

Università degli Studi di Milano
Scuola di Dottorato Humanæ Litteræ
Corso di Dottorato in Storia della Lingua e della Letteratura italiana
XXV ciclo

I ROMANZI DEGLI ARTISTI
Conflitti generazionali e di «genere» nell'opera di Giuseppe Rovani

Tesi di Dottorato di:
Luca Gallarini
R08541

Tutor: Chiar.ma Prof.ssa Giovanna Rosa
Coordinatore: Chiar.mo Prof. Francesco Spera

A. A. 2011 - 2012

Indice

Parte Prima

Introduzione: Rovani, a cura di Carlo Dossi e Luigi Perelli 4

Capitolo I. I drammi e i romanzi storici rovaniani

1.1 Dalla «tragedia lirica» al romanzo storico	16
1.2 Libri e giornali	25
1.3 Storia e romanzo	29
1.4 I nostri antenati: pittori, scultori e letterati	38

Capitolo II. I personaggi dei primi romanzi

2.1 I «padri efferati»	48
2.2 Il culto dell'amicizia	73
2.3 Le «illecite transazioni con la nequizia»	80
2.4 Morte in famiglia: fenomenologia del matrimonio e tipologie femminili	101

Capitolo III. Enfasi melodrammatica e coinvolgimento umoristico

3.1 L'io narrante rovaniano: un «coetaneo» ironico ma insicuro	129
3.2 La voce del narratore e l'eloquio dei personaggi: scelte stilistiche e linguistiche	147

Parte Seconda

Capitolo IV. Preliminari sui *Cento anni*

4.1 Dall' <i>Introduzione</i> al <i>Preludio</i>	157
4.2 Dalla «truppa» alla Teppa, dal Sette all'Ottocento	172

Capitolo V. I personaggi del romanzo ciclico

5.1 I protagonisti dell'emancipazione settecentesca	190
5.2 Tra formazione ed emarginazione: il Galantino e i Baroggi	223

Capitolo VI. Il narratore e la sua visione del mondo

6.1 Tra i giovani lettori e il nonagenario: l'io narrante dei <i>Cento anni</i>	275
6.2 La «gioventù galante» e il «chiacchierone»	284
6.3 Un mondo a misura d'artista	288
6.4 La mappa dei luoghi dell'arte e della società rovaniana	297
6.5 Lo stile dei <i>Cento anni</i> : le forme dell'umorismo e l'oltranzismo retorico	309

Cap. VII. Bibliografia	319
------------------------	-----

Introduzione: Rovani, a cura di Carlo Dossi e Luigi Perelli

Si deve alla *lunga fedeltà* e cocciutaggine del sodalizio Perelli-Dossi, il *repêchage* di Giuseppe Rovani dall'oblio degli artisti dimenticati a funerali conclusi. Col risultato che, forse ancora oggi, l'artefice di *Cento anni* è il protagonista della *Rovaniiana*¹, o magari il corsivista fustigatore biografo delle *Tre Arti*², più che un romanziere domiciliato a pieno titolo nelle patrie lettere.

La monografia dossiana è, in effetti, *ad usum delphini*: cela il proposito di riconciliare stagione scapigliata e tradizione lombarda, senza scrupoli di verosimiglianza storiografica. La silloge curata da Luigi Perelli *ad usum Rovani* offre invece, nel confronto più o meno esplicito con gli «illustri italiani contemporanei», un inquadramento del nostro scrittore nel panorama culturale dell'epoca, ma nulla dice, in concreto, sulla sua vasta produzione narrativa. Entrambe le opere insomma denunciano, proprio in virtù delle loro forzature, la difficoltà di messa a fuoco della figura di Rovani, che si sottrae tanto all'ortodossia del «componimento misto», di fede scottiana o manzoniana, quanto alla collocazione, sia pure in posizione di capofila o di padre nobile, nella schiatta dei nipotini ribelli di Alessandro Manzoni³.

L'intraprendenza di «Gigio» e Alberto (ma bisognerà presto aggiungere un terzo sodale: Primo Levi⁴) sopperisce alla dispersione precoce e pressoché completa

¹ CARLO DOSSI, *Rovaniiana*, a cura di Giorgio Nicodemi, Milano, Libreria Vinciana, 1946.

² GIUSEPPE ROVANI, *Le Tre Arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei*, 2 voll., a cura di Luigi Perelli, Milano, Treves, 1874 (ristampa anastatica Lampi di Stampa, 2005).

³ Cfr. GAETANO MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1967, p. 203: «una vernice di scapigliatura [...] fu sovrapposta a una produzione letteraria che di scapigliato non aveva assolutamente nulla». Cfr. GIOVANNA ROSA, *La narrativa degli Scapigliati*, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 17-8. Decisamente schierati per l'attribuzione di Rovani alla Scapigliatura sono invece, in tempi recenti, GIUSEPPE FARINELLI, *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci, 2003; GIULIO CARNAZZI, *Da Rovani ai «Perduti». Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, Milano, Led, 2002 e *La Scapigliatura*, Napoli, Morano, 1989.

⁴ Su Primo Levi (1853-1917), direttore del giornale «La Riforma» e poi diplomatico, vd. ENZO PISCITELLI, *Francesco Crispi, Primo Levi e «La Riforma»*, in «Rassegna storica del Risorgimento» XXXXVII, gennaio-dicembre 1950, pp. 411-416; vd. anche l'«inchiesta riservata» di Andrea Adolfo

dell'eredità rovaniana: del «bel Rovani», già all'altezza degli anni Settanta-Ottanta dell'Ottocento, restava poco. Solo aneddoti e tracce sparse di una fama in gran parte municipale: le «serate all'osteria della Scapigliatura»⁵. Se è vero che i carteggi sopravvissuti si limitano a pochi bigliettini, è probabile che i destinatari delle missive, posto che queste siano davvero esistite, non abbiano giudicato l'interlocutore epistolare degno di futura memoria. In mancanza di meglio, uno studio sul nostro autore non può prescindere dall'opera apologetica del duo scapigliato – nella consapevolezza però della sua dubbia attendibilità – a cui si sommano le proposte ermeneutiche che si sono succedute fino ad oggi.

Nell'esegesi odierna dei libri di Rovani, il rischio è quello di far pesare il posto assegnato a Carlo Alberto nel canone contemporaneo e continiano. Per via, certamente, dei capolavori *L'Altriieri* e *La vita di Alberto Pisani*, ma anche per merito delle “frequenzioni esclusive”⁶ garantite sia dalla *funzione Gadda*, che pone a contatto Dossi con l'espressionismo novecentesco, sia dalla presunta affiliazione a una linea sterniano-umoristica⁷ che facilita, di concerto, una lettura scapigliata e antiromanzesca dello scrittore dei *Cento anni*.

Tonelli sui giornali romani e i loro collaboratori (1886), pubblicata da VALERIO CASTRONOVO nel saggio *Per la storia della stampa italiana (1870-1890)*, “Nuova Rivista Storica” XLVII, gennaio-aprile 1963, pp. 102-158. Su Luigi Perelli vd. la scheda di Paola Montefoschi in CARLO DOSSI, *Due racconti giovanili*, Roma, Salerno editrice, 1994, pp. 245-6; e il sopracitato commento di Tonelli.

⁵ EUGENIO GARA, FILIPPO PIAZZI, *Serata all'osteria della Scapigliatura. Trent'anni di vita artistica milanese attraverso le confessioni e i ricordi dei contemporanei*, Milano, Bietti, 1945.

⁶ GUIDO BALDI, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1967, p. 183: «Naturalmente la proposta di collegare Rovani alla “linea lombarda” canonizzata dal Contini deve essere avanzata con tutte le cautele e le limitazioni che il caso comporta. È evidente che l'accostamento di esperienze stilistiche così diverse per significato e valore, come quelle di Rovani, Dossi e Gadda, non si può compiere su di un piano assoluto, ma soltanto sul terreno storico: non si tratta cioè di fare di Rovani un *pasticheur* con tutte le carte in regola, una sorta di Gadda *ante litteram*, che sarebbe assurdo, ma di cogliere nella sua opera i germi ancora discontinui, istintivi, ed in gran parte inconsapevoli, d'un gusto stilistico che, attraverso una serie di esperienze più complesse, contrassegnate dai nomi di Dossi, Faldella, Cagna, Lucini e Linati, darà i suoi frutti estremi e più maturi coll'espressionismo gaddiano».

⁷ Propensi ad una lettura sterniana dei *Cento anni* sono Portinari e Tamiozzo Goldmann. Cfr. FOLCO PORTINARI, *Un'idea di realismo*, Napoli, Guida, 1976, p. 151: «Il bello e il nuovo dovrebbero stare nel gioco rovaniano di costruire, veramente, una tensione, comica o drammatica, per romperla subito e di continuo, così come di continuo è rotto il tessuto narrativo, la trama, in virtù di una disinvoltura

Di utilità controversa è poi la *Rovani*: un ritratto di Rovani eseguito a immagine di colui che ne rivendica il retaggio culturale, per collocarsi di diritto in coda alla discendenza manzoniana («Manzoni è la primavera, Rovani l'estate, Dossi l'autunno»⁸). Il Rovani resuscitato da Dossi non è, infatti, l'autore dei romanzi, sui quali in sostanza cala un silenzio imbarazzante, ma colui che "bisticciava" con i lettori nelle vivacissime prefazioni delle *appendici*, sperimentando di persona l'evoluzione dei venticinque «non letterati, né illetterati» a *readership* vasta, disomogenea e indifferenziata. La consonanza che nasce dal confronto con un orizzonte d'attesa simile spinge il biografo ad una torsione storiografica ardita, che ribadisce l'irriducibilità del bisbetico scrittore all'alveo scapigliato. Diversamente dai tempi eroici della *Riforma* crispina, in cui aveva cercato di rimetterne in circolazione i libri più recenti⁹, Dossi nella *Rovani* si limita a distillare un libricino squisito di «gocce d'inchiostro».

Degni di speciale attenzione e importantissimi per la cronaca dell'animo di Rovani, mentre scriveva quei due incliti libri [i *Cento anni* e *La giovinezza di Giulio Cesare*] sono gli *intermezzi*, coi

divagante, magari appresa dai modelli maggiori d'oltralpe (da Sterne a Richter a Dickens...) ma impiegata con prodigialità anche eccessiva». Cfr. SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Lo scapigliato in archivio. Sulla narrativa di Giuseppe Rovani*, Milano, Franco Angeli, 1994, p. 66: «Giunio Baroggi [...] è anche portatore di una "confessione" letteraria di qualche rilievo, proprio perché qui Rovani ammette implicitamente un distacco da Manzoni, ed esplicitamente la fondamentale influenza esercitata su di lui dalla traduzione foscoliana del *Viaggio sentimentale* di Sterne. È un passo significativo [...] e può costituire un utile tassello per quell'effetto Sterne sul romanzo italiano del secondo Ottocento, su cui vari studiosi si sono soffermati». Cfr. anche BALDI, cit., p. 116: «Il narratore inglese del Settecento si rivolgeva ad una *élite* borghese colta [...]; nel caso di Rovani a quel pubblico ristretto e omogeneo si è sostituito un pubblico vasto, delle più varie condizioni sociali, dai più diversi livelli di cultura, e tra il romanziere e l'uditorio si apre una frattura incalcolabile»; e ROBERTO BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978, p. 34: «Lo scrittore dedica buona parte del preludio dell'opera alla difesa del 'genere' romanzo, esaltandone la capacità di rispecchiare "al pari dell'iride" tutta la gamma del reale; spesso, nel corso del racconto, egli si sofferma a sottolineare amorosamente questo suo mondo vasto e ricco, a volte in chiave manzoniana, a volte invece con accenti nuovi, di scoperta, magari cercando appoggio in Sterne».

⁸ CARLO DOSSI, *Note azzurre*, Milano, Adelphi, 2010, n.a. 2305.

⁹ CARLO DOSSI, *Opere*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi, 1995, p. LXXIX: «[nella redazione della Riforma], il Dossi programma il rilancio dei propri libri e dell'opera dei suoi ammirati amici e maestri, Giuseppe Rovani, Tranquillo Cremona (morto il 10 giugno), Paolo Gorini ecc.».

quali ne collegava le parti frammentarie sulla stessa *Gazzetta*, talvolta per scusare i ritardi della pubblicazione e per rispondere ad osservazioni dei lettori. Quegli intermezzi [...] meriterebbero di essere raccolti in un volume a sé, e questo ci proponiamo di fare noi stessi¹⁰.

Davvero troppo, anche per la proverbiale disinvoltura di Rovani. La monografia rimase dunque incompiuta, e la silloge di *intermezzi* e digressioni, così simile alle scapigliate raccolte di schizzi acquarelli figurine, attende tutt'ora uno Scheiwiller e un' *Insegna del pesce d'oro*.

Se Dossi proietta Rovani in avanti, a proprio indiscutibile vantaggio, il suo alter ego Luigi Perelli («portatore altamente contagioso – scrive Isella – di una smisurata simpatia per l'irregolare Rovani»¹¹), riordinando in un doppio volume una selezione dei profili artistico-letterari usciti in gazzetta e in parte già raccolti nella *Storia delle Lettere e delle Arti in Italia*, ci lascia intravedere il ruolo che Rovani doveva occupare nella società letteraria dell'epoca, o meglio quello a cui fino all'ultimo aveva ambito. Sì, perché Luigi Perelli, a ridosso della morte del maestro e con qualche accorgimento tipografico, *rimette le cose a posto* in vista di una gloria imperitura. Propone cioè Rovani innanzitutto come scrittore, sebbene costui fosse giunto alla fama *in primis* grazie alla critica d'arte e musicale, a cui aveva apportato una sana ventata d'aria fresca e di giudizi lapidari: è forse questo – e non certo la presunta segnalazione di influenze parnassiane e simboliste da tempo smentite¹² – il maggior vanto dell'antologia curata

¹⁰ *Rovaniiana*, op. cit., p. 139.

¹¹ DANTE ISELLA, *I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maria Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi, 1984, p. 237.

¹² Cfr. GUIDO BALDI, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, cit., pp. 177-78: «In realtà Rovani, nei suoi studi critici, raccolti nella *Storia delle Lettere* e nelle *Tre Arti*, è lontanissimo dal teorizzare, come pretende il Nardi, “lo scambio che poesia, pittura, musica possono farsi delle loro capacità d'evocazione”. Difatti si preoccupa di segnare, esaminando l'opera di poeti, musicisti, scultori, il parallelismo storico delle arti, le corrispondenze di temi e contenuti che le accomunano in ogni singolo periodo della storia, e non già per indicare, sulla scia di suggestioni parnassiane e simboliste che gli sono completamente estranee, la possibilità di fusione, sul piano attuale e operativo, dei vari linguaggi artistici». Cfr. anche ILARIA CROTTI – RICCIARDA RICORDA, *Scapigliatura e dintorni*, Padova, Piccin, 1992, pp. 17-18: «proporre Rovani come teorizzatore dell'affinità delle arti – tesi che dal Nardi in poi ha avuto largo seguito in ambito critico e che indiscutibilmente è possibile reperire, applicata secondo diverse modalità, in Praga, in Boito, fino al Dossi – diventa un'operazione corretta

da «Gigio». Ecco allora che il pittore Carlo Arienti, dedicatario del *Lamberto Malatesta*, dalle pagine d'apertura del romanzo scivola giù, nella nuova silloge, fino alla «parte terza» del secondo tomo, riservato alle arti “retrocesse”, musica e pittura¹³. Anche l'idolatrato Rossini, pur svettando in capo alla serie musical-figurativa, deve cedere lo scettro a Manzoni, collocato dopo il disegno di Tranquillo Cremona raffigurante «Rovani col cappellino tondo», così da suggerire idealmente, se non spudoratamente, il passaggio di consegne. Seguono, secondo un ordine non sempre chiaro, antesignani e colleghi nell'agone del romanzo storico (D'Azeglio, Grossi e, in coda al volume, Bazzoni e Guerrazzi); «la prima fra le stelle minori della poesia in Italia» (Luigi Carrer); una pattuglia di misconosciuti esponenti delle lettere lombarde (Pozzone, Giunio Bazzoni, Zoncada), puntigli e punzecchiature (Cantù, Prati, Aleardi, Revere); un involontario omaggio all'attitudine rovaniana al plagio (lo studio su Leopardi, che si è poi scoperto essere la riscrittura di un articolo di Carlo Tenca); un tocco di leopardismo e Risorgimento (Alessandro Poerio); una linea satirica e post pariniana (Giusti, Zanoia, Torti, Uberti); infine, i campioni del dialetto milanese Porta e Rajberti (ai quali si può accostare anche l'ubiquo Grossi)¹⁴.

Il ricordo rajbertiano chiude, con simmetria perfetta, la carrellata del primo volume: è un pezzo relativamente tardo, malinconico quanto basta («le ultime tre righe egli le

solo se si tengano presenti le precedenti matrici romantiche e parnassiane di quel nucleo estetico e se si ribadisca una sua funzione critica non di certo applicativa, bensì solo teorizzatrice. Il Rovani teorico, nelle vesti di romanziere da una parte, di saggista dall'altra, filtrando una ricca prospettiva metodologica ed una variegata problematica culturale e letteraria, sconta la crisi di un'intellettualità in rapida evoluzione, soggetta a molteplici poli attrattivi».

¹³ Il pubblico dell'epoca non sembra però aver tenuto in gran conto le “istruzioni” di Perelli. Cfr. Valentino Scrima, *Giuseppe Rovani critico d'arte*, Milano, Led, 2004, p. 69: «Nel consultare la stampa di allora, ciò che colpisce in maniera particolare è che abbia arriso una fortuna più duratura alle pagine d'arte rispetto a quelle su letteratura e musica. Già all'uscita della raccolta, Pietro Cominazzi si dice certo el fatto che Rovani eccella veramente solo nella terza e ultima parte, in cui dimostra “mente più serena, sguardo più acuto, analisi più sicura, sintesi più arguta».

