Margherita Pusterla“ a „La Ca’ dei cani“ – l’epoca è rappresentata negativamente e mostrata come Medioevo barbaro, sia per gli intrighi dinastici (che vi si consumano), sia

per la tirannide del sovrano, e per i suoi provvedimenti dispotici, sia per la pessima amministrazione, lo scisma o l'oscurantismo.

„La battaglia di Benevento“ narra la caduta degli Svevi nel Regno di Napoli nel Tredicesimo secolo e l'istaurazione di un altro dominio straniero, quindi l'epoca di svolta che per Italia significò un altro sovrano straniero e la servitù.

Analogamente „Ettore Fieramosca“ si svolge nel Regno di Napoli all'inizio del Cinquecento, durante la guerra franco-spagnola di successione. In esso (l'unica testimonianza positiva del momento storico è) è come nell'unico presente il momento storico positivo, il patriottismo e la difesa dell'onore della patria nella disfida.

„I Promessi sposi“ si svolgono durante la Guerra dei Trent'anni in Lombardia sotto il dominio spagnolo, l'anarchia interna dello stato e l'ingiustizia che si perpetra ai danni della popolazione civile.

Il **tempo** nel romanzo storico è il principale portatore del senso (sia dal punto di vista filosofico che da quello fattuale).

Appare in tre aspetti – nel tempo del narratore, nel tempo narrato e nel tempo del lettore – e in due tipi – storico e ciclico. Sopra abbiamo sottolineato che il tempo del narratore coincide con il tempo dell'autore, e di fatto con il tempo del lettore, nonostante questo stia nell'orizzonte d'attesa dell'autore. In tutti i testi analizzati domina principalmente il tempo storico (lineare, cronico), ma non manca neanche il tempo ciclico (il cambio delle stagioni). Le storie d'amore fittizie mostrano invece un carattere a-storico, fuori dal tempo.

Due trame narrative, per il loro orientamento ideologico (risorgimentale e religioso), si dipanano in un tempo escatologico („La battaglia di Benevento“, „I Promessi sposi“).

Non abbiamo analizzato il tempo come una categoria autonoma, quanto piuttosto tenuto in evidenza le relazioni tempo-spaziali, nelle quali si manifesta il cronotopo tragico del viaggio degli eroi (eccetto la parodia „La Ca’ dei cani“).

Gli intrecci sono dati dallo sfondo storico ma soprattutto dalla storia di una coppia di innamorati alla quale è impedita la felicità.

Li dominano i motivi del divieto o dell’impedimento del matrimonio, della vendetta, del tradimento, del perdono, della morte eroica o del martirio. Come esempio degli intrecci iniziali più frequenti menzioniamo i seguenti: Ginevra, la figlia di Bernabò Visconti, è rinchiusa con suo padre nel castello di Trezzo, dal quale il cavaliere Palamede cerca di liberarla („Il castello di Trezzo“); Ruggiero, il figlio segreto del Re ama Yole, la figlia del Re (sua sorella) („La battaglia di Benevento“); la coppia di innamorati, Ettore e Ginevra, è in fuga, l’eroina si nasconde nel monastero, l’eroe si arruola nell’esercito spagnolo („Ettore Fieramosca“); Marco Visconti si infiamma d’amore per Bice, figlia della sua ex amante, la quale a sua volta, è fidanzata con suo nipote e ostacola il loro matrimonio („Marco Visconti“); le insidie contro la virtù dei coniugi („Margherita Pusterla“); la stessa cosa si trova in forma parodica nella „Ca’ dei cani“; l’impedimento al matrimonio di due contadini opposto dal capriccio dei Signori („I Promessi sposi“).

I romanzi storici presentano altresì un repertorio chiuso, cioè costante dei personaggi su quali si basa la trama: personaggi

storici, eroi-martiri ed eroine rapite, spesso vergini disonorate, figure aiutanti di preti e diseredati, personaggi comico-grotteschi, il traditore e ancora altri campioni di forza negativa.

Ciascun **personaggio storico** mette in mostra nel romanzo quei tratti che per tradizione lo connotano, come per esempio la debolezza per i fagioli, i cani, la bizzarria e la crudeltà (Barnabò Visconti), la bontà e la generosità (il cardinale Borromeo) oppure l'avidità di conquiste (Carlo d'Angiò), la storiografia e i miti su di essi servono agli autori per opporsi alla storia o al personaggio, a vantaggio di una rivalutazione dell'icona storica.

I sovrani, in quanto figure storiche, non rivestono mai ruoli primari, soffondono il colorito del romanzo storico e rendono credibile il racconto.