¹⁴ Nel primo volume l'ordine di successione è il seguente: Manzoni, D'Azeglio, Grossi, Pozzone – Giunio Bazzoni, Cantù, Prati, Aleardi, Carrer, Leopardi. Giusti, Revere, Poerio, Torti, Uberti, Bazzoni, Zoncada, Zanoia. Guerrazzi, Porta, Raiberti.

scrisse a noi»¹⁵), più che idoneo a occupare il polo opposto, ma sempre su una linea di continuità evolutiva, rispetto all'autore dei *Promessi Sposi*. Ciò che unisce il giornalista romanziere e il medico poeta è infatti, al di là dell'amicizia e del bifrontismo professionale, la militanza in un periodo di transizione, che vede l'appannarsi progressivo della lezione manzoniana.

Nell'anno milleottocentotrentasei, la letteratura lombarda, dopo un'operosità straordinaria di quindici anni, e dopo aver dato alla luce cinque o sei figli colossali e gloriosi, cominciava a sentire la stanchezza della matrice e i suoi sonni di una stanchezza anticipata, e lasciava da qualche tempo i lettori affamati senza pane e senza companatico¹⁶.

Rajberti, coi suoi *brindisi* spumeggianti (a Rossini), o col galateo semiserio dell'*Arte di invitare spiegata al popolo*, non poteva tuttavia vincere l'inedia di lettura del pubblico milanese. Giusta è la diagnosi di inaridimento creativo («nei campi percorsi trionfalmente da Porta non v'era più nulla da spigolare»¹⁷), ma la cura prescritta è, per usare le parole dell'autore, una «ricetta per gli ipocondriaci» del successo letterario, ovverosia per le fisime di chi è alle prese con i sintomi di una precoce massificazione. La scelta stessa del dialetto, in spregio all'omologazione linguistica dilagante dall'epicentro fiorentino, si piega volentieri all'esigenza di restringere i destinatari in senso elitistico, o meglio oraziano (*L'arte poetica di Orazio Flacco esposta in dialetto milanese*):

in virtù di quella traduzione, il vernacolo milanese, per la prima volta, dalle piazze e dalle botteghe e dai chiassi e dalle osterie e dalle allegre brigate, meritò di passare nelle sale austere delle direzioni degli studi e dei prefetti di ginnasio. Essa [la traduzione da Orazio] portava insomma il carattere supremo delle opere più perfette dell'arte, che è quello di sapere e poter penetrare dappertutto, come l'aria e l'acqua e la luce e il calore¹⁸.

¹⁵ *Le Tre Arti*, vol. I, cit., p. 256.

¹⁶ Ivi, p. 246.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Ivi, p. 247.

Laddove manca però una visione del mondo di latitudine manzoniana, capace cioè di esprimere un'idea articolata di società, rispetto alla quale conformare il lavoro artistico, «l'opera perfetta» rimane quella che si limita a intercettare il plauso dei nuovi detentori del gusto, non più il «ceto alto» e nemmeno, va da sé, la «marmaglia», bensì una numerosa minoranza di *happy few*:

io parlo precisamente al popolo – spiega Rajberti nel primo paragrafo (*Per chi sia scritto il libro*) del suo galateo – cioè alla classe di mezzana fortuna (aurea mediocrità), e soprattutto di non troppa schizzinosa educazione (gente alla buona), piena di gentilezza e cordialità, ma bisognosa di essere iniziata a certi raffinamenti che l'epoca nostra esige con sempre crescente imperiosità nel tanto facile accomunarsi di tutti i ceti¹⁹.

Nemmeno Rovani doveva avere un'idea ben chiara e strutturata dell'universo socioculturale, ma a segnare una discontinuità sono le rispettive opzioni morfologiche. Pur con velleità parallele di storico e drammaturgo, egli si dedicò quasi subito al romanzo, l'unico genere che permettesse di servire, sotto un cielo «così bello quando è bello», pietanze à la Fielding ai famelici lettori²⁰. Rajberti invece, accanto alle forme classiche della popolarità vecchio stampo (le bosinade), coltivò esclusivamente i generi della distinzione intellettuale: la riscrittura satirica e la parodia dei modelli di largo consumo, come il trattato di divulgazione scientifica, i manuali, il resoconto di viaggio (*Il gatto, L'arte di ereditare, L'arte di convivere, Il volgo e la medicina, Il viaggio di un ignorante*), con esiti sorprendentemente simili, al contrario dei libri rovaniani, a quelli della migliore Scapigliatura (la *Prefazione delle mie opere future*).

¹⁹ GIOVANNI RAJBERTI, *Tutte le opere del medico-poeta*, a cura di Cesare Cossali, Milano, Gastaldi, 1964, p. 476.

²⁰ Cfr. HENRY FIELDING, *Tom Jones*, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 5: «Un autore dovrebbe considerarsi, non come un signore che dà un banchetto privato o di beneficenza, ma piuttosto come uno che tiene un pubblico ristorante». Cfr. GIOVANNA ROSA, *Il Patto narrativo*, Milano, il Saggiatore-FAAM, 2008, pp. 9-48.

La raccolta delle *Tre Arti* non sembra includere allusioni alle (monumentali) opere giovanili di Rovani, che presumibilmente non ebbero molti lettori: la «novella storica» *Eleonora da Toledo*; il trittico *Lamberto Malatesta, Valenzia Candiano e Manfredo Palavicino*; i drammi *Don Garzia, Bianca Cappello, Simone Rigoni*. S'intravede forse, negli impliciti parallelismi, la consapevolezza di un'occasione mancata, il rimpianto per non aver saputo riscuotere il successo che, in passato, aveva arriso persino a Bertolotti, Varese e Bazzoni, «ingegni più fortunati che grandi», al pari dei più recenti eppure già quasi antenati Cantù, Grossi e D'Azeglio²¹. Nella prima metà del secolo, cresce a dismisura «il bel mondo che legge per diradare le noie della vita»²², assieme al numero di coloro che, «sbadigliando, cominciano a dire *che noia! andiamo a letto*»²³, dal momento che «le lettere italiane *rimangono* silenziose e in istato di letargo»²⁴. Ad approfittare della situazione sono però scrittori di modesta caratura come il suddetto Bazzoni, che, stando a Rovani, ricevette il consenso del pubblico non per meriti propri, bensì per ordine d'arrivo.

Il Castello di Trezzo aveva appunto tutti gli ingredienti per colpire e affascinare le menti volgari e infantili e una gran parte di quella metà dolcissima del genere umano a cui pure sono affidate le sorti dei così detti libri di divertimento. Era pieno di fatti sopra fatti e di quell'intreccio avviluppato e zeppo di *sospensorii*, eccellenti a mettere un'ansietà irresistibile nei lettori impazienti, che non sanno chiudere occhio e sono fatti dimentichi persino del più consistente pranzo se non riescono a sapere – *come il fatto è andato a finire*²⁵.

La lezione condivisa dal nostro autore è quella indicata, ancora prima dell'*exploit* romanzesco, dal Manzoni poeta, il quale aveva «contemperato» gli «innesti» forestieri «alla natura della pianta indigena, in modo che nel produrre insoliti frutti serbasse

²¹

²² Le *Tre Arti*, vol. I, op. cit., p. 204.

²³ Ivi, p. 246.

²⁴ Ivi, p. 204.

²⁵ Ivi, pp. 205-6.

tuttavia i caratteri della vegetazione italiana»²⁶. La metafora, desunta dagli esperimenti di botanica condotti a Brusuglio, allude al freno interposto agli eccessi di certo romanticismo d'importazione (Burger, Byron).

Non furono tuttavia in molti, a seguire la strada tracciata da Manzoni. Tommaso Grossi, col suo *Marco Visconti*, «per l'architettura, la struttura, la condotta, il fine del suo romanzo è piuttosto seguace di Scott che di Manzoni»²⁷. Quanto al D'Azeglio, il suo *Ettore Fieramosca* altro non è che un fuoco di paglia e di fantasia.

Non sappiamo precisamente in che mese dell'anno 1833, ma fu certo in uno di quei mesi, che un libro, destinato al passatempo, parve un avvenimento di grande importanza; tanto e sì continuo e sì vivo fu l'interesse che provocò in tutte le classi dei lettori, ned era permesso di non averlo letto, ridicolo e quasi pericoloso il non conoscerne il titolo, segno di negligenza imperdonabile l'ignorarne il nome dell'autore, faccenda spinosissima poi il farne una critica che tanto quanto paresse severa²⁸.

Per Rovani, invidiosissimo, D'Azeglio è poco più che un elegante bell'uomo: deve le sua buona reputazione a un matrimonio fortunato, che gli ha portato in dote «la mano e il consiglio» di un suocero d'eccezione. Rimaniamo dunque nell'ambito di una letteratura di mero intrattenimento, pensata in particolar modo per un pubblico femminile: sono le donne, «le più abili e infaticabili provveditrici di fama per conto altrui»²⁹, per conto cioè di professionisti come Cesare Cantù, scrittore che «non ebbe genio, ebbe ingegno»³⁰. Tra i romanzieri italiani sembra salvarsi, oltre a Manzoni, solamente Francesco Guerrazzi, l'unico che appaia in grado di ricongiungere il pathos della letteratura militante con il rispetto delle «eterne leggi del bello», complice «una poderosa efficacia di stile»³¹.

²⁶ Le *Tre Arti*, vol. I, op. cit., p. 70.

²⁷ Ivi, p. 76.

²⁸ Ivi, p. 62.

²⁹ Ivi, p. 98.

³⁰ Ivi, p. 105.

³¹ Ivi, p. 226.

In conclusione, le *Tre Arti* delineano una voragine che è tutta da colmare: i più celebri «italiani contemporanei», alla prova dei fatti e salvo rare eccezioni, non sono poi così «illustri» come pretendeva il senso comune della critica; oppure da lunga pezza le loro opere non sono più vive, attuali. E' giunto quindi il momento – questo è il messaggio polemico del libro – che qualcun altro prenda il loro posto, magari con un'opera dalle ampie volute, capace di fare da ponte sul baratro, in modo da recuperare la sintonia ormai incrinata con l'esempio manzoniano, e fornire libri degni di essere letti al «numerioso popolo dei lettori per disperazione». Prima però bisogna occultare le prove della compromissione con gli errori del passato: ecco perché su Don Garzia, Bianca, Simone, Eleonora, Lamberto, Valenzia e Manfredo cala un silenzio che dura tutt'oggi. Benché sia noto almeno un tentativo, beninteso sempre a firma Dossi e Perelli, di promuovere, accanto all'opera maggiore, il rilancio della senescente *Giovinanza di Giulio Cesare* (sull'ultima fatica rovaniana Luigi pubblica, a suo nome, un saggio scritto da Carlo³²), il Rovani destinato alla fama dai suoi *nipotini* è indiscutibilmente l'autore di *Cento anni*.

La figura di Rovani finisce così per inerpicarsi su una linea lombarda di legittimazioni e messe a punto reciproche, nelle quali il sodale recensisce l'amico del cuore, e l'allievo recupera la memoria del maestro. Perelli pone la firma su alcuni libri di Carlo Dossi e, in veste di editore, li fa stampare; Dossi progetta e abbozza la *Rovaniiana*; Perelli apre una sottoscrizione per erigere un monumento a Rovani; Primo Levi pubblica per i tipi di Luigi Perelli *Carlo Dossi e i suoi libri - considerazioni bibliografico sociali*³³, cura inoltre la ristampa Treves delle opere dossiane e un fondo di memorabilia mediolanensia da istituire presso l'Archivio storico del Castello sforzesco (*Pei nuovi Cento anni*); Lucini, dal canto suo, consegna alle stampe *L'ora topica di Carlo Dossi*³⁴, collabora alla riedizione dell'opera omnia dossiana e s'impegna

³² *La giovinanza di Giulio Cesare. Scene romane di Giuseppe Rovani* conflui nella *Fricascea critica di arte, storia e letteratura*. Oggi lo si legge in CARLO DOSSI, *Opere*, cit., pp. 1407-15.

³³ LUIGI PRIMO [PRIMO LEVI], *Carlo Dossi e i suoi libri - Considerazioni bibliografico - sociali*, 1873.

³⁴ GIAN PIETRO LUCINI, *L'ora topica di Carlo Dossi. Saggio di critica integrale*. Milano, Ceschina, 1973.

a concludere la monografia su Rovani³⁵; infine un altro Carlo (Linati) licenzia un volume dal titolo *Dossi*³⁶, contenente, tra le altre cose, una selezione dei materiali della *Rovaniiana*.

Ma in realtà, per comprendere Rovani e i suoi romanzi, conviene forse abbandonare il filo rosso scapigliato, che con Linati s'inoltra addirittura nel Novecento, per far ritorno, invece, alla prima metà del secolo precedente, agli anni che vanno da Waterloo all'Unità d'Italia.

Perché è proprio in questo frangente, che nasce e muore la parabola dello scrittore: nelle forme *storiche* del dramma e del romanzo, Rovani dà voce ai crucci e alle speranze di una generazione che, per ragioni anagrafiche, arriva tardi all'appuntamento con la Storia, arriva cioè sulla scena nel bel mezzo della Restaurazione, quando l'euforica stagione napoleonica è oramai un ricordo. Ne consegue un drammatico senso di orfanità, instancabilmente riproposto dal primo all'ultimo libro: nelle storie rovaniane, la latitanza dei padri, o meglio ancora lo scontro con i padri tiranni, è una situazione ricorrente, che riflette il rancore e la delusione dei giovani nati dopo il fatidico 1815.

Il nostro autore, dapprima nelle vesti di coetaneo, e poi in quelle di più maturo confidente, individua come interlocutore elettivo la gioventù urbana, che è sì parte integrante dell'opinione pubblica, ma è anche in cerca di modelli di riferimento e di occasioni concrete di promozione sociale. Rovani legittima le istanze dei suoi lettori ideali, dispensando loro i conforti del sublime tragico e, soprattutto, delineando una nuova geografia sociale, al centro della quale si staglia una classe borghese definita da

³⁵ GIAN PIETRO LUCINI, *Prose e canzoni amare*, Firenze Vallecchi, 1971, p. 465 (lettera a Primo Levi del 16 gennaio 1911): «Il *Sesto* [volume delle *Opere*] stamperà la *Rovaniiana*. Ella sa che non è completa per quanto conti già di fatto dalla mano di Carlo Dossi quattordici capitoli. Altri rimangono a me personalmente affidati sino dal 1909 perché, dietro le sue indicazioni, tracciate capitolo per capitolo, li volessi condurre a termine. Non le nascondo il mio giusto orgoglio per essere stato prescelto da lui a suo continuatore, e farò di tutto per meritarmi la soddisfazione di averlo compreso e determinato come debbo. Oggi tutto l'incarto della *Rovaniiana* si trova nella mia casa di Breglia, ed appena terminata la compilazione di precedenti volumi dossiani, sarà mia sollecitudine farvi studio di nuovo. Spero che allo spirare della prossima primavera possa dar compiuta la tanto attesa primizia»

³⁶ CARLO LINATI (a c. di), *Dossi*, Milano, Garzanti, 1944.

quei criteri di merito che solo un'attività libera, pura e disinteressata come il lavoro dell'artista, è in grado di porre in risalto. Sono tutti pittori, musicisti e letterati, i giovani protagonisti di questi romanzi: sono il frutto tangibile di un'emancipazione dai vincoli gentilizi che è stata resa possibile dalla rivoluzione napoleonica, fautrice di una mobilità sociale inedita, fondata solo sul valore militare. S'intuiscono, insomma, le ragioni dell'entusiasmo che i *Cento anni* suscitavano nella generazione postunitaria e scapigliata, alle prese con assilli e sogni di gloria infranti, non lontani da quelli dei progenitori post-Waterloo.

L'ancoraggio a Bonaparte è forse uno degli aspetti più interessanti, ma anche uno dei maggiori limiti della visione del mondo del nostro scrittore: Rovani si rivela certo lungimirante nella sua presa di posizione a favore del romanzo, nonché assai acuto nel captare gli umori dei «giovani frementi lettori» (Guerrazzi), ai quali fornisce un preciso status socio-professionale. Non è però altrettanto abile nello sciogliere i conflitti generazionali e di genere (*gender*) scatenati dalla lotta all'ultimo sangue contro i padri: la ricomposizione degli equilibri affettivi, sconvolti dalla guerra contro i genitori, si traduce in una serie di approssimazioni che impediscono una lettura efficace della società contemporanea, e spiegano la riluttanza ad uscire dai confini del «componimento misto».

Per questi motivi, Rovani resta un autore romantico-risorgimentale, a disagio nell'Italia unita; un autore da indagare studiando tanto i romanzi e i drammi storici d'esordio, quanto l'affresco «presuntuoso» dei *Cento anni*. Di scarso interesse risultano invece *La Libia d'oro* e *La Giovinezza di Giulio Cesare*, pubblicate in volume rispettivamente nel 1868 e nel 1873, che altro non sono se non le opere residuali e tarde di un sopravvissuto.

Parte prima

Capitolo I. I drammi e i romanzi storici rovaniani

1.1 Dalla «tragedia lirica» al romanzo storico

I primi passi di Rovani nell'agone della letteratura già prefigurano quell'alternanza di generi nobili, modelli anfibi e «capricci della moda», che poi segnerà l'attività successiva. L'esordio in teatro a Genova (*Don Garzia*), dettato forse dall'esigenza di far pratica su una piazza secondaria, al riparo dalla concorrenza spietata dei concittadini, oscilla tra un'aspirazione ai piani alti della letterarietà e un più modesto apprendistato al servizio del melodramma. Per citare un ironico giudizio dello stesso Rovani, il denominatore comune era «la voglia di gettarsi al più ladro dei mestieri sconosciuti; a quello d'autore»³⁷.

Il recupero esibito di un tema alfieriano («dal *Don Garzia* dell'immortale Astigliano ho desunto l'argomento per questa mia Tragedia Lirica»³⁸) e un repertorio integrale di inversioni sintattiche («Grave di Cosmo e insolito / quivi ne appella invito»), rimpolpano le credenziali letterarie³⁹ di un testo commissionato non certo in funzione

³⁷ GIUSEPPE ROVANI, *Profili letterari – artistici. G. Rovani*, in “L'Italia musicale” n°4, 5, 21, 1853.

³⁸ GIUSEPPE ROVANI, *Don Garzia. Tragedia lirica in due atti*. Tipografia dei Fratelli pagano, 1839, p. 3.

³⁹ La materia alfieriana di Rovani si contrappone idealmente al soggetto, desunto da Walter Scott, del ballo tragico in sei atti *Elisabetta al castello di Kenilworth* («composto e diretto» da Antonio Cherubini), che a quanto sembra era parte integrante dello spettacolo e fu quindi accluso per la stampa alla tragedia. Cfr. ROSITA TORDI, *Il manto di Lindoro. Rovani e il teatro d'opera*, Roma, Bulzoni, 1995, p. 81: «E' una delle tragedia alfieriane in cui la rigidità e l'assolutezza delle posizioni spingono verso esasperazioni da melodramma. Anche il partito risolutivo, quello della grotta buia dove Garzia trafigge, senza saperlo, il proprio fratello, dà origine a un tipo di situazione da libretti d'opera, da “forze del destino”. L'esordiente Rovani sceglie dunque un testo drammatico che ha già gli accenti eroico-patetici del melodramma». Cfr. anche LUCA DELLA BIANCA, *Giuseppe Rovani*, in “Otto/Novecento”, XVIII (1994), n° 1, p. 96: «Il testo è ricavato dall'omonima tragedia dell'Alfieri, rispetto alla quale Rovani accentua l'elemento amoroso. Non è più che un dignitoso libretto dell'epoca; a noi interessa soprattutto perché, fin dalla sua prima opera, Rovani sceglie lo scenario del XVI secolo, e una ambientazione toscana: due punti di riferimento sui quali tornerà presto a lavorare a più riprese».

di una lettura poetica, come era di prammatica nei casi di maggior prestigio, su tutti le tragedie manzoniane⁴⁰, bensì in supporto di un pubblico spettacolo: al Teatro Carlo Felice – recita il frontespizio – in occasione del carnevale del 1839.

A distanza di anni, nell'autoritratto edito sull'*Italia musicale*, l'etichetta «tragedia lirica» verrà ridimensionata a «libretto d'opera». Il verseggiatore in erba era stato assunto infatti dal maestro Antonio Costamagna, dopo aver incassato, «meritatamente», un duplice diniego dalle compagnie teatrali a cui aveva offerto i propri servigi. La professione di librettista prometteva fama e facili guadagni, come testimonia, con un bisticcio onomastico che tradisce il sogno di seguirne le orme e il successo, l'omaggio a un genovese ai tempi famosissimo.

Per ciò che riguarda all'arte, indipendentemente dal concetto creatore, io mi assunsi a modello colui, che a buon diritto fu detto il Titano della Melodrammatica, il Poeta per eccellenza, in una parola il Cav. Felice Romani.

Non so se io abbia saputo valermi condegnamente di sì gran maestro, se questa mia fatica potrà meritarsi il pubblico favore; so bene che le mie intenzioni furono eccellenti, che gli sforzi furono grandi, ai quali se per qualche parte ha risposto la brevità del mio ingegno, io mi chiamo tre volte felice⁴¹.

L'astro del poeta sembra tuttavia calare rapidamente, nella considerazione del nostro Rovani⁴². Ad orientarne la musa subentrano le novità d'oltralpe, firmate da

⁴⁰ Cfr. FRANCO FIDO, *La tragedia nella prima metà dell'Ottocento*, in *Manuale di Letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, vol. III, Torino, Bollati Boringhieri, 1995, pp. 858: «In questo nuovo contesto, abbiamo da una parte il dramma-spettacolo, destinato a commuovere il pubblico con la rappresentazione di passioni forti e violente (Giovanni Pindemonte e poi Silvio Pellico); dall'altra il dramma poetico, di maggiori ambizioni psicologiche e letterarie, ma destinato in partenza alla lettura più che al palcoscenico (Ippolito Pindemonte e poi Manzoni)».

⁴¹ *Don Garzia*, cit., p. 3.

⁴² Rovani non rinnegherà mai il magistero di Felice Romani: è evidente però, subito dopo l'esordio, la ricerca di modelli più aggiornati. Cfr. ROSITA TORDI, *Il manto di Lindoro*, cit., p. 82: «Della ammirazione per il maestro degli esordi è testimonianza l'articolo scritto per la "Gazzetta di Milano" del 2 febbraio 1865: "[...] è per lui che il melodramma cessa d'essere *un mostro*: ei seppe far sì che la poesia, pur sul letto di Procuste, potesse sfoggiare tutte le sue virtù, le sue eleganze, le sue grazie».

Hugo, Dumas e Delavigne, i quali rinunciano al verso e, soprattutto, spezzano l'antica unità pseudo-aristotelica in moderne «giornate» borghesi. Costoro non solo aprono nuovi orizzonti al dramma, ma finiscono anche per rinfocolare lo spirito di emulazione dei colleghi europei, in primo luogo dei cugini italiani, particolarmente sensibili alle evoluzioni del genere tragico, perché privi di quello romanzesco.

Era la grande epoca dei trionfi di Vittore Ugo e di Dumas. Una rappresentazione d'un loro dramma era un avvenimento che echeggiava per tutta Europa. Ma se Germania e Bretagna e Spagna ammiravano, Italia impazziva, onde tutta la nostra letteratura s'era convertita in dramma, in dramma in prosa e diviso in giornate, che era caduta la classica tragedia in versi e la divisione in atti era cosa degna di chi portava code e fibbie. Tutto adunque il mondo occidentale brulicava di drammaturgi e di drammi. Né Lombardia doveva stare addietro e molto meno Milano che da qualche tempo godeva di un tal qual primato in fatto di letteratura⁴³.

Chiusa la parentesi ligure, tra l'indifferenza o l'indulgenza della critica, («la tragedia fu lodata a cielo da un giornalista, [che però] non ebbe eco»⁴⁴, si rende quindi necessaria un'inversione di rotta. La soluzione è presto detta: se c'è un accordo con lo stampatore, non c'è più bisogno di accodarsi a una compagnia di attori o a un maestro di musica, per proporsi come drammaturgo. E così nello stesso anno uscì, per i tipi ambrosiani di Giuseppe Crespi, un dramma in prosa diviso in cinque giornate e intitolato *Bianca Cappello*⁴⁵. Seguirà più avanti (1847), con uno slittamento dal ciclo toscano a quello visconteo, un altro nome da aggiungere alla lunga serie medieval-rinascimentale in voga all'epoca: *Simone Rigoni*.

⁴³ GIUSEPPE ROVANI *Profili letterari – artistici dell'Italia contemporanea*. G. Rovani, cit.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Cfr. LUCA DELLA BIANCA, *Giuseppe Rovani*, cit., p. 97: «Il “dramma storico in cinque giornate” *Bianca Cappello* non fu rappresentato. L'opera è decisamente vicina, per l'impostazione ideologica dichiarata in una premessa *Al lettore*, al teatro romantico d'Oltralpe (Hugo e Schiller), e lontana invece dal teatro manzoniano: il che è notevole per uno scrittore che, dunque, non può essere detto di formazione prettamente manzoniana, se presenta la massima distanza proprio nelle opere più giovanili (in cui si dimostra al tempo stesso già un'attenzione non superficiale alla letteratura europea, e soprattutto francese; e una meditazione critica sul romanticismo)».

A leggere oggi questi testi, non si può far altro che dare ragione a quei «giornalisti che furono addosso [all'autore] con un accanimento esasperato e con latrati infesti»⁴⁶. Ma al di là dei risultati, davvero modesti, la linea tracciata dal «giovinetto e imberbe» Giuseppe è illuminante: riepiloga e compendia, fino all'approdo al romanzo storico, le tappe del *cursus honorum* del letterato della Restaurazione, nonché l'evoluzione dei generi in rapporto all'orizzonte d'attesa.

Il problema, per chi come Rovani si affacciava sulla scena senza nobili natali eppure con un'alta concezione dell'attività artistica, era trovare un punto di equilibrio tra l'ansia di ottenere un riconoscimento istituzionale e l'urgenza, altrettanto legittima, di far presa su un pubblico vasto sì ma composito, non riconducibile esclusivamente alla «moltitudine dei lettori che correvano addosso a qualunque dramma si fosse come le mosche al burro»⁴⁷. A bruciare, nel fiasco totale dei primi lavori, non è tanto l'acredine dei custodi del gusto, per la quale c'è pur sempre il mito romantico del genio incompreso, quanto piuttosto la consapevolezza di aver raccolto solamente il plauso di «fanciulle disperate di non poter fuggire con l'amante» e del «buon popolo che bee grosso e sta pago *del molto per poco*»⁴⁸.

Rovani non tarderà molto ad accantonare, almeno per un po' di tempo, il «dramma per lettura», un genere già sulla via del tramonto, per imboccare la strada del romanzo. Anche qui, più che gli esiti, contano le modalità del cambiamento: la conversione romanzesca avviene in sordina, schermata dall'anonimato, due anni dopo la stampa della *Bianca Cappello*, segno forse che la riedizione dei *Promessi sposi* aveva lentamente eroso la tradizione teatrale, ma prova anche del fatto che, dopo l'insuccesso completo del debutto, lo scrittore non osava apporre il proprio nome sul frontespizio (*Eleonora da Toledo*, 1841). Il passaggio di consegne, come rivela la prefazione al dramma storico, è sancito da una mancata promessa.

⁴⁶ GIUSEPPE ROVANI *Profili letterari – artistici dell'Italia contemporanea*. G. Rovani, cit.

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*

Per ultimo siccome l'Autore non ha svolto in questo Dramma che gli avvenimenti che costituiscono il tessuto della Prima epoca della vita della Cappello, così dice a' suoi lettori che se questa parrà loro non del tutto indifferente, forse potrà comparire in pubblico anche la Seconda trattata in altro apposito Dramma⁴⁹.

Non in una tragedia *ad hoc*, bensì nel romanzo *Lamberto Malatesta* (1843), il primo ad esibire il nome dell'autore, confluirà il racconto della maturità di Bianca, anch'essa però, come la «prima epoca», demoniaca e tragico-sublime. Rovani avverte sì la necessità di abbandonare il perimetro angusto del paradigma tragico in favore della più ampia narrazione romanzesca, ma, per contro, non ha alcuna intenzione di metterne da parte le tensioni eroiche: del resto il modello egemone, per la prosa narrativa, era all'epoca quello guerrazziano. Nel nostro caso, i confini di poetica tra romanzo e dramma tendono allora a sfumare, grazie a una sostanziale interscambiabilità di toni, temi, tecniche espressive: «il bello delle opere d'immaginazione», Rovani ne è convinto, «suole scaturire, quasi sempre», dal «forte contrasto d'elementi, di figure, di passioni, di tinte»⁵⁰.

Si tratta di una riflessione affidata alle pagine introduttive dell'ultimo romanzo vecchia maniera, il *Manfredo Palavicino* (1845-1846), eppure consona a un'opera di indole tragica. Se poi si pensa che l'anno seguente il nostro scrittore tornerà per l'ultima volta a cimentarsi con la scrittura teatrale, licenziando il sopracitato *Simone Rigoni*, il cerchio si chiude⁵¹. La fervida stagione inaugurata alla fine degli anni Trenta

⁴⁹ GIUSEPPE ROVANI, *Bianca Cappello*, Milano, Presso Giuseppe Crespi, 1839 (ristampa anastatica Lampi di Stampa 2004), p. XII. Da qui in avanti: BC.

⁵⁰ GIUSEPPE ROVANI, *Manfredo Palavicino o I Francesi e gli Sforzeschi*, Milano, Carlo Barbini Editore, 1877 (ristampa anastatica Lampi di Stampa 2003), pp. 5-6. Da qui in avanti: MP.

⁵¹ Cfr. LUCA DELLA BIANCA, *Giuseppe Rovani*, cit, p. 98: «Il *Simone Rigoni* [...] fu pubblicato nel 1847: otto anni dopo il precedente, dunque, e subito dopo i tre romanzi storici. Con esso, Rovani sembra in realtà ricredersi almeno in parte, sulle premesse della *Bianca Cappello*, e prestare maggiore attenzione al quadro storico nel quale far rivivere le passioni dei personaggi. Un quadro storico, tra l'altro, che – siamo nella Milano del 1485-1499 – può essere visto come ricostruzione degli antefatti del *Manfredo Palavicino*; a ulteriore dimostrazione di come l'autore sia passato dal teatro al romanzo, ma anche viceversa dal romanzo al teatro, per condurre un discorso di approfondimento storico. Rispetto al dramma precedente, c'è nel *Simone Rigoni* un netto miglioramento nello stile, robusto e persino

con l'abbandono del verso, e contraddistinta da ben quattro romanzi per complessivi otto volumi, si spegne alla conclusione del decennio successivo con un ritorno alle origini che prelude ad un lungo silenzio, a conferma di una compresenza continua ma confusa di scrittura drammatica e prosa narrativa.

In mancanza di veri e propri saggi metaletterari, le prefazioni testimoniano l'affiancamento a cui pervengono i due generi «storici» proprio nel momento in cui il primo sembra cedere il posto al secondo, permettendoci così di ricostruire le mosse rovaniane. Le avvertenze al lettore accluse alla *Bianca Cappello* potrebbero già comporre la «sinfonia» di un romanzo, se non fosse per un segnale d'apertura che subito rispolvera la vecchia gerarchia dei generi e degli stili.

Pubblicando per la prima volta un lavoro, che se non per la guisa onde fu svolto, certo per il genere di Letteratura cui appartiene è di qualche importanza; Io temo forte non mi abbia imposto un carico di lunga mano

superiore alle mie forze (BC, p. V).

Rivendicare la legittimità di un'opera letteraria, in forza del suo statuto morfologico e stilistico, a quest'altezza è tuttavia una mossa poco efficace, come non sono più sufficienti le promesse con cui un illustre concittadino porgeva alla benevolenza del lettore notizie storiche e osservazioni teoriche: «io non credo però di dover annojare il lettore con una lunga esposizione dei principj che ho seguiti in questo lavoro»⁵². Ci vuole, di rincalzo, un protocollo d'intesa che assicuri un dialogo amichevole con i destinatari, e la qualità di ciò che si apprestano a leggere.

elegante, e nella definizione dei personaggi. [...] Beninteso, il dramma non è un capolavoro: Rigoni, patriota anacronisticamente disinteressato, è nobile e buono in misura esagerata, e i continui tentennamenti di Landriano, più volte tentato di abbandonare la sua stada di infamie, finiscono con l'essere assurdi. Sta di fatto però che il *Simone Rigoni* è senz'altro superiore alla stragrande maggioranza dei drammi storici del tempo».

⁵² ALESSANDRO MANZONI, *Il conte di Carmagnola*, a c. di Gilberto Leonardi, Venezia, Marsilio, 1989, p. 69.

E però sento il bisogno di intertenermi alcun poco col mio Lettore, e di farmelo amico così che abbia ad esaminare questa mia produzione qualsiasi con alquanto indulgenza, e la necessità di farlo a parte di alcune mie considerazioni perché possa portare un giudizio relativo a quelle intenzioni colle quali mi sono accinto all'opera [...]. Nessun altro tema poteva venirmi più in acconcio della storia della Bianca Cappello, e quantunque in più d'uno scritto se ne sia già stesa la narrazione, tuttavolta non recherà disgrado, io spero, il sentirne parlare un'altra volta, se non foss'altro perché la natura stessa degli avvenimenti in cui fu avvolta questa donna singolare, è tale da porgere a chi scrive materia che tutta non possa esaurirsi; e da destare nei lettori una curiosità che non di leggeri possa appagarsi (BC, p. V).

Una volta compiuta la rinuncia al verso e al codice aristotelico, e man mano che la concorrenza tra i generi si fa più agguerrita («la pittura dei costumi e delle Epoche non è già missione del romanzo storico?», p. VII), bisogna esplicitare, in modo non dissimile dalle istruzioni per l'uso care alla *fiction* romanzesca, gli obiettivi che sottendono alla stesura di un dramma moderno. Tutte cose che, nel carnevale di quello stesso anno, a Genova, si potevano tranquillamente omettere: «Quale sia il nodo adottato, quale la foggia di svolgerlo, – scriveva l'autore nell'*Avvertimento* apposto al *Don Garzia* – io non credo necessario di qui riferire, e perché, se male non mi appongo, abbastanza apparirà dal libro, e perché non venga diminuito l'interesse con una precedente spiegazione»⁵³.

Nel primo testo in prosa, invece, viene enunciato quel “metodo Rovani” che rimarrà inalterato fino alla metà e oltre degli anni Quaranta, e che non si discosta granché da tanta narrativa di impronta guerrazziana.

Sceneggiare un fatto storico procurando di far emergere da quello delle situazioni che valgono ad ingrandirlo all'occhio dello spettatore e per ottenere questo mettere fra di loro a contatto tutti quei personaggi che per la diversità della loro natura possano produrre un violento contrasto; conservare di questi personaggi il profilo e il disegno che ne tramandò la storia, riserbare a me l'arbitrio di colorirli, e di atteggiarli (BC, p. VIII).

⁵³ *Don Garzia*, p. 3.