Al centro della trama si trova quasi sempre una **giovane coppia** apollinea. L'eroe di solito è coraggioso, bello, previdente, determinato, operoso ma interiormente tormentato, l'eroina reca invece gli attributi di una femminilità esemplare: una bella, pudica (qualche volta anche leggermente ribelle) martire, una figlia esemplare, una fidanzata, una moglie, una madre e patriota (vedi le coppie Palamede e Ginevra, Ruggiero e Yole, Ettore e Ginevra, Ottorino e Bice, Margherita Pusterla e Francesco Pusterla). Una eccezione rappresenta l'antieroe Stefano Baggi nella „Ca'dei cani“, un precipitoso armaiolo e Renzo e Lucia nei „Promessi sposi“, dei sempliciotti ai quali manca nobiltà, e perciò brillantezza.

Le **figure aiutanti** sono spesso frati (frate Buonvicino, padre Teodoro e Andrea, Cristoforo) e umili (Enzel Petraccio, Lupo, Alpinolo).

Un ruolo a sé viene giocato dalle **figure comico-grottesche**. Sono o ausiliarmente polifunzionali, cioè movimentatori delle trame, o inconsapevolmente negativi. Il loro essere comici/grotteschi è dovuto alla loro anormalità e capacità di travestimento (Enzel Petraccio un erborista-ariolo-uno stravagante, Tremacoldo un trovatore-buffone-prete), o dalla possibile incongruenza tra il loro rango e la loro indole (Don Abbondio rappresenta un prete codardo, don Ferrante un falso intellettuale). I **traditori** svolgono il ruolo più importante per gli intrecci, sono i presunti amici-aiutanti dei protagonisti (Aldobrado Manfredi, il conte della Cerra e della Caserta, Graiano d'Asti, Lodrisio Visconti a Pelagrua, Ramengo da Casale, Scannapecore, la Monaca di Monza). L'oscurità dell'epoca viene pure rinforzata nei suoi contorni anche da **personaggi negativi**, sia storici che fittizi, che non sono mai solo gli artefici della disgrazia degli eroi ma sono anche responsabili per il malgoverno (il conte della Cerra e della Caserta, Cesare Borgia, Luchino Visconti, Barnabò Visconti, don Rodrigo e Innominato). La parte più eloquente è sempre il **finale** dei racconti: „Il castello di Trezzo“ si conclude con la morte del tiranno e con il matrimonio della coppia di innamorati, quindi felicemente; „La battaglia di Benevento“ si chiude con la battaglia persa, la morte del Re e del protagonista, l'eroina viene lasciata in preda al vincitore; „Ettore Fieramosca“ dopo la disfida vittoriosa, dopo la morte della sua amata sceglie la morte; nel „Marco Visconti“ l'eroina rapita muore, Marco Visconti è avvelenato e Ottorino parte per la Terra Santa; „Margherita Pusterla“ finisce giustiziata insieme alla sua famiglia ed agli amici; Stefano e Cecilia Baggi nella „Ca' dei

cani“ dopo il ritrovamento del cane e la neutralizzazione del traditore tornano felicemente a casa; il felice reciproco ritrovamento e il matrimonio di Renzo e Lucia nei „Promessi sposi“ non è dovuto alla svolta storica ma alla Provvidenza ed alla fede dei protagonisti, l’idillio non conferma neanche il loro esodo. Da questo risulta che solo il romanzo alla Scott, non patriottico „Il castello di Trezzo“ finisce con un happy end, gli altri sono per gli eroi fatali o tragici, come infausta interpretiamo anche la loro partenza forzata.

Il lieto fine della „Ca’ dei cani“ che costituisce eccezione rispetto agli altri romanzi volge in parodia i fini triviali dei romanzi storici bassi. Gli eroi dei romanzi prescelti sono le vittime della cattiveria dell’epoca, la loro morte delinea il modello negativo di una società senza eroi, quindi senza futuro e tutte le opere selezionate raccolgono al loro interno tutti i fattori negativi che, in definitiva, ostacolano la costituzione di uno stato moderno, sovrano e funzionale. Questo è secondo noi il messaggio fondamentale dei romanzi storici nel periodo preso in esame.

8 § In **conclusione** vorremmo porre ancora due questioni.
Che cosa intendevano gli autori con i loro romanzi storici, e che cosa hanno portato tramite di essi?

Anche dalla distanza ricettiva di oggi appare evidente la loro finalità socio-culturale. Il romanzo, in prima istanza, significò per gli autori in un periodo senza libertà, un campo d’azione relativamente aperto per la formulazione e la presentazione delle loro idee risorgimentali.