Le dimensioni contenute impongono al dramma di restringere l'analisi a «pochi personaggi» e al «contrasto dei loro affetti»; mentre nella controparte «anfibia» la prospettiva sociale e spazio-temporale della vicenda si estende a dismisura: da cinque giorni si arriva addirittura a cinque tomi. Il discrimine fra i due paradigmi è chiarito allora dalle proporzioni dell'affresco storico e dall'ambizione dell'autore, ma il criterio dell'arte rimane, in entrambi i casi, la messa in scena di passioni forti e sublimi, che «valgono a scuotere fortemente» (BC, p. VIII) chi legge. Dalle sorti individuali si passa dunque, con le medesime modalità espressive ma con un surplus di terribilità tragica, ai destini nazionali.

Uno Stato che, dopo aver raggiunto, quasi potrebbe dirsi, un primato di posterità, di floridezza e di coltura, si arresta improvviso, tentenna, si sconnette, perde finalmente tutto quanto aveva acquistato con un lavoro assiduo di mezzo secolo; né solo perde ciò che aveva di bello e di grande, ma cade nel più profondo della miseria e del languore; questo Stato, io dico, presenta senza dubbio uno spettacolo troppo degno che alcuno vi si fermi coll'attenzione; e tanto più in quanto contemporaneamente e nel medesimo paese, un altro Stato raccogliendo gli effetti del lavoro di più secoli, e per l'impulso speciale e potente d'un uomo solo, si porta invece di tratto al più alto punto della civiltà, e veste uno splendore ed un lusso, dirò quasi, festoso e tripudiante.

Quest'epoca e questo paese, in cui succedono due fatti così opposti, offrono un bel materiale d'operazione allo storico ed all'artista (MP, I, p.5).

Date le premesse, non stupisce che il catalogo dei grandiosi rivolgimenti politici si concluda con una certificazione di equipollenza in scala uno a dieci: il *Manfredo Palavicino* altro non è che un «dramma a larghissime dimensioni, nel quale più Stati sono le figure colossali che aggruppano il nodo e s'affaticano allo scioglimento» (MP, I, p. 6). Inoltre, l'ingrandimento del focus narrativo dal singolo alla collettività è solo apparente, perché i motivi della svolta sono tutti racchiusi, *in nuce*, nella psicologia attanziale, negli «impulsi potenti» dei superuomini. Perno dell'edificio romanzesco sono infatti personaggi di caratura non comune, i quali ricordano da vicino gli

«individui storici universali»⁵⁴ che, secondo Lukacs, *abitano* il componimento misto, compendiando pregi e difetti dell'epoca a cui appartengono. Con una differenza, però: sia che si tratti di figure desunte da una cronaca passata, sia che essi fuoriescano dalla fantasia dell'autore, i protagonisti positivi, gli eroi dei libri rovaniani sono specchio fedele dei loro tempi e, in linea con quanto teorizzato nell'introduzione del 1839, anche un ponte con la sensibilità contemporanea:

l'Autore volle dalla storia togliere un altro personaggio, ma dargli una mente, un cuore, un abito che costituisse un tipo ideale, e andasse a ritroso della corrente de' suoi tempi. – Fargli parlare un linguaggio diverso dal volgare, personificare in lui il buon senso che lotta col senso comune, la virtù che lotta col vizio.- [...] E poiché inoltre si tratta nel Dramma storico di dipingere uomini di un'epoca ad uomini di un'altra, ho voluto dare a quest'ultimo personaggio una forma di transizione dall'uomo di un tempo a quello di un altro, ho voluto fare di lui l'anello che congiunga il passato col presente, perché allo spettatore venga chiarita la ragione del Dramma (BC, p. 11).

Nell'ambito dell'azione scenica, il *trait d'union* con l'attualità doveva verosimilmente esprimere il punto di vista del drammaturgo, doveva svolgere cioè un ruolo assimilabile a quello assegnato al coro manzoniano. Tuttavia, a prescindere dalla necessità di superare le rigidità connesse alla cessione della parola agli attanti, da queste righe trapelano indicazioni supplementari, foriere di sviluppi futuri: l'interesse per un stile «diverso dal volgare», la professione di fondatezza storica, l'aura contemporanea di figure calate nel cupo Trecento o nel declinante Cinquecento.

⁵⁴ GYORGY LUKACS, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1965, p. 165.

1.2 Libri e giornali

L'ostentazione di «diversità», prima ancora che le opzioni elocutive, riguarda anzitutto le scelte di genere, perché nasce dalla consapevolezza di quanto sia difficile catturare l'attenzione di un pubblico che si atteggiava ad amante della lettura senza mai degnarsi di leggere un libro.

Una bibliofilia strana si è impossessata del colto pubblico. Dalle cattedre esso ascolterà tutto, nei giornali leggerà tutto – anche ciò che non lo alletta e che non può comprendere – ma se avete cara la sua salute, per carità, risparmiategli il libro⁵⁵.

Nella «repubblica della carta sporca», la letteratura rischia il declassamento a «Cenerentola delle arti belle»⁵⁶ per mano della stampa periodica, capace di soddisfare a minor costo e in minor tempo le attese di un pubblico ironicamente definito «colto», vale a dire una fascia di lettori di modesta o media cultura, con esigenze di ricreazione fantastica non disgiunte da aneliti di nobilitazione estetica (di qui la frenesia di compulsare anche ciò che è destinato a risultare oscuro). Chi vive di penna e calamaio sperimenta a sue spese le conseguenze imprevedute delle nuove opportunità occupazionali: sono lontani ormai gli anni pariniani, in cui la pratica della lettere era subordinata ai voti religiosi, ma il lavoro in redazione alimenta per converso la concorrenza implacabile dei fatti di cronaca.

Se i giornali rubano potenziali clienti ai romanzieri, che i giornali paradossalmente li scrivono, a costoro non resta che battere gli antagonisti di genere sul terreno dell'attivismo spettacolare, e/o aumentare il tasso di riconoscibilità di una scrittura che, pur dichiarandosi artistica, non esibisce più le marche costitutive del verso.

La «cattedra» che manca può essere sostituita da un palco itinerante, come avverrà nei *reading tours* di Dickens (e più avanti nelle conferenze del Dickens italiano:

⁵⁵ *Le Tre Arti*, vol. I, p. 222.

⁵⁶ *Ivi*, p. 106.

Salvatore Farina⁵⁷), oppure da un pulpito all'osteria o «all'aria aperta», come nel caso di Rovani, tutto preso a coltivare un'anticonformistica mitologia di se stesso.

Quanto allo stile da adottare per mantenere a distanza di sicurezza la prosa scipita delle gazzette, e garantire così un sigillo di qualità artistica, il verdetto è inappellabile: «le leggi del bello e del gusto e dell'arte sincera sono eterne e possono attraversare i secoli senza corrompersi»⁵⁸.

In realtà il progetto ben presto si complica, perché l'apertura dell'universo romanzesco costringe Rovani a fare i conti con l'affollarsi sulla pagina di una moltitudine variegata di personaggi e, di conseguenza, con la sostanziale impossibilità di conservare la coerenza di tono che nella tragedia è sinonimo di coerenza socioculturale: ne derivano maldestri tentativi di mimesi dell'oralità, e soprattutto l'ingrossarsi inesorabile, per forza eguale e opposta, della vena umoristica. Tuttavia rimane ben percepibile, dagli esordi fino al libro su *Giulio Cesare*, una cifra stilistica di fondo, un'enfasi melodrammatica che si nutre di una predilezione ininterrotta per le contrapposizioni epocali a livello d'intreccio e, sul piano stilistico, per il grado assoluto degli aggettivi, come a voler rimarcare sino all'ultimo i confini del dominio della scrittura artistica.

Un'estetica siffatta guida anche il giudizio del Rovani critico d'arte, sostenitore di un gusto in buona parte neoclassico, in accordo peraltro con le tendenze coeve.

Il senso del bello ottocentesco – dono naturale e insieme frutto dei buoni studi – è una facoltà in parte estranea alla nostra struttura mentale. L'intellettuale contempla tra i suoi doveri sacrosanti il riconoscimento della bellezza e dei suoi doveri di civiltà⁵⁹.

In Rovani agisce forse l'influenza del «classicismo ben temperato che gli veniva dalla scuola di Cattaneo»⁶⁰. A scanso di equivoci, bisogna però precisare che *l'accordatura*

⁵⁷ Cfr. BRUNO PISCHEDDA, *Il feuilleton umoristico di Salvatore Farina*, Napoli, Liguori, 1997.

⁵⁸ *Le Tre Arti*, vol. I, p. 247.

⁵⁹ VALENTINO SCRIMA, *Giuseppe Rovani critico d'arte*, cit., p. 98.

⁶⁰ GIULIO CARNAZZI, *Da Rovani ai «Perduti»*, cit., p. 15.

non tiene. Il punto non sta allora nel nascondere o sanzionare le frequenti stonature, ma nel comprendere quali contraddizioni le abbiano provocate. Rovani, che non era né un passatista né un bigotto, aspira a raccogliere l'eredità dell'illuminismo lombardo, per opporre uno sbarramento alle «mode spiritualistiche che venivano di Francia e di Germania»⁶¹ e al realismo, ai suoi occhi morboso, d'oltralpe. Ne scaturisce la rivendicazione di un primato dell'arte nazionale, fondato su ideali di serietà tragica e dignità di stile ancora classicisti e settecenteschi («la vena potente, [...] limpida e sobria, della scuola italiana»⁶²), sistematicamente smentiti nel momento in cui l'obiettivo di rivitalizzare il paradigma storico si scontra con le attese di un pubblico nuovo. Il risultato è, soprattutto nei primi lavori, un delirante romanticismo melodrammatico: si sviluppa cioè un orientamento dell'immaginazione fantastica di intensità eguale e segno contrario a quello di partenza.

Più complesso è il caso di un'ulteriore invariante, l'«ampio umorismo»⁶³: «in Milano – ci assicura Rovani – la satira è antica come la sua storia»⁶⁴. La riflessione rovaniana sul riso non è priva di acume: la sfera del comico viene correttamente ripartita nelle sue declinazioni *ancien régime* e moderne, nel suo passaggio da estetica socialmente inferiore («nei tempi di mezzo [...] la satira si raccomandò ai buffoni»⁶⁵) a «segno della potenza intellettuale», fino a prefigurare latitudini fine-ottocentesche («quasi si confondono tra loro le sorgenti del riso e del pianto»⁶⁶). Ciò nonostante manca un equilibrio di toni paragonabile alla celebre ironia manzoniana: come suggerisce la definizione da lui coniata dell'umorismo di Parini («ironia amabile insieme a

⁶¹ Ivi, p. 8.

⁶² *Le Tre Arti*, vol. I, p. 13.

⁶³ CARLO DOSSI, *Opere*, cit., p. 680: «Stia certo il lettore che, se di un'oncia soltanto della limpida mente e dell'amabile filosofia di Alessandro Manzoni o del sicuro ànimo e dell'ampio umorismo di Giuseppe Rovani avessi potuto disporre, non mi sarei contentato di fare il geroglifico Dossi».

⁶⁴ *Le Tre Arti*, vol. I, p. 162.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Ivi, p. 166.

tremenda»⁶⁷), la reversibilità del comico nella massima serietà tragica è sempre in agguato, con esiti che oggi appaiono lontani dalla nostra sensibilità.

⁶⁷ Ivi, p 163.

1.3 Storia e romanzo

A metà del Settecento Henry Fielding auspicava, per i lettori di romanzi, non banchetti gentilizi ma ristoranti *à la carte* («la gente che paga quello che mangia esige di accontentare il proprio palato»⁶⁸), alludendo alle inedite modalità contrattuali del dialogo tra l'autore e il suo pubblico. All'inizio del secolo successivo, a Milano, un pranzo o meglio un'«avventura letteraria» presso il «*Trattore* più famoso della città»⁶⁹, rilancia invece il guanto di sfida ai censori della forma ibrida. La «mensa» del «galantuomo» Borsieri, incorniciata dall'ironia di Orazio e da una reminiscenza pariniana *in limine* («E in stuol d'amici numerato e casto,/ tra parco e delicato al desco asside»), è un «simposio» per pochi amici, infastiditi dalla concione antiromanzesca di un commensale attiguo:

Ma noi ai freddi romanzieri opponiamo il Tasso e i nostri Storici, che sono più utili, perché hanno lavorato i loro scritti intieramente sul vero. Studiate i nostri Storici; e non datevi a credere di conoscere l'Italia perché avete letto il bel Romano d'una Signora che in pochi mesi correndo per le poste, visitò tutta quanta questa classica terra, e ne recò giudizio⁷⁰.

Il fatto che un regesto di situazioni da convivio sia servito per sceneggiare una disputa sulla liceità del romanzo, prima ancora che come metafora della sua bulimica fruizione («quanti ne producon Francia e Inghilterra aiutate dagli Stati-Uniti – leggiamo nel *Preludio a Cento anni* - tanti ne inghiotte il mondo»⁷¹), la dice lunga sulla soluzione italiana al problema: dei romanzi all'epoca molto si parla, pochi ne scrivono, non tutti li leggono. Trent'anni più tardi, il genere fatica ancora a radicarsi: le tesi dell'«Oratore» al desco dei Conciliatoristi non hanno perso il loro spessore polemico. Per scrivere un romanzo e procurarsi, se non la stima, quantomeno il

⁶⁸ HENRY FIELDING, *Tom Jones*, op. cit., p. 5.

⁶⁹ PIETRO BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno e consigli di un galantuomo a varii scrittori*, a c. di William Spaggiari, Modena, Mucchi, 1986, p. 82.

⁷⁰ PIETRO BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno*, cit., p. 84

⁷¹ *Cento anni*, p. 4.

nullaosta della critica, bisogna «rovistare negli archivi» e «condannare la mente e la fantasia alla schiavitù della schiena»⁷². Nessuna sorpresa, allora, che un capitolo del *Lamberto Malatesta* sia intitolato proprio a Torquato Tasso, «uno de' più grandi e più intemerati uomini che abbiano onorato il mondo» (LM, I, p. 182): l'omaggio al poeta, unito alla valorizzazione del *cotè* archivistico del genere, garantisce la conformità del testo ai criteri estetici invalsi.

Il rispetto storiografico più o meno scrupoloso (come necessario strumento di rivitalizzazione di un «vero» ricostruito a scopi pedagogico-morali) serve da salvacondotto per la libertà della fantasia, o per i capricci e i deliri dell'immaginazione, con il suo corredo di avventura e di suspense, di leggendario e fiabesco, bizzarria e passionalità [...]⁷³.

Più che la «spettacolarizzazione della storia»⁷⁴, che pure non manca, conta in Rovani la rilettura del passato come preistoria del presente, come rivisitazione cioè di istanze e difficoltà attuali; e contano le tradizionali giustificazioni della *fiction*: il romanziere è sì un uomo di lettere, ma al tempo stesso è uno studioso non pago di comporre solo storie di fantasia.

Il romanzo si prefisse un fine, anzi più fini che le storie non videro nemmeno. – Temperò innanzi tutto l'aridità del racconto con tutti i prestigi della fantasia e colla ricchezza della descrizione, in modo da invogliare i lettori alle ricerche storiche; e questo, secondo noi, è un intento e speciale e ragionevole e necessario, quantunque non sia il principale. – Adempì alle lacune che lasciò la storia, ricostruendo a forza di induzione tutta intera una serie di fatti su quelli tramandatici, spogliando l'induzione stessa dalle aride forme della scienza, per vestirle di quelle dell'arte; il che fa quando ingrandisce e completa il positivo col verosimile; e questo è il più importante dei fini del romanzo, ed è particolare a lui solo, ed è logico, ed è necessario⁷⁵.

⁷² *Cento anni*, p. 3.

⁷³ GINO TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 35.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ *Le Tre Arti*, vol. I, pp. 36-7.

Al pari dei colleghi cari alle Muse, anche chi scrive romanzi reclama un privilegio conoscitivo e una funzione sociale che non sia solo quella del cronista. Di qui l'insistenza sulle possibilità di favorire, mediante l'amalgama di storia e invenzione, l'acculturazione dei lettori, e soprattutto la volontà di proporsi come unico, o meglio «logico», divulgatore di una conoscenza acquisita per via analogica.

Rovani appartiene a un mondo che magari si fa beffe dell'enciclopedismo salottiero e frivolo di un Algarotti («di molti si suol dire che cosa è... di costui bisogna dire cosa non è»⁷⁶), ma che non conosce scrupoli: le velleità dei poligrafi trovano sbocco nelle divulgazione libraria, che assomma storicismo romantico, interessi speculativi e ansie di nobilitazione. Fare gli «industriali di storia» conviene: grazie alle dispense della sua *Storia Universale*, Cesare Cantù arriverà alla corte di Carlo Alberto, a Parigi e a Londra, alla notorietà e alla ricchezza.

Come suggerisce una curiosa sovrapposizione di secolo ma non di genere (l'uno scrive una *Storia di cento anni (1750-1850)*, l'altro copre il medesimo periodo con un romanzo), il più moderno Rovani predilige la narrativa; eppure perseguì sino alla fine, senza peraltro mai raggiungerla, la fama di storico: per non apparire un «freddo romanziere», ci voleva una legittimazione che solo i libri «scritti intieramente sul vero» potevano dare. Illuminante, perché spia di un corto circuito continuo, è il caso del tardo romanzo su Giulio Cesare, che nasce in risposta alle esagerazioni della monografia-agiografia sul dittatore romano redatta da Napoleone III.