I romanzi storici hanno inventato un modo di restituire la storia „italiana“ in una forma dilettevole e attuale, dunque competere con la storiografia e, nello stesso tempo, in un piccolo brano di storia, saper dimostrare la continuità (inesistente) della nazione.

Il più grande contributo del romanzo storico verte sulla formazione di una galleria di eroi nazionali, sulla identificazione dei traditori e dei nemici dello stato moderno, quindi dei forti tipi nazionali. Gli esempi negativi, i momenti ingloriosi della storia italiana sono tra l'altro determinati dalla fede nel progresso della civilizzazione e dovevano diventare un „trampolino“ per una nuova, migliore e libera storia italiana. L'adozione del romanzo storico contribuì allo sviluppo del realismo letterale e del romanzo come tale.

*Cosa è rimasto dai celebri romanzi storici del Primo Ottocento oggi?
Come si possono leggere?*

È paradossale come nel canone italiano della lettura obbligatoria e nella consapevolezza generale sia rimasto soltanto il romanzo storico meno rappresentativo „I Promessi sposi“ di Alessandro Manzoni.

Diversi adattamenti cinematografici hanno „Ettore Fieramosca“, „Marco Visconti“ e naturalmente „I Promessi sposi“. Questi ultimi hanno debuttato quest'anno come commedia musicale.

Se si escludono i „Promessi sposi“ oggi nessuno legge volontariamente i „nostri“ romanzi, neanche li conosce. Di certo conosce i loro autori. Qualcuno abita in via Massimo D'Azeglio, lavora in via Tommaso Grossi, o fa la spesa in via

Cesare Cantù. Ai patrioti cechi non è toccata una miglior fortuna.

Di tutti i romanzi presi in esame, si può dire senza esitazione, che sono interessanti sia da osservare che da analizzare. Il più divertente ci pare la parodia „La Ca' dei cani“ e il più suggestivo „Margherita Pusterla“.

Non siamo purtroppo invece capaci di valutare l'impressione che fanno i „Promessi sposi“, che conosciamo fin troppo bene e da lungo tempo ormai. Tuttavia ci sconcerta sempre di più la loro prolissità ed il cattolicesimo esemplare.

„Marco Visconti“ è molto sentimentale ed „Il castello di Trezzo“ troppo tecnico e schematico. Reputiamo invece illeggibile (cioè il romanzo che ci dette il minor piacere e la maggior difficoltà nella lettura) „La battaglia di Benevento“. Fino ad allora non avevamo mai letto un romanzo così eccentrico e drastico.

I romanzi storici da noi selezionati forse non sono accettabili da un punto di vista estetico contemporaneo, ma sono indispensabili per il canone letterale italiano.

Senza di essi, lo sviluppo del romanzo italiano avrebbe preso un'altra direzione.

Abstrakt

Tato práce se zabývá italským romantickým historickým románem v období 1827-1840, stopuje jeho vývoj, konstanty a ideové tendence. Analýzy sedmi textů, které byly vybrány s ohledem, aby šlo vždy o první historický román od každého autora, ukázaly posun v žánru a zároveň představovaly zajímavé typy, se soustřeďují na významotvorné stavební prvky, tzn. sledují dobu příběhů, zápletky, časoprostorové relace, postavy, vypravěče ve vztahu ke čtenáři a pramenům, poměr fikce a dějin, historismus a ahistorismus, paratext. Výsledkem zkoumání je nečekaně standardizovaný repertoár historických románů sledovaného období. Dílčí aspekty, např. krizový výběr doby, převaha záporných postav nad kladnými, tragický konec hrdinů, hledisko vypravěčů, historické paralely, z převyprávěných italských dějin činí zřetelný antimodel moderního a suverénního, rodícího se italského státu.

Summary

The doctoral thesis deals with the genre of an Italian historical novel between 1827 and 1840, tracks its evolution, constants, and ideological tendencies. The analyses of seven texts - chosen according some criteria, stipulating that the works always had to be the first historical novel of each author, they had to represent the advance of genre properly, and at the same time, had to be interesting literary types – focus on the genre of significant structural elements, i.e. they study the period of stories, plots, spatiotemporal relations, characters, narrators in relation to the readers and to the sources, proportion of fiction and history, historicism and ahistoricism, and paratext. The results of research bring surprisingly standardized repertoire of historical novels of the studied period. Single aspects – e.g. the critical choice of period, the preponderance of antagonists over protagonists, the tragic end of heroes, the viewpoint of narrators, historical parallels, create a clear anti-model of the modern, sovereign, and nascent Italian state.