L'autore dei *Cento anni* comincia insomma la sua carriera all'insegna del dramma storico e del componimento misto e la conclude scrivendo un romanzo per contestare una ricostruzione storica. In mezzo, troviamo un libello di storiografia risorgimentale (il *Daniele Manin*, stampato per i tipi della gloriosa Tipografia Elvetica di Capolago), la curatela di uno zibaldone di ritratti critici (la *Storia delle Lettere e delle Arti in Italia*) e una *Storia della Grecia degli ultimi trent'anni 1824-1854* furbamente accodata («in

⁷⁶ *Cento anni*, p. 247.

continuazione di», recita il sottotitolo) a un bestseller dell'epoca, la *Storia del Risorgimento della Grecia* del console francese Pouqueville.

Nell'introduzione al *Manfredo Palavicino*, non stupisce dunque che l'autore si senta in obbligo di mettere in chiaro quanto segue: pur essendo una figura «ideale», Manfredo è «propriamente storico».

A far questo [a tenere cioè assieme le fila della storia] era indispensabile un punto, che porgesse il mezzo di congiungere senza soverchia fatica, e, quel che più importa, senz'artificio troppo palese, tutti gli elementi così lontani tra loro e così disparati; cosa che non sarebbe stata difficile qualora, camminando sulle solite orme, si fosse voluto introdurre un personaggio ideale, e dare a lui l'incarico di guidare i lettori nella via della storia, e di connettere le cause e gli effetti de' più notabili avvenimenti.

Ma essendosi l'autore intestato che il protagonista avesse ad essere propriamente storico, se ne sarebbe certo rimasto co' suoi desiderii, se la storia medesima non si fosse, a dir così, espressamente adoperata per mettergliene innanzi uno che a farlo apposta, non poteva per certo riuscir migliore (MP, I, p. 7).

Meno scontato è ottenere, una volta esibite le garanzie di verosimiglianza storica, il favore dei guardiani del senso estetico, solitamente inclini a una compiaciuta indifferenza. Ancor più delle sonore scomuniche, come l'etichetta di «mostruoso accoppiamento» (Paride Zajotti), a pesare è infatti il silenzio. Parlatene male, delle nostre opere, basta che ne parliate: questa è la supplica che i giovani scrittori affidano al cielo e al circuito della comunicazione letteraria milanese. Il furore mediatico che, anni addietro, aveva visto protagonisti Tommaso Grossi e i suoi *Lombardi alla prima crociata* (1826), fornisce in tal senso una testimonianza preziosa:

il nome di Grossi rumoreggiava sempre più, e dall'un capo all'altro dell'Italia il suo nome era sulle bocche di tutti, nel primo articolo di tutti i giornali, nei primi discorsi delle accademie letterarie. Alzato ai cieli, buttato agli abissi, apoteizzato, fulminato. Ma come avrebbero invidiato la sua sorte quei tanti autori per cui la critica si mantiene sempre in una bonaccia inalterabile, e che in mezzo ad

un silenzio che non si può scongiurar in nessun modo vedono la loro edizione, invenduta, dormire inviolati sonni nei magazzini del tipografo!⁷⁷

A ben vedere, però, Rovani stesso è un critico militante. Il quadro allora si complica, a specchio delle numerose e feconde contraddizioni della sua carriera, che lasciano intravedere una nuova configurazione dei rapporti di forza interni al sistema letterario. Nel tumultuoso mondo della pubblicistica si moltiplicano le occasioni per recensioni, stroncature e magari, perché no?, anche per qualche colpo assestato a proprio vantaggio: «uno scrittore celebre (diciamo celebre perché la celebrità è un fatto e non un giudizio) introdusse la moda di farsi da sé medesimo gli articoli in lode»⁷⁸.

I lettori, dal canto loro, rivendicano autonomia di giudizio, mettendo in discussione sia la critica per così dire tradizionale, sia il ruolo guida a cui aspirano i collaboratori di giornali e riviste: il pubblico, insomma, «o non consulta, o non dà retta»⁷⁹, anche quando «la critica è disposta a fare il proprio dovere». Può capitare, di conseguenza, che quest'ultima si veda costretta alla resa, persino davanti a modesti mestieranti come il Cantù:

nel bel mezzo di un'opera tanto seria e farraginoso [la Storia universale], pubblicò il romanzo *Margherita Pusterla*. Anche esso trovò la critica già disposta a riceverlo armata di tutto punto. Ma un romanzo corre tra le mani delle donne e de' giovani e degli adolescenti. Tutta gente disposta al bene e all'entusiasmo; onde la critica, al cospetto di una falange così numerosa di ammiratori, dovette battere prontissima la sua ritirata, e la *Margherita Pusterla* rimase tra i pochi buoni romanzi che l'Italia può gloriosamente contrapporre a sostenere l'impeto delle centinaia che ci vennero d'oltremonte⁸⁰.

⁷⁷ *Le Tre Arti*, vol. I, pp. 73-4.

⁷⁸ *Le Tre Arti*, vol. I, p. 223.

⁷⁹ Ivi, p. 222.

⁸⁰ Ivi, pp. 101-2.

Un conto, tuttavia, è la censura occhiuta dell'accademia («gli uomini gravi, i torcicolli, quelli che si danno importanza, [...] quelli che aspirano a diventare soci corrispondenti di qualche istituto»⁸¹), per la quale ben vengano le sconfitte sul campo. Altro è invece l'attivismo di chi cerca di sovrapporsi ai detentori imbolsiti del gusto, per condurre i nuovi indisciplinati lettori sulla retta via, e cioè dalla propria parte. Per poi sublimare, a rincalzo di una rappresentazione di sé come artista immune dal compromesso, la connivenza con le «officine» gazzettifere e la perdita di prestigio in un'ideologia romantica del genio solitario:

gli scrittori di vero ingegno, e che dell'ingegno tengono la dignità e l'onesto orgoglio, non si degnano di supplicare e d'importunare altrui perché si suoni la tromba a loro vantaggio; da ciò deriva che i mediocri e peggio sono spesso lodati ed esaltati, mentre dei migliori si tace, o per male passioni si sparla; il pubblico ingannato una e più volte, non avendo tempo di né modo di sciogliere [scegliere?] le cose da sé, non legge più libri, e mette in un fascio ottimi e pessimi⁸².

Fin da subito, Rovani si trova dunque a combattere su due fronti: i retrogradi di antico regime, al cospetto dei quali deve indicare, per ciascun romanzo, le credenziali di buona letteratura, e il pubblico che «non ascolta» e si lascia gabbare dagli autori «pessimi» o, peggio ancora, francesi. C'è da dire, inoltre, che egli arriva tardi sulla scena del genere storico, in coda a molti autori oggi dimenticati, ma pur sempre in anticipo sui tempi rispetto al consolidamento del romanzo in Italia. Non a caso, il termine «romanzo» compare per la prima volta nel *Preludio a Cento anni*, nella seconda metà degli anni Cinquanta, mentre le introduzioni al *Malatesta* e al *Palavicino* riescono nel compito di difendere il paradigma misto senza mai esplicitarne il nome. Accanto alla solita nomenclatura da finzione archivistica («storia italiana», «cronaca fiorentina trovata nei manoscritti di M. A. Buonaccorsi»), troviamo infatti una sineddoche tutta prudenza e buon senso («capitoli», sia sul frontespizio che nelle pagine introduttive), soluzioni di basso profilo («racconto», «novella storica») e

⁸¹ *Cento anni*, p. 3.

⁸² *Le Tre Arti*, vol. I, p. 223.

soluzioni assai generiche («libro», «lavoro», «dramma», «opera»). Piccoli precauzioni che, però, non erano sufficienti a depistare i crociati dell'autarchia letteraria, come l'anonimo recensore della rassegna *Il Progresso delle scienze lettere e arti*, stampata a Napoli nel 1844.

Le sventure d'Italia nel secolo XIV [sedicesimo, in realtà] sono l'argomento di questo romanzo. Lamberto Malatesta è destinato dall'autore ad accollarsele e rappresentare tutte quelle migliaja di tribolati cittadini. Bianca Cappello, e Francesco Duca di Firenze han buona parte in questo lavoro, insieme ad altri eroi di quel secolo. Alcuni pregi e molti difetti notano questo siccome tutti i lavori di tal genere. Un genere artistico, non nato in Italia, ma imitato, non può mai ben fruttificare. Ad onta di ciò i Lombardi si ostinano a fabbricar romanzi⁸³.

I problemi però non finiscono qui: a quest'altezza, il genere rischia di restare vittima del suo stesso successo. A subirne le conseguenze è anzitutto la finzione del manoscritto ritrovato, che diventa motivo di satira, e scade a scartafaccio di dubbia provenienza. La *Ca' dei cani* di Carlo Tenca, non per nulla coeva o quasi alle prime opere di Rovani (1840), mette in chiaro la reazione dei letterati agli stereotipi dilaganti: il sigillo del verosimile non è più una «historia» secentesca, bensì lo scritto autografo di un canattiere.

A conferma della crisi incombente, si stampano prontuari per «scrittori novellini», come la recensione del Tommaseo ai *Prigionieri di Pizzighettone* di Carlo Varese (1830), che illustra le tecniche fondamentali per imbastire un romanzo storico a regola d'arte: «bello se il vostro ingegno è potente; mediocre se il vostro ingegno è dappoco: ma sempre però nelle regole»⁸⁴.

Rovani seguirà solo in parte la via del rovesciamento ironico delle formule più consuete. Fanno capolino alcuni accenni di maniera, volutamente poco convinti e poco convincenti, a presunte cronache; compaiono lettere ritrovate tra le carte, giunte a noi chissà come, dei protagonisti; c'è persino il rammarico per l'indolenza dei

⁸³ *Il progresso delle scienze lettere e arti*, Napoli, gennaio-febbraio 1844, p. 142.

⁸⁴ Citato da Tellini in *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., pp. 42-3.

tipografi romani, che non hanno provveduto a fissare per tempo, nero su bianco, i discorsi dei personaggi.

E' cosa scomoda, per chi scrive e per chi legge queste pagine, che il racconto fatto dal conte Ridolfi al crocchio in cui trovavasi il Palavicino, non sia stato impresso dalla tipografia Vaticana, ch  sarebbe giunto fino a noi, e cos  avremmo saputo assai pi  cose (MP, III, p. 14).

Ma si tratta, appunto, di omaggi umoristici, che preludono semmai al tentativo di dinamizzare il *récit* (tramite l'inserimento di un «micro romanzo epistolare»⁸⁵) e fanno da contorno a una lacuna pi  sostanziosa: manca il «dilavato manoscritto». Rovani infatti alza la posta in gioco e, in apertura del primo tomo che ha il coraggio di firmare col proprio nome, sostituisce il solito brogliaccio vergato a mano con «un frammento di prefazione ad un libro, che certamente nessuno ha letto».

«Patimenti e lagrime di deboli, oppressioni e gioie di forti, e dopo un ordine pi  o men lungo di fatti una mano celata e prepotente che adegua codeste disparit  dell'umana vita, gli uni vendicando, gli altri o commettendo al rimorso potente surrogato al difetto di condanne legali, o d'improvviso togliendo di mezzo ai fatti che colpevolmente generarono; relazioni profonde di sangue, di cuore, d'interesse tra genitori e figli, innamorati e promesse, mogli e mariti; tenerezze mostruose, amori ineffabili, gelosie spietate, costituiscono forse un complesso d'accidenti atto per s  solo a produrre un qualche interesse, e forse, a chi lo volesse credere, anche alcun utile.

Se poi codesti accidenti, possibili in tutti i tempi, in tutti i luoghi, in tutte le condizioni, si potessero far mai campeggiare sopra uno sfondo di storia abbastanza ricco per s  che l'immaginazione abbia a portarvi nulla o pochissimo del suo, sarebbe una combinazione favorevole per la quale, e quegli accidenti venissero in certo modo occasionati e messi in movimento della storia, e questa di rimando, allumata dai primi e resa cos  cospicua» (LM, I, pp. VII-VIII).

⁸⁵ SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Lo Scapigliato in archivio*, cit., p. 43.

La sostituzione esemplifica la «genericità modulante»⁸⁶ su cui fa perno la tradizione romanzesca: non certo per demolire consapevolmente l'intero edificio, mettendone a nudo i meccanismi di funzionamento, come già aveva fatto tre anni prima Carlo Tenca, ma per rilanciarne il prestigio, in un momento in cui la spinta propulsiva della forma storica pare affievolirsi. La legittimazione che viene dal richiamo alle opere e alla dichiarazioni di poetica dei colleghi romanzieri, magari poco note o inventate di sana pianta, ma pur sempre conservate o presunte tali grazie al medium della stampa, vale più di mille pagine inchiostrate da un Anonimo.

Ciò non toglie, beninteso, che i primi romanzi di Rovani restino a tutti gli effetti «materia trita»⁸⁷. Il ricorso *ante litteram* alle «promesse gigantesche e presuntuose»⁸⁸, elencate ad una ad una nella lunga sequela di forti antitesi del «frammento», riflette una difficoltà che egli non riuscirà mai del tutto a superare: come scrivere qualcosa di nuovo quando i materiali del nuovo ancora non ci sono. Non ha dunque molto senso proiettare Rovani in avanti, tra i raffinati «geroglifici» della Scapigliatura. Il nostro autore è ascrivibile, piuttosto, a una linea eclettica, di cui poi farà parte, a riprova dell'illusoria tangenza coi dintorni scapigliati, Cletto Arrighi. Entrambi sperimentano i generi più svariati, segnalandosi per un'attenzione inedita all'orizzonte d'attesa dei lettori più vigili, ma a volte dispensando anche, per riusare un commento del Dossi crispino contro voglia, «roba vecchia, senz'essere antica»⁸⁹.

⁸⁶ PAOLO GIOVANNETTI, *La letteratura italiana moderna e contemporanea. Guida allo studio*, Roma, Carocci, 2001: Nella tradizione del romanzo, «primario, fondante è il rapporto *fra testi*, l'azione regolatrice di una o più opere esemplari che fungano da *modello*, e alle quali ogni mutamento va commisurato.»

⁸⁷ GIULIO CARNAZZI, *La Scapigliatura*, cit., p. 8.

⁸⁸ *Cento anni*, p. 7.

⁸⁹ CARLO DOSSI, *Note azzurre*, cit., n.a. 5329: «Strana sorte la mia di esser diventato io – io l'amante, l'entusiasta di ogni nuovo principio o forma avvenire – il collaboratore di un uomo il cui pensiero e la cui dottrina è tutta roba da rigattiere, roba vecchia senz'essere antica, stracca e usata».

1.4 I nostri antenati: pittori, scultori e letterati

La prima cosa che salta all'occhio, leggendo i primi libri di Rovani, è un'evidente discrepanza tra i contenuti e le premesse paratestuali: Bianca Cappello non è la vera protagonista dell'omonimo dramma, così come non lo è Eleonora da Toledo; Valenzia Candiano, la figlia dell'Ammiraglio, nel corso della vicenda non fa altro che svenire ad ogni minimo impiccio; quando poi suo padre e il futuro sposo la portano nottetempo da Venezia a Padova, le somministrano un sedativo per farla stare buona e soprattutto zitta; infine, protagonisti indiscussi del *Malatesta* non sono né Lamberto né i suoi «masnadieri degli Abruzzi».

Il fatto che un titolo non corrispondesse esattamente alla sostanza del racconto, non era di per sé un affronto alle convenzioni del genere storico. Nell'introduzione al suo *Ivanhoe*, Walter Scott in persona ammetteva di aver scelto un titolo siffatto perché suonava bene e misterioso al punto giusto («it had an ancient English sound; and, secondly, it conveyed no indication whatever of the nature of the story»). Era tipica, inoltre, la consuetudine di associare, al nome evocativo del personaggio principale, un'etichetta che suggerisse le proporzioni ben più vaste dell'universo di finzione, d'accordo con le ambizioni di totalità del paradigma compositivo. *Manfredo Palavicino* viene allora parafrasato nello scontro tra *I francesi e gli sforzeschi*, mentre attorno a *Lamberto Malatesta* si stringono le bande dei Robin Hood nostrani. Non desta preoccupazione, perché ancora in linea con i soliti stratagemmi d'intreccio, nemmeno la tardiva comparsa sulla scena del protagonista, a vantaggio della suspense. In fondo, se sono necessarie centocinquanta pagine per vedere finalmente in azione Lamberto, non ce ne vogliono molte di meno per imbattersi nel tenebroso Marco Visconti, dopo aver seguito per alcuni capitoli le imprese del cugino Ottorino, riferiteci da Tommaso Grossi.

Il punto è che questi nomi, così altisonanti e per i lettori dell'epoca presumibilmente anche accattivanti, cedono il passo a personaggi che storici non sono, o che nella Storia (diamo credito alle risorse archivistiche dell'autore) ebbero tutt'al

più un ruolo marginale: l'aitante Adimari, il pittore Dino Brunellesco, Piero Bonaventuri, «senza nome, giovane oscuro»; Alberigo Fossano, solo al mondo con la sua spada e il suo liuto. Bisognerà attendere la metà degli anni Quaranta, perché Rovani riesca nell'intento di scovare un personaggio che sia bello, giovane, talentuoso, rubacuori e dichiaratamente storico: Manfredo Palavicino.

Nel passaggio in secondo piano degli eroi byroniani e schilleriani, i cui nomi continuano però a campeggiare sul frontespizio, nonché nel tradimento del filone delle eroine medievalescanti, risultano ben visibili i segni di quell'«erosione» del romanzo storico⁹⁰ che contraddistingue i contributi rovaniani al genere misto.

Il nostro autore, sulla scorta del manzoniano ed evangelico «libro per tutti», apre le porte del suo primo romanzo senza apparenti distinzioni: «si verrebbe a dire che questo libro fu scritto per tutti» (LM, I, p. XI). Le modalità con cui è impostato il patto narrativo riservano tuttavia qualche sorpresa: suona ridicolo ormai l'avviso incipitario di Cesare Cantù, che suggeriva una fruizione ultrapatetica («Lettor mio, hai tu spasimato? No./ Questo libro non è per te»⁹¹), ma non siamo certo in vista dell'«hypocrite lecteur» parigino e scapigliato. Per un giovane scrittore ansioso di riconoscimenti pecuniari e istituzionali (Rovani nel 1843 aveva venticinque anni), non era facile capire a chi rivolgersi, con quale gruppo cioè di lettori interloquire con le proprie opere. Recano traccia di una simile *impasse*, le *silhouettes* in negativo dei destinatari: non «i letterati e i critici propriamente detti», troppo «avvezzi alle squisitezze dell'arte»; non i «facitori di libri», più invidiosi che empatici («assai di malavoglia» danno retta a «chi non ha la fortuna di trovarsi nei loro panni»); non gli uomini di mondo, che ne hanno viste tante e non si lasciano facilmente incantare dai romanzi; risultano escluse anche le donne, perché nel libro «il discorso talora piega

⁹⁰ GUIDO BALDI, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, cit., p. 13: «Nei romanzi di Rovani, che sono cronologicamente abbastanza tardi, ciò che subito colpisce è l'abbandono del gusto cavalleresco e avventuroso del repertorio medievalescante, nonché l'assenza dell'esotismo, della "nostalgia" romantica per il passato, che è rivelata immediatamente dal disinteresse per scenari decorativi e pittoreschi di interni cortesi e vie cittadine, di banchetti e di cacce, cioè, in definitiva, dal rifiuto d'ogni indugio di gusto antiquario sul mondo delle cose».

⁹¹ CESARE CANTU', *Margherita Pusterla*, Milano, Fabbri, 2001.

così grave [...] che troppo ne verrebbe a patire la loro fibra per natura assai molle e sensitiva».

La «favorevole contingenza» che, «per arte di prestigio», potrebbe invalidare le indicazioni di partenza, allude in realtà alle conseguenze di un successo stratosferico; resta inteso che il nucleo di lettori preselezionato non comprende né letterati parrucconi, né colleghi col fiato sul collo, né donne o viaggiatori. Costoro rappresentano, piuttosto, un auspicio di vittoria: leggeranno la storia di Malatesta (o meglio: di Brunellesco) se il romanzo riuscirà, per effervescenza narrativa e *battage* pubblicitario, a sconfiggere la concorrenza degli «ottimi e incorruttibili esemplari»; a superare la curiosità delle «molteplici e varie e interessantissime scene» di cui i benestanti sono «attori e spettatori»; a solleticare infine la «tempra gentile» (LM, I, pp. X-XI) - che tradotto dalla misoginia autoriale significa: vincere la stupida ottusità - del pubblico femminile.

Rovani, e qui si palesa il suo apporto di modernità alle lettere del tempo, si rende conto che, per insediarsi stabilmente nel panorama culturale milanese, bisogna intercettare il consenso di una fascia di pubblico mediaticamente importante ma non riconosciuta e soprattutto non valorizzata appieno dai letterati italiani.

In tutte le grandi e ricche città del mondo incivilito esiste una certa quantità di individui di ambo i sessi fra i venti e i trentacinque anni, non più; pieni d'ingegno quasi sempre; più avanzati del loro tempo; indipendenti come l'aquila delle Alpi; pronti al bene quanto al male; irrequieti, travagliati, turbolenti - i quali - o per certe contraddizioni terribili fra la loro condizione e il loro stato - vale a dire tra ciò che hanno in testa e ciò che hanno in tasca - o per certe influenze sociali da cui sono trascinati, o anche solo per una certa particolare maniera eccentrica e disordinata di vivere [...] - meritano d'essere classificati in una nuova e particolare suddivisione della grande famiglia sociale, come coloro che vi formano una casta *sui generis* distinta da tutte le altre⁹².

Così l'Arrighi, nella memorabile introduzione alla *Scapigliatura e il 6 febbraio*, fisserà anche nel nome quel fenotipo di gioventù urbana in cui Rovani, con quasi due

⁹² CLETTA ARRIGHI, *La Scapigliatura e il 6 febbraio*, Milano, Mursia, 1988.

decenni di anticipo, aveva individuato l'interlocutore ideale delle sue fatiche romanzesche. Già allora infatti, nelle «osterie e nelle botteghe dei *cervelèe*»⁹³, trovava rifugio una generazione acculturata e inquieta, che non si riconosceva nel clima cupo della Restaurazione, in preda a convulsioni pre-moderne, né tantomeno nel culto ormai sbiadito dell'euforia napoleonica. In passato Guerrazzi e soci avevano offerto, ai giovani privati di orizzonti di gloria, eroi, eroine e condottieri sui quali proiettare furori e ambizioni⁹⁴. A trent'anni di distanza dall'anno fatale 1815, Lamberto Malatesta e il vecchio ammiraglio Candiano, padri rispettivamente di Ugolina e Valenzia, valgono al massimo come suoceri d'eccellenza per i personaggi, in età da matrimonio, che usurpano ai predecessori titolati i ruoli da prim'attore.

Sceneggiare le inquietudini coeve in un Cinquecento di cartapesta consente a Rovani di calare i suoi lettori (e se stesso: la consonanza generazionale con il pubblico di riferimento è fortissima) nelle atmosfere tragico-sublimi di un tracollo epocale: è il secolo che segna l'apice e il successivo declino dell'egemonia culturale italiana in Europa. Il confronto al calor bianco con i fasti e le miserie del passato sollecita letture attualizzanti e spirito emulativo, ma in primo luogo esalta la sensazione di trovarsi a uno snodo storico cruciale, ad un punto di non ritorno oltre il quale la riscossa non è più possibile; mentre l'atmosfera melodrammatica, in tempi di magra come quelli pre-quarantotteschi, non è avara di gratificazioni superomistiche.

⁹³ ROBERTO SACCHETTI, Milano 1881, Palermo, Sellerio, 1991: «L'inaspettata convivenza delle industrie del ventre con le industrie dello spirito allarga subito il cuore al giovinetto piovuto, come il Maffei, il Prati, il Tarchetti, sul lastrico della grande città con un grosso manoscritto in tasca. Che gli volevano far credere ch'erano nemiche inconciliabili, se vivono tanto bene insieme? Non già ch'egli non sia agguerrito e corazzato di ideali, contro gli strapazzi della miseria; ma non gli spiace trovare nella realtà le officine della letteratura fiancheggiate confortevolmente dalle osterie dalle botteghe dei cervelèe».

⁹⁴ Cfr. GIOVANNA ROSA, *Il romanzo melodrammatico. F. D. Guerrazzi e la narrativa democratico - risorgimentale*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 29: «E' merito indiscusso di Guerrazzi aver interpretato e organizzato *narrativamente* le tensioni di un agonismo frustrato e nel contempo eccitante che l'esperienza bonapartista aveva indotto in ampie fasce di intellettualità proto - borghese all'indomani del fatidico 1815».

Come l'uomo che, trascorsa una robusta e procellosa virilità, a grado a grado s'annihiltisce, e l'un di più che l'altro va rimettendo di forze; l'Italia così cominciò nel secolo XVI a sentirsi spossata, a precipitare al basso e l'influenza spagnuola aveva data la spinta a quella caduta. Eravi bensì pace e tranquillità, ma assai condizioni mancavano perché l'uomo potesse starsene contento; e se prima l'Italia era stata un mare burrascoso, nel quale, non foss'altro, aveva potuto agitarsi che aveva nervi e coraggio, a quest'epoca teneva somiglianza di uno stagno immobile e melmoso che non affoga, ma che uccide lentamente colle sue putride esalazioni. La pace di Cambresis aveva fatto deporre le armi alla gioventù piena di guerriero ardore (e questo poteva essere un bene). – Ariosto e Torquato, raggiunto il confine dell'arte della parola, avevan detto ai giovani ingegni: -Per far nuovo cammino v'è mestieri retrocedere. – Michelangelo, Leonardo, Raffaello avevan fatto maravigliare il mondo; che più rimaneva alle arti del disegno? (LM, I, pp. 130-31)

I destinatari elettivi, «giovani ingegni» e soprattutto giovani artisti (musica, pittura, letteratura), ritrovano in questi romanzi non soltanto un'epoca affine alla propria, ma veri alter ego narrativi nei quali rispecchiarsi, con effetti nobilitanti. Fin qui, nulla di radicalmente nuovo. Meno ovvio è forse un dettaglio che rivela interessi, coltivati in modo artigianale ma efficace, di proto-sociologia della letteratura: l'attenzione prestata all'età dei lettori impliciti e alla loro condizione socioculturale. Se Rovani si rivolge in particolare a certi lettori e non ad altri, non lo fa solo perché, come lui, sono giovani e di belle speranze, ma perché sa bene che hanno un peso sull'opinione pubblica che altri non hanno. Si tratta di una consapevolezza acquisita probabilmente per via empirica, dall'esame di alcuni «casi letterari» per i quali provava una discreta invidia. Massimo D'Azeglio, a giudizio di Rovani (il quale, come abbiamo già visto, non lo amava), doveva la sua fama di pittore e letterato all'«istinto artistico, al cielo di Roma» e principalmente all'«attenzione di qualche migliaio di giovani artisti di tutte le nazioni [...] legati l'un l'altro per una lunghissima catena d'amicizie»⁹⁵. L'apprendistato giovanile del Grossi riflette invece tutto il potenziale comunicativo del circuito *bohémien*:

⁹⁵ *Le Tre Arti*, vol. I, p. 58.

negli anni che studiava la legge all'Università di Pavia fece gran voga fra gli studenti un suo componimento scritto tra italiano e veneziano e col quale metteva in sì acconcia caricatura il modo onde il professor Piccoli di Venezia parlava dalla cattedra, che ai caffè, ai pubblici convegni, nei crocchi famigliari si suscitava un'ilarità romorosa ogni qualvolta se ne faceva lettura. Quel componimento scritto a diciott'anni mise dunque il nome di Grossi sulle bocche di duemila giovani che da Pavia lo diffusero dovunque⁹⁶.

Dall'«ateneo in piazza» degli studenti di liceo, alle «elette schiere di giovani pensatori» che affollano le redazioni dei giornali, passando per il mondo universitario: nulla sfugge allo sguardo di Rovani, che si forma così un'idea abbastanza precisa delle dinamiche che sottendono alla diffusione delle informazioni e alla circolazione libraria al di fuori dei canali istituzionali, a lui inaccessibili dapprima per età, poi per status socioeconomico. Nessuna sorpresa dunque che il giovane autore (ma a ben vedere anche il Rovani più maturo di *Cento anni* e della *Libia d'oro*) abbia cercato di far leva sulla «casta *sui generis*» degli «individui fra i venti e i venticinque anni, non più», l'unica che fosse in grado, almeno in teoria, di garantire il successo e un'adeguata risonanza ai suoi romanzi, nonché una ragionevole continuità nel tempo di tale consenso. Risultano allora decisive, per capire il nostro caso, le osservazioni di Robert Escarpit, curiosamente consonanti con il manifesto di Arrighi, in merito alle durate delle opere letterarie:

uno dei meccanismi più importanti della durata letteraria è [...] la relazione dell'età dello scrittore con quella del suo lettore. Più quest'ultimo è giovane, maggiori sono le probabilità di durata della sua opera. Il gruppo di età decisivo è parso essere quello di individui di età fra i 20 e i 25 anni. Sembra infatti che un lettore, che “riconosca” uno scrittore, in quest'età, non contesti più la sua esistenza in quanto tale per tutta la sua vita, anche se in seguito lo rinnegherà o cesserà di ammirarlo. Sembra inoltre che una volta avvenuto il “riconoscimento”, i lettori più giovani, quando arrivano a loro volta all'età di 20 – 25 anni, tendono a ignorare gli scrittori più noti per “riconoscerne” altri. Ne deriva che ogni scrittore riconosciuto è sostenuto durante tutta la sua carriera dal medesimo pubblico che invecchia insieme a lui nel giro di alcuni anni. Viene così il

⁹⁶ Ivi, p. 67.

momento in cui questo pubblico non ha più un peso sufficiente sull'opinione pubblica per influenzarne le scelte e ciò sembra avvenire – almeno da circa un secolo – nel momento in cui il gruppo più giovane supera la quarantina⁹⁷.

L'intersezione tra il destino di Rovani e le sorti di Dossi e di altri Scapigliati si spiega anche così: a Carlo e ai suoi amici, lettori magari non del *Malatesta* o del *Palavicino*, ma fedeli abbonati alla «Gazzetta di Milano», sulle cui pagine seguivano polemiche e appendici rovaniane, non doveva parer vero che ci fosse in città qualcuno che, finalmente, scriveva apposta per loro.

I ritratti di gruppo, per quanto forieri di riconoscimenti identitari, non erano tuttavia sufficienti a garantire il contatto con i giovani «più avanzati del loro tempo», poiché presupponevano che l'io leggente s'inoltrasse a lungo nel racconto: costituivano piuttosto il coronamento di strategie paratestuali finalizzate a delineare la fisionomia degli interlocutori elettivi.

Il patto narrativo di *Lamberto*, *Valenzia* e *Manfredo* recupera allora i collaudati stilemi di una retorica dell'indulgenza: l'autore è «oscurissimo», «di sé, dell'opera propria ha sempre dubitato e dubita tuttavia», il lavoro è «più presto adombrato che compiuto», i «timori pochi», nulle le pretese. Puntuali all'appello, si presentano poi i luoghi comuni del componimento misto, come «l'utile idea» e il fatto sì «storico» ma «assai curioso», sottolineati, in chiusura del primo capitolo della *Candiano*, mediante una difesa d'ufficio della verità romanzesca, che non teme contaminazioni con l'enfasi del sublime.

noi medesimi ci faremo a narrare la storia del fatto, al quale non ci sovviene d'aver trovato mai caso che rassomigli in alcuna parte; che se dessa parrà un po' strana e maravigliosa, preghiamo il lettore a non volerla poi tacciare d'inverosimile, ed a considerare in vece che ci fu tramandata da un cronista contemporaneo agli avvenimenti che imprendiamo a narrare; che appunto perché alquanto maravigliosa, fu scelta ad argomento di queste pagine, non mettendo conto di raccontare ciò che siam usi a vedere in ogni incontro della vita comune; che l'essere il fatto straordinario, e l'esservi

⁹⁷ ROBERT ESCARPIT, *Letteratura e società*, Bologna, Il Mulino, 1972, p. 133.

implicati uomini d'una tempra per certo qual modo straordinaria ci aprirà forse il campo a scoprire alcun nuovo rapporto tra le cose di questo mondo, ed a svolgere qualche piega intentata del cuore umano⁹⁸.

Il rispetto della tradizione si rivela, nella sostanza, un gioco di rifrangenze del narcisismo d'autore: facile ammettere che le proprie opere «non sono che bozze, e un far di fantasia» (VC, p. 3), al riparo di una rassicurante citazione goethiana; quanto alle accuse di inverosimiglianza, ecco, a mo' di epigrafe e scudo, alcuni versi in bella mostra sulla seconda pagina del *Lamberto*: «Sempre a quel ver c'ha faccia di menzogna / de' l'uom chiuder le labbra fin ch'el puote, / però che senza colpa fa vergogna; / ma qui tacer nol posso... (Dante, *Div. Comm. Inf. XVI*)».

E ovviamente non tace, Rovani, anzi. Non esita a rifarsi alla *Commedia* per giustificare la «faccia di menzogna» di un racconto che ha dell'incredibile, e per alternare l'affermazione di sé come scrittore, garantita dalla *hybris* dell'accoppiamento dantesco, alla presa di distanza ironica, che esorcizza il rischio del sogno a occhi aperti. Ne risulta intensificato il legame con i destinatari prescelti: quelli che, prima di lanciarsi nelle avventure di Lamberto, Dino e Ugolina, non solo riconoscono la terzina *in limine*, ma sono pure capaci di declamare, assieme all'autore, i «bei versi dell'Oreste che tutti sanno a memoria» (LM, I, p. X); e, *last but not least*, sanno cogliere l'umorismo non destrutturante ma positivo della voce narrante, il vero discrimine cioè tra la sincerità espressiva e l'involgarimento del gusto, tra i «forti affetti» e «l'acre cipolla, formidabile ai vasi lacrimali» (MP, I, p. 9).

Fare il nome di Dante significava, inoltre, chiamare in soccorso un nume tutelare, in vista di una sfida che, dal campanello d'allarme di Madame de Stael in avanti, nessuno, a parte Manzoni, aveva saputo vincere: il duello con gli autori stranieri, in particolar modo i colleghi francesi. La contrapposizione è frontale e impari: da un lato l'Italiano «meritatamente» ignoto, dall'altro «un Francese meritatamente celeberrimo», con il

⁹⁸ GIUSEPPE ROVANI, *Valenzia Candiano*, Milano, Presso la Tipografia di Vincenzo Guglielmini e la Libreria Ferrario, 1844 (ristampa anastatica Lampi di Stampa 2004), pp. 33-4. Di qui in poi: VC.

pallino di scrivere prefazioni chilometriche («modestissime»); definizione, questa, che coglie in un colpo solo almeno due giganti del calibro di Hugo e Balzac. La critica mossa alla «fantasia stranamente prodiga di taluno dei nostro vicini d'oltre monte [che] usa imbandire così laute e forse indigeste mense alla folla incontentabile» (MP, I, p. 8) consuona con l'immagine, tramandaci da Carlo Dossi, di un Rovani che «dice le cose sue come il lettore non vuole»⁹⁹.