Vybraná bibliografie:

Primární prameny

D'Azeglio, M.: Ettore Fieramosca ossia la disfida di Barletta. Firenze, Le Monnier 1887.

D'Azeglio, M.: I miei ricordi. Torino, UTET 1968.

Bazzoni, G.: Il Castello di Trezzo. Novara, Interlinea ed. 2005.

Cantù, C.: Margherita Pusterla. Milano, Rizzoli 1965.

Grossi, T.: Marco Visconti. Milano, Libreria editrice di educazione e d'istruzione di Paolo Carrara 1875.

Guerrazzi, F. G.: Battaglia di Benevento. Storia del secolo XIII. Roma, Edoardo Perino editore 1882.

Guerrazzi, F., D.: Pagine autobiografiche. Rocca San Casciano, Cappelli editore 1969.

Manzoni, A.: I Promessi sposi di Alessandro Manzoni. Raffrontati sulle due edizioni del 1825 e 1840 con un commento storico, estetico e filologico di Policarpo Petrocchi. Firenze, Le Lettere 1992.

Tenca, C.: La Ca' dei cani. Napoli, Guida ed. 1985.

Tenca, C.: Giornalismo e letteratura nell'Ottocento. Rocca San Casciano, Universale Cappelli 1959.

Sekundární prameny

AA. VV. Teorie del romanzo nel primo Ottocento. Roma, Bulzoni Editore 1991.

- Banti, A. M.: La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita. Torino, Giulio Einaudi ed. 2006.
- Borgese, G. A.: Storia della critica romantica in Italia. Milano, Mondadori 1949.
- Camerino, G. A.: Profilo critico del romanticismo italiano. Novara. Interlinea 2009.
- Del Corno, N.: I Paridi della letteratura. Romanzi e reazionari nell'Italia preunitaria. In: Belfagor, č. 1, 2000, str. 37-54.
- Documenti e prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento. A cura di R. Bertacchini. Roma, Editrice Studium 1969.
- Doorman, M.: Romantický řád. Praha, Prostor 2008.
- Fasano, P.: L' Europa romantica. Firenze, Felice Le Monnier 2004.
- Farinelli, G., Tonucci A., M., Paccagnini, E.: La letteratura italiana dell'Ottocento. Roma, Carocci editore 2002.
- Ganeri, M.: Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al postmoderno. Lecce, Piero Manni 1999.
- Le Goff, J.: Paměť a dějiny. Praha, Argo 2007.
- Isella, D.: L'idillio di Meulan. Da Manzoni a Sereni. Torino, Giulio Einaudi ed. 1994.
- Hrbata, Z.; Procházka, M.: Romantismus a romantismy. Praha, Karolinum 2005.
- Kubíček, T.: Vypravěč. Kategorie narativní analýzy. Brno, Host 2007.
- Lukács, G.: Umění jako sebepoznání lidstva. Praha, Odeon 1976.
- Marchese, A.: Manzoni in Purgatorio. Novara, Interlinea 2009.

- Pagliano, G.: L'età romantica e il romanzo storico in Italia. Roma, Bonacci ed. 1988.
- Pagliano, G.; Di Fazio, M.: Il mondo narrato. Scritti di sociologia della letteratura moderna e contemporanea. Napoli, Liguori ed. 1985.
- Portinari, F.: Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento. Torino, Giulio Einaudi ed. 1976.
- Puppo, M.: Il romanticismo. Roma, Edizioni Studium 1975.
- Puppo, M.: Poetica e cultura del romanticismo. Roma, Canesi Editore 1962.
- Quaglia, P.: Il noviziato critico del Tenco e il suo interesse per la narrativa. Firenze, La Nuova Italia ed. 1982.
- Raimondi, E.: Letteratura e identità nazionale. Milano, Bruno Mondadori 1998.
- Raimondi, E.: Il romanzo senza idillio. Saggio sui "Promessi Sposi". Torino, Einaudi 1974.
- Il romanzo storico. A cura di L. Lattarulo. Roma, Strumenti editori riuniti 1977.
- Rosa, G.: Il patto narrativo. Milano, il Saggiatore 2008.
- Storia della letteratura italiana. Volume VIII. Dall'Ottocento al Novecento. Milano, Garzanti 1968.
- De Sanctis, F.: Mazzini e la scuola democratica. Milano, Feltrinelli 1958.
- De Sanctis, F.: La scuola cattolica-liberale e il romanticismo a Napoli. Torino, Einaudi 1953.
- Zangrandi, A.: Lingua e racconto nel romanzo storico italiano (1827-1838). Padova, Esera 2002.