Si tratta di una polemica dai chiari risvolti patriottici, tesa a risvegliare l'interesse per «lavori che siano fatti da italiano, stampati in Italia, trattanti cose italiane» presso un «pubblico sazio dell'abuso, indifferente, svogliato» (MP, I, p. 9); tuttavia, che non siamo in presenza di un dissenso miope, lo dimostrano, sulla soglia del *Manfredo*, le reminiscenze della mensa del *Tom Jones* e della metafora odeporica del *Waverley*, trasfigurata da Rovani in una cavalcata «per certe aride steppe»¹⁰⁰. Altrettanto cristallina è la necessità di scalzare i concorrenti transalpini per semplici ragioni di mercato: la dedica al pittore Carlo Arienti («in segno d'amicizia») ci restituisce, con un piccolo aiuto da parte dell'articolo a lui dedicato e poi confluito nelle *Tre Arti*, l'immagine di un gruppo in lotta tanto per la visibilità quanto per la sopravvivenza: «fu costretto a trarre partito dal poco che sapeva, e a darsi attorno in qualche modo, e a lavorare per lucro. Venditori di stampe, appaltatori da teatro, speculatori si valsero di lui per composizioni, per figurini, per lavori d'ogni ragione»¹⁰¹. Carlo Arienti o Giuseppe Rovani?

Ben si comprende, allora, il desiderio di evadere in un passato del tutto speculare al microcosmo uscito dalla penna di Cletto Arrighi, ma libero dalle angosce della maturità e della modernità incombenti.

In quella contrada, nella casa d'un tal Gianpagolo Frascati, assai buono scultore, e per l'indole sua bizzarra detto il Semprallegro, si raccoglieva ogni sera una compagnia di pittori, scultori e qualche

⁹⁹ CARLO DOSSI, *Note azzurre*, cit., n.a. 2305: «Manzoni dice le cose sue, come il lettore vuole – Rovani, come il lettore non vuole - D. parla per conto suo».

¹⁰⁰ Cfr. GIOVANNA ROSA, *Il patto narrativo*, cit., pp. 223-6.

¹⁰¹ *Le Tre Arti*, vol. II, cit., p. 141.

letterati, i quali tutt'assieme formavano una sì curiosa e briccona lega da togliere al tutto l'inviamento al diavolo. A quei tempi non erano ancora entrate in uso le gazzette, ma in quel convegno se ne mettevano insieme i materiali, tanto parlavasi di tutto e di tutti, e a voce facevansi cronache e biografie e ritratti e critiche, il tutto condito di una certa maldicenza scherzosa e fatto con tanta procace libertà, che se un censore avesse dovuto riveder per le stampe quel che dicevasi là dentro, vi so dir io che a furia di tagli non vi sarebbe rimasto poco più che il frontespizio (LM, I, p. 78)¹⁰².

¹⁰² Cfr. CLAUDIO MELDOLESI, FERDINANDO TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 23: «Quando si distingue tra vecchi e giovani, fra coloro che svaniscono all'apparire dei tempi nuovi e coloro che invece di quei tempi sono parte integrante o protagonisti, si rischia sempre di immaginarsi un quadro in cui alcuni guardano all'indietro e altri in avanti, verso il futuro. La prima metà dell'Ottocento è caratterizzata da qualcosa di diverso: spesso i giovani hanno già gli occhi rivolti al passato, carichi di nostalgia: un passato cronologicamente prossimo, ma sentito come irrecuperabile e distante. Questa è una delle conseguenze dell'improvvisa accelerazione del tempo negli anni iniziati dalla Rivoluzione».

Capitolo II. I personaggi dei primi romanzi

2.1 I «padri efferati»

La «compagnia di pittori, scultori e letterati» che di notte si riunisce a casa del Semprallegro non teme forse di gareggiare in «bricconeria» col diavolo, come ci assicura Rovani, ma non sembra certo sfoggiare altrettanta baldanza di fronte ai riti di passaggio dell'età adulta, che vengono anzi esorcizzati grazie alle solite, ben oliate suggestioni di un'estetica del tragico-sublime: cardine, all'epoca, di tanta narrativa guerrazziana di successo. Nell'immane finale a tinte lugubri e fosche, comune a tutte le opere rovaniane, deflagrano, trasfigurandosi opportunamente in forme eroiche, le inquietudini che angustiano il pubblico di riferimento. La storia, va detto, è sempre la stessa: un amore ostacolato, che è poi metafora della mancata coincidenza tra aspirazioni e realtà¹⁰³, si risolve inesorabilmente in un epilogo di morte. Dino Brunellesco e Piero Bonaventuri finiscono avvelenati, Manfredo Palavicino va alla forca, Alberigo Fossano si avventura in mare aperto su una gondola con il corpo della moglie Valenzia, e nessuno lo rivedrà mai più.

Il quadro delle dinamiche generazionali risulta segnato, insomma, da una profonda cesura: nel mondo di finzione di Rovani c'è spazio solamente per personaggi giovani, meglio se maschi, dai venti ai trentacinque anni o, all'opposto, per arzilli vegliardi forti di tempra e di spirito. Oltre la soglia di una prolungata gioventù si apre un vuoto clamoroso: le poche famiglie che incontriamo fanno da monito contro le insidie, lavorative e relazionali, di una maturità squallidamente aliena dai «tripudi», dalle «pazzie interminabili» e dalla «romorosa festa» (LM, I, p. 37) del bel tempo che fu. È evidente, in particolare, la riluttanza a fare i conti con le responsabilità della paternità,

¹⁰³ Cfr. FOLCO PORTINARI, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976, p. 3: «l'amore contrastato è la metafora sentimentale più accessibile tra tutte a esprimere il conflitto pratico tra aspirazioni e realizzazioni».

che fa paura perché di esempi a cui rifarsi non ce ne sono. I numerosi protagonisti senza padre della narrativa italiana ottocentesca (basterà qui ricordare Jacopo, Renzo, Carlino) ci testimoniano il senso di orfanità inconsolabile che segue lo spegnersi dell'euforia napoleonica¹⁰⁴. Nei *Cento anni* una bella similitudine riassumerà così l'opposizione tra i veterani illustri e i novellini destinati a rimanere senza gloria:

Noi stessi poi ci ricordiamo come alcuni scolari di retorica, che avevano appartenuto a quei tempi gloriosi, guardassero a noi, scolari novizi di prima classe, con quell'aria di pietà e di diletto con cui un veterano di Waterloo guardava ai giovani cresciuti dopo la restaurazione (p. 58).

I protagonisti dei drammi e dei romanzi o sono orfani perché realmente privi dei genitori (Dino, Lamberto, Alberigo), oppure sono orfani “putativi” perché figli di scellerati che le provano tutte pur di tarpare le ali alla prole. Non è forse un caso che il Rovani degli esordi abbia scelto proprio il soggetto astigiano del *Don Garzia* per il suo debutto a teatro come librettista. L'argomento della «tragedia lirica» doveva compiacere sia il narcisismo d'autore, ringalluzzito dal confronto con Alfieri, sia le pulsioni profonde e i turbamenti di un giovane nato a ridosso del crollo del regime bonapartista: il figlio negletto di Cosimo de' Medici muore trafitto nientemeno che dalla spada paterna.

La tirannia dei padri, che fa tutt'uno, metaforicamente, con quella del potere politico, si impone fin da subito come un aspetto imprescindibile delle storie rovaniane o, per meglio dire, diventa un autentico *Leitmotiv* compositivo. Nell'antica Roma – ci spiegherà Rovani nel suo ultimo romanzo – a fomentare la congiura capitanata da Catilina fu «l'ardore guerresco dei giovani», vergognosamente ridotti in schiavitù dall'«indole perversa» dei «padri efferati»: «bastava una minaccia del padre

¹⁰⁴ Cfr. GIOVANNA ROSA, *Il romanzo melodrammatico*, cit., p. 196: «[la] generazione [...] nata dopo la Rivoluzione, viveva, più che ortisianamente, la caduta napoleonica come metafora di una orfanità irredimibile o, che è lo stesso, di una paternità mancata: l'odio per l'autorità repressiva del potente faceva tutt'uno con il rifiuto della tradizione autorevole del Padre, figure, d'altronde, troppo assenti nella nostra storia nazionale per non diventare anche oggetti del desiderio».

avaro e tiranno perché i figli si lasciassero rapire tutto quello di che la legge li costituiva in assoluta proprietà» (GC, I, p. 274).

Ai tempi di Caio Giulio Cesare, come a quelli del Kaiser asburgico, l'agonismo frustrato di chi a vent'anni non ha ancora combinato nulla impallidisce al cospetto di chi invece, in un passato più o meno remoto, ma sempre di gran lunga più fascinoso e accattivante dello scialbo presente, ha guadagnato fama militare o intellettuale già in tenera età:

Alessandro a vent'anni aveva già sottomesse la Cilicia e la Pamfilia e tagliato il nodo gordiano; a trenta era compiuta per lui ogni possibile conquista. A Pompeo ventiquattrenne era stato concesso l'onore del trionfo [...]. Che se balziamo ai tempi moderni, [...] Bonaparte poco oltre il quinto lustro aveva già vinte dodici battaglie; annientati cinque eserciti, disarmato il re Sardo, atterrito Ferdinando di Napoli, umiliato Pio VI, rovesciate due repubbliche, e a trent'anni già console onnipotente di Francia preparavasi all'universale Impero. [...] Che se dal campo agitato dell'azione digrediamo alle sgombre sfere del pensiero; Leibniz a 17 anni insegnava calcolo sublime a Gottinga; [...] Goethe, compiuto il quarto lustro, aveva già scosse le menti ed agitati i cuori di tutta Europa e introdotta la moda del suicidio; Beccaria, Filangieri, Romagnosi, tutti assai prima del trentesim'anno, avevano compiute le opere per le quali sono immortali. Ma bastino le citazioni, ché a proseguire si colmerebbe un volume (GC, I, pp. 267-69).

Il volume in questione è ancora la *Giovinezza di Giulio Cesare*, in cui il nostro autore riepiloga, con l'enfasi acrimoniosa di chi in fondo non ha più molto da dire, le argomentazioni di tutta una vita e, ciò che più conta, spiega il senso della sua polemica pluridecennale contro i progenitori: «il dispregio che i vecchi in un certo ordine di cose hanno per i giovani [rende] in essi inutili quelle facoltà d'azione che dai venti a trent'anni negli uomini di mente sana sono potentissime» (GC, I, p. 267).

Ad essere meglio illuminata è una scelta morfologica di genere: i protagonisti usciti dalla penna di Rovani sono sì giovani, ma i libri che li ospitano non sembrano configurarsi come romanzi di formazione. La “scoperta della gioventù”, fulcro della *Bildung* europea sette e ottocentesca, qui si declina, agonisticamente, in una lotta all'ultimo sangue con le forze che ostacolano l'ingresso delle nuove leve nella maturità

istituzionalmente connotata. Forze che nascono da un regime di civiltà sclerotico, miope e stagnante, nel quale non vale certo la pena di chiedere cittadinanza virile:

«lo spettacolo di uomini non ancora *viri* a quaranta, a cinquant'anni, tenuti in continua ed umiliante soggezione del padre; e a tale età ritraenti uno scarso sussidio non proporzionato alla casalinga dovizia – scriverà l'autore oramai acciaccato cinquantenne ai suoi non più giovanissimi lettori – è caso frequentissimo e volgare» (GC, I, p. 265).

Non si danno percorsi di *Bildung*, nei romanzi di Rovani, ma destini: ancora in fasce o quasi, l'eroe rovaniano sviluppa un odio invincibile e un talento artistico insuperabile che imprimono uno scopo e quindi un senso alla sua esistenza. Poco importa che l'esito dello scontro tra l'io e il «mondaccio, dove tanto annoiasi e piangesi» (LM, I, p. 37) sia poi fallimentare: le scalmane superomistiche evocate dall'immedesimazione con i coetanei di carta si sommano ai brividi della tensione tragica, appagando, nelle forme di un melodrammatico *j'accuse*, le voglie insoddisfatte di protagonismo dell'autore e dei suoi destinatari eletti.

Nel complesso, e al netto del travestimento storico, le forzature della retorica da melodramma, ovvero il sistema concettuale che è alla base della *fiction* di Rovani, permettono di riplasmare la società primottocentesca secondo nuovi, entusiasmanti criteri: la predestinazione, in funzione antipaterna e politico-patriottica; una disinvolta permuta dei padri, il culto dell'amicizia come valore supremo, l'elisione dell'istituto familiare.

Dino Brunellesco, il primo dei nostri eroi misconosciuti, perde il «buon padre» quando è ancora studente fuorisede a Roma, ma sin dall'infanzia, grazie ai racconti del nonno («all'orecchio del fanciullo eran suonati gli assidui rimpianti dell'avolo», p. 131), cova un'avversione implacabile per la dinastia fiorentina di Cosimo e Francesco («bambino ancora aveva succhiato l'odio contro i Medici»), chiarissimo segno premonitore di quello che avviene in seguito: il duca Francesco si invaghisce della donna-angelo Ugolina, promessa sposa del protagonista nonché figlia del Robin Hood italiano Lamberto Malatesta, e farà di tutto per ostacolare l'unione dei due giovani.

Il lettore ideale di Rovani poteva solo sognarselo di notte, un intreccio di vicende pubbliche e private così gratificante e limpidamente scritto nel firmamento; senza dubbio però poteva, anzi doveva condividere l'insoddisfazione cronica e pre-quarantottesca che scalda l'animo di Dino:

la natura aveagli dato forte intelletto, cuore appassionato, soverchia immaginazione, indole disdegnosa, insofferente, tutto in somma perché avesse a riuscire uno di quegli sventurati uomini nati a consumarsi sotto la fiamma del genio, delle passioni e dell'indole. [...] Tristissime vicende avevano amareggiato la famiglia di lui, e il Brunellesco, ancor giovinetto, aveva cominciato a prendere avversione agli uomini ed alla vita [...] Col volger degli anni, la sua mente assai scrutatrice gli faceva conoscere le men nobili qualità di chi avvicinava, spesso le ree; e come colui che, vuotata a mezzo la tazza, s'accorge allora che v'è dell'amaro, e la scaglia lontano da sé con grande dispetto, così egli fuggiva spesso coloro a cui poco prima aveva offerto amicizia; - da qui innumerevoli disgusti e amarezze (LM, I, p. 129).

Accanto a Brunellesco, tra le schiere dei personaggi «più avanzati del loro tempo», entra a pieno titolo Manfredo Palavicino. Costui, all'età di otto anni, quando ascolta per la prima volta dallo zio Cristoforo il racconto del rapimento di Ludovico il Moro ad opera dei Francesi, comincia a ribollire di un furore precocissimo: «la contessa Giulia, che si teneva in grembo il fanciullo, vide cadere due grosse lagrime sulle guance di lui e tremare di commozione i suoi labbruzzi infantili» (MP, I, p. 43). Successivamente, durante un banchetto offerto dal padre in occasione della visita di re Luigi a Milano, Manfredo rifiuta con sdegno di rispondere alle domande del sovrano, che però fraintende il mutismo patriottico del ragazzino: «*questo giovane dev'essere uno sciocco*, disse in francese a uno dei cortigiani» (p. 43). La misura è ormai colma, e di lì a breve la situazione precipita. Siamo nel 1512, un anno, ci tiene a precisare il narratore, «terribilmente memorabile»: in circostanze mai del tutto chiarite («le cronache non raccontano con chiarezza il fatto») – perché, è ovvio, le cause contingenti non interessano a nessuno, quando c'è di mezzo un destino – «tra il Palavicino e il nipote del governatore Chaurmont intervenne una gravissima contesa

che finì con la morte del giovane francese ucciso da Manfredo in duello». Il filofrancese Anton Maria, non appena viene informato del bisticcio degenerato in tragedia, non ci pensa su due volte: caccia fuori di casa e disereda «solennemente» il figlio («di questa terribile avventura [il padre] fu più addolorato assai che il governatore medesimo, a dar prova del suo attaccamento a lui ed alla Francia»). Palavicino apprende così di avere, nella vita, una missione da compiere: «da quell'ora l'azione dell'intera sua esistenza fu determinata» (MP, I, p. 47).

Avendo compreso, che con quel marchio del paterno ripudio era per lui ben più difficile che ad altri l'aprirsi una via tra gli uomini, gli venne un desiderio ardente di operare alcuna cosa di grande e di generoso e mostrare così ch'egli era degno di una sorte migliore, per meritarsi così la stima e l'amore degli uomini.

Desiderio che fu potente a temperare in lui quell'eccessivo amore di sé che l'istinto mette nell'uomo, e a mettergli innanzi come indeclinabile la legge sublime del sacrificio (MP, I, p. 45).

Manfredo passerà i suoi giorni a lottare contro i Francesi («la sua buona spada pesa per dieci, e va poi innanzi a tutti nell'odiar loro», p. 17), secondo la solita mescolanza di private passioni e pubblici furori, felicità individuale e ragion di stato. Il misogallismo s'intreccia con i moti del cuore: a rendere acerrimi nemici il giovane soldato e il generale Lautrec, oltre alle rispettive e inconciliabili nazionalità, è l'amore che entrambi nutrono per la duchessa Elena, costretta a sposare il militare transalpino, orrendamente sfigurato in battaglia. Dietro la pesante patina di patriottismo (il nostro eroe è il campione di un Risorgimento *ante litteram*), si cela il ben più sincero, ossessivo e maniacale filo conduttore del romanzo: il tirannicidio ovvero il parricidio. Sconfiggere l'Oppressore d'oltralpe significa in realtà fare i conti col Padre, con la sua «irremovibile e mostruosa severità»:

s'egli [Manfredo] mai girasse l'occhio per cercare qualcheduno del mondo a cui affidarsi, sempre, per una tendenza invincibile, lo posava dove la sventura avesse infranta o spostata qualche esistenza,

dove l'umana dignità fosse stata con eccessivo rigore umiliata, dove l'ingiustizia avesse scagliata la sua sentenza inesorabile (MP, I, p. 45).

Dovunque ci sia un'ingiustizia, c'è anche un «paterno ripudio», c'è un «padre efferato»: questa è la morale di Rovani, cocciutamente riproposta libro dopo libro, generazione dopo generazione. Non stupisce allora che, dopo l'agguato teso a Manfredo da mano ignota (ma poi si scoprirà chi è il mandante: il Lautrec), qualcuno provi a far cadere i sospetti su Anton Maria.

Siccome ognuno sa i brutti guai che intervennero fra il giovane e il vecchio marchese suo padre, e in che duro modo esso abbia cacciato fuor di casa il figliuol suo, e che anche adesso lo vorrebbe morto, tanto è trasportato dall'ira, perché sia così stretto amico dello Sforza, pensando poi che domani il giovane marchese sarà a combattere contro i Francesi, pe' quali il pessimo vecchio darebbe l'anima, così crederei... (MP, I, p. 17).

La parabola palavicinesca è fin troppo esemplare (dal litigio col padre alla forza), tesa com'è al traguardo del «sublime sacrificio». Se quest'ultimo è prerogativa degli eroi, la tirannia paterna riguarda però tutti: anche le tribolazioni di un semplice paggio possono mettere in luce l'evolversi delle tensioni generazionali. Sulla soglia del *Lamberto Malatesta*, la lunga veglia di «sei bellissimi paggetti» vicino al letto di Sua Altezza Francesco de' Medici (uno e trino: Padre, Padrone, Potere politico) già prefigura, con precocità cristallina, le coercizioni dell'età adulta.

Graziosi giovinetti, pieni d'alacrità, di brio, di fuoco, condannati a star fermi per delle ore parecchie. Dilicate creature bisognevoli di riposo a conforto delle crescenti membra, condannate a tenere aperte le palpebre, che in quel silenzio e per quella quiete chiudevansi pur tratto tratto con grandissimo loro dispetto. Sua Altezza, anche senza que' paggi, avrebbe potuto godere di tranquillissimi sonni, e se mai soprastavagli qualche sventura, qualche notturno tradimento, que' giovinetti non valevano punto a stornarlo; eppure dovevano far la veglia, perché così era richiesto dal crudele e ridicolo cerimoniale (LM, I, p. 12).

Quando invece l'arcigno genitore non sembra essere né stupido né insensibile, il rapporto oscilla tra il desiderio di emancipazione, in nome di un'affermazione personale non più procrastinabile, e il senso di colpa per aver disubbidito agli ordini del capofamiglia. La denuncia dell'oppressione familiare è dunque reversibile nello struggimento della richiesta di perdono: ne sa qualcosa, nel dramma *Bianca Cappello*, Piero Bonaventuri, che prima subisce le tirate paterne («Lontano da me vitupero della mia famiglia – non toccarmi!») e poi, in punto di morte, alterna ai lamenti sconsolati di Giovanni Bonaventuri il grido «Padre, perdonate». Piero, «oscurissimo figlio di Fiorenza», ma «coll'anima bollente e piena d'amore» (BC, p. 79) per Bianca, ha sposato, contro il volere della famiglia di lei e le leggi della Repubblica di Venezia, la figlia del patrizio Bartolomeo. Il topos del matrimonio proibito allude con evidenza a istanze, a lungo mortificate e represses, di mobilità e distinzione sociale: il coronamento dei sogni d'amore si ammantava di un narcisismo che lo stesso Piero confessa con un candore infantile.

Avvivato dall'amor era pur qualche cosa innanzi agli uomini, egli – Piero, rivolgendosi a Bianca, parla di sé in terza persona – era oggetto d'invidia, mostro a dito per Venezia perché la tua luce in lui si rifletteva ed egli allora ne era pur degno [...] (BC, p. 79).

Il prezzo da pagare per l'infrazione della legge del Padre e il balzo in avanti in società è però salatissimo: Giovanni, dopo un confronto con Bartolomeo («domattina cangerai consiglio – gli grida l'altezzoso consuocero – ché presto nelle anime vostre, o garruli plebei, sottentra il timore all'albagia», p. 32), viene rinchiuso in carcere, ai Piombi, per punire la «folle presunzione [del figlio] d'innalzarsi»; mentre Piero, incurante della sorte altrui («potei dimenticare il padre mio e il pericolo, che pur troppo lo colse», p. 78) fugge con Bianca a Firenze, dove accetta l'ospitalità, che si rivelerà nient'affatto disinteressata, di Francesco de' Medici. Senza compassione ma non senza efficacia, il sicario inviato dal Consiglio dei Dieci commenterà così le scelte di vita del giovane:

Un uom dal nulla e, quel che più monta, basso e vergognoso; stende la palma per raccogliere l'oro che la mano del potente vi profonde a prezzo di corruzione. [...] Accolto a corte vi siede a bell'agio, forbendo i sandali di chi l'impingua, nella speranza di farsi uomo inclito, personaggio di Stato, vende la moglie per fasi scala al potere, e non s'accorge che, ordigno vilissimo alle brame altrui, sarà mai sempre un oggetto di scherno (BC, p. 74).

Piero è inesperto, ma non è un ingenuo: capisce di essere una pedina nella mani del granduca. Il dilemma che lo attanaglia investe tanto l'amore per Bianca quanto l'amor proprio: come far convivere cioè gli agi dell'aristocrazia, a cui la moglie è avvezza sin dalla nascita, e il desiderio legittimo di emergere dal «fango», con le mire del padrone di casa sulla Cappello? Il problema si avviluppa in un turbine di pulsioni contraddittorie: la piena realizzazione di sé esige l'uccisione metaforica e concreta dei padri (la violazione del codice, la carcerazione del genitore), ma ecco appalesarsi di nuovo un sfida col Potente, che è poi un'ennesima proiezione paterna.

Qui, che sono io? Guardaroba del Duca, un'oscurissimo cortigiano, invidiato non più, ma deriso forse... perché... è bello tacere la mia e la tua vergogna e meglio pensare a ripararla. [...] Io non sono che un plebeo, e per conseguenza non posso che strisciare a terra, qui restando, sempre somnesso, e coll'obbligo di vendere gratitudine a chi è dappiù di me. – Altrove potrei tentare la fama. – Chi sa? elevarmi al di sopra della mia sfera, mostrarmi maggior di me stesso, e se non altro vivere indipendente... (BC, p. 81).

Il proposito di cominciare una nuova vita lontano da Firenze («in Romagna») fa orrore a Bianca (P: «Questa ragion di vita è necessaria troncarla oggi..» /B: «Oggi debbo andare alla Villa del Poggio colle dame»), e soprattutto fa naufragio tra le lusinghe di corte. Di fronte alla nomina a «ministro di Palazzo», Piero si rimangia subito ogni dubbio: «(Io Ministro?) Eccellenza, io vi rendo le dovute grazie, e vi rinnovo il mio ossequio e il mio attaccamento [...]. Eccellenza, io vi bacio le mani» (p. 98).

Senonché, sul più bello, arriva a Firenze Giovanni («Cielo!... mio padre... Ah!»), fuggito non si sa come dai Piombi: giusto in tempo per una solenne lavata di capo.

Piero, che lo aveva tradito abbandonandolo nelle galere veneziane, si vede ora rinfacciato «lo scorno – dichiara Giovanni – che pesa su di me esserti padre».

Metti la bocca dove altri stampa l'orma, chini la fronte come il mendico che prende il pane dal superbo passeggero che lo ha destinato ministro di qualche sua opera infame, falsi te stesso, e menti alla tua natura e al sangue che ti scorre nelle vene, e mi domandi la tua colpa? Chi sei tu in questa corte? Oggetto calpestato – che sei tu in Firenze? Un uomo ch'ella sdegna di contare fra suoi figli (BC, p. 100).

Le parti si sono dunque invertite: se prima era il figlio a disconoscere il padre, ora è il padre che disconosce il figlio, il quale, replicando alle accuse, condensa nella sua risposta il significato di tutta la storia: «Ma io sono adesso sempre dappiù di quel che voi siete».

Dopo tre pagine di recriminazioni paterne giunge infine, tardivo, il ravvedimento di Piero, che permette di ricomporre il nucleo familiare: «Ora posso perdonarti. – Tu sei ancora mio figlio». Per poco, però, perché Piero morirà il giorno successivo a causa di una pugnalata avvelenata, segno che i padri hanno vinto ancora una volta («Egli perisca ed io sarò rigenerato», esclama Francesco): ma forse anche per espiare il senso di colpa.

Il personaggio attorno a cui si svolge la vicenda, si capisce, è Bonaventuri, non Bianca (che, ricordiamolo, dà il titolo al dramma): solo lui poteva captare, dandone rappresentazione tragica, i motivi di scontento e le ansie di promozione sociale dei giovani lettori. Non molto spazio resta, di conseguenza, al personaggio titolato, una deuteragonista sulla via di diventare, nel romanzo di Lamberto, vera e propria antagonista. Ciò non vuol dire che Bianca sia immune dalla vendetta dei padri, anzi.

Sarò con Piero, sì – confida la nobildonna alla serva prima della fuga da Venezia – ma col peso terribile della maledizione del padre che imprecherà alla mia vita che ha disonorata la sua – colla maledizione forse di... ma no – Iddio non è ingiusto come gli uomini (BC, p. 20).

Significativamente, nel dramma il sipario cala non tanto sulla pleonastica battuta conclusiva («Io tremo»), quanto piuttosto sulla domanda di Bianca a Giovanni Bonaventuri: «Ah padre, che sarà mai di me?». Per conoscere la risposta bisogna leggere il *Lamberto Malatesta*, che ingloba, a mo' di gustosa anche se un po' ingombrante *subplot*, la *Seconda epoca* della vita della Cappello. Alla fine del romanzo, Bianca a sorpresa libera Ugolina e Brunellesco, rinchiusi con Malatesta nelle prigioni del Palazzo Ducale: non lo fa certo per una redenzione improvvisa, ma per sventare i piani del marito fedifrago (invaghitosi di Ugolina), da cui è in procinto di essere ripudiata per anzianità. La crisi del connubio con Francesco e, di conseguenza, la possibilità di un'atroce vendetta da parte del coniuge, richiamano alla memoria di Bianca la fuga da Venezia di tanti anni prima, che poi altro non è se non la disubbidienza al padre, o meglio ancora la «macchia al sangue dei Cappello» (p. 24).

Venezia – pensava – superbi patrizi, padre, madrigna, parenti oltraggiati che per un fallo mi avete maladetta. Venite ora, guardate, consolatevi, le vostre imprecazioni hanno fruttato (LM, II, pp. 288-87).

I tre imperativi in serie, quasi fossero un incantesimo, resuscitano i diretti interessati: il padre e i «superbi patrizi» «cominciarono a passarle innanzi come pallidi fantasmi appena ebbe velata la pupilla» (p. 288). Bianca sogna di essere «nella gran sala del Consiglio», al processo che vede alla sbarra se stessa e «un uomo chiuso tra due sgherri». Anche se Rovani non ce lo dice, si tratta con buona probabilità di Piero Bonaventuri: a un certo punto infatti l'uomo, nonostante la condanna a morte, prende posto tra i senatori, indossa la stola d'oro e, «aprendo con un'orribile smorfia la bocca, [proferisce], sghignazzando, ingiurie e maledizioni contro di lei» (p. 289). Dopo l'ex marito, al tempo stesso vittima e coimputato, ecco il Padre, incastonato in una matrioska dei Poteri (legislativo, religioso, familiare).

Ella rivolgevasi, atterrita, al doge, e domandava misericordia, e questi pareva impietosirsi; quando, a un tratto, nello stallo di lui, vede un altro che le sembrava di conoscere, ed era di fatto il patriarca d'Aquileia; ma quasi nell'istante medesimo, le fattezze di lui scomponendosi, si cambiarono in quelle di Bartolomeo Cappello, e piena di spavento vedeva il suo padre che, alzandosi sullo stallo e scrollando il capo e puntando il dito contro di lei, - Nessuna pietà, nessuna pietà, - gridava [...] (LM, II, p. 290).

La sequela di richieste (negate) di perdono, inaugurata dal grido «Padre: perdonatemi» rivolto al suocero Bonaventuri, si chiude con l'appello, vano, alla clemenza del nuovo marito.

ritto e immobile apparve [in sogno] il granduca Francesco. Mai non l'aveva veduto così pallido, così severo, così truce, ed ella tremante gli stendeva le braccia come a chiedergli perdono, e Francesco ributtandola e digrignando i denti, «Confessati, confessati a Dio», le gridava, «che il Calpucci m'insegnò ad esser marito una volta».

Il Calpucci, e il lettore lo sa perché l'ha appreso da un colloquio tra Bianca e Messer Leoni, è un novello uxoricida. Tipologia criminale, questa, assai cara ai Medici: Francesco uccide col veleno Giovanna, la prima moglie, mentre Don Piero pugnala a morte la povera Eleonora da Toledo. Facendo strage di mogli e dunque, almeno in teoria, di madri, i «padri efferati» si premurano di estirpare alla radice la concorrenza dei figli.

Nuove figure paterne si stagliano allora all'orizzonte, in supplenza di quelle da tempo latitanti o irrimediabilmente screditate: i «suoceri» Lamberto Malatesta e l'ammiraglio Candiano (dei quali Dino e Alberigo sposano le rispettive figlie) magari non hanno un *curriculum vitae* impeccabile (il primo è un masnadiere dal passato non proprio immacolato, il secondo si è lasciato prendere per il naso dai colleghi del consiglio dei Dieci), ma sono comunque progenitori di tutto rispetto, padri, insomma, di cui andare orgogliosi. Al di là delle innumerevoli esagerazioni tragiche: il vero difetto rinfacciato ai padri rimane in effetti la loro insignificanza: essi muoiono

perché, nel migliore dei casi, sono «buoni», ma pur sempre passivi e inadatti alle sfide epocali a cui li chiama il secolo diciannovesimo, mascherato da Cinquecento o da Trecento o da antichità classica. Ne deriva l'urgenza di creare *ex novo* un albero genealogico alternativo, costellato di antenati a cui rifarsi e da cui attingere, finalmente, una legittimazione per le proprie aspirazioni.

Gli *exempla* malatestiani sono forse quelli più eclatanti. Si comincia con una sovrapposizione mitica: la caduta di Troia. Firenze brucia, in un falò minore (causato dall'«inavvertenza d'un panattiere») che però allude all'incendio delle lotte politiche e alla necessità di un fuoco purificatore: in quell'occasione Lamberto, raffigurato come Enea, salva gli Anchise e gli Ascanio nati in riva all'Arno, vale a dire un vecchio e un bambino.

Il fuoco crebbe veramente, e di qualità che in poco meno d'un'ora tutto il quartiere erane investito. Que' che vi abitavano, assaliti all'impensata, presi da paura, e pur non sapendo come ripararvi, stimaron miglior partito fuggirsene, e lasciar ire le cose a beneficio della fortuna; e i giovani e i robusti, che avrebber potuto darsi attorno e aiutare furono anzi i primi a uscire in quella confusione, e dietro ad essi, accumulata alla meglio le robe, le donne strillanti e affannose nel raccogliersi intorno i bimbi, usciron fuori all'aperto, e così tutta la gente del quartiere. Ma fra tanta stretta e spavento andaron dimentichi un povero vecchio infermo, che stava all'ultimo piano, e un figlioletto che stava con lui. [...] Passò buonamente un quarto d'ora; a un tratto ricompare il Malatesta col vecchio in sulle spalle e il fanciullo accosto. – Scoppiò un urlo d'applausi; tutti, precipitandosi, si accostarono a lui (LM, I, p. 29).

La prima rivendicazione che spunta tra le righe è, anche qui, di stampo generazionale: un conto sono le «satire» e le risate pazze tra giovani amici, sintomo di vitalità incorruttibile, altra cosa è la vigliaccheria indolente. Oltre ai casigliani «giovani e robusti», che se la danno a gambe senza soccorrere il prossimo, i «vigliacchi poltroni» sono i «treconi di Mercato Vecchio, giovani tutti e ben vantaggiosi della persona», che delle richieste d'aiuto (remunerate) di Lamberto se ne infischiano: «la vita, perduta una volta non si riacquista più, messere». Il nostro Malatesta, bisogna

dirlo, è un po' spaccone: si atteggia a salvatore della patria sulle pelle altrui («Do venti fiorini d'oro della zecca di Firenze a chi saprà trarre in salvo que' mal raccattati»); alla fine, tuttavia, non esita a lanciarsi tra le fiamme. Narratore e pubblico sono dalla parte di Lamberto: non mancano, è vero, i «tristi omacci» e i fifoni, tra i giovani fiorentini, ma la loro figuraccia rinvigorisce per contrasto, nell'io narrante e nei lettori, l'orgoglio di rappresentare la gioventù migliore, quella di nobili sentimenti e forti passioni. Il discrimine tra le due categorie giovanili è implicitamente ribadito a livello, per così dire, professionale: i «treconi» sono i fruttivendoli, i mercanti, che magari hanno denaro in abbondanza («di fiorini quando ne vogliamo, ne tocchiamo»), ma che, al contrario dei loro coetanei letterati pittori scultori, sovente squattrinati, difettano di coraggio e ricchezza d'animo.

Dopo l'omaggio a Virgilio prosegue la *quête* di Lamberto, orfano già a vent'anni, per un posto al mondo e nuove radici, più salde e ambiziose di quelle trasmessegli in eredità dal padre, la cui evanescenza in materia di *res gestae* è confermata dalla qualifica civile di «gentiluomo che aveva banco in Pisa». Malatesta *senior* era nulla più che un onesto banchiere, forse con un debole, represso, per l'avventura in Oriente («[aveva] non so quante navi che viaggiavano al levante»). Mestiere di per sé non disprezzabile, ma all'insegna di un quieta borghesità che è la bestia nera di Rovani e del suo pubblico. Ci voleva ben altro, per diventare eroi: anzitutto, pur essendo uno degli uomini più ricchi di Firenze («io allora aveva assai belle terre, ed era tenuto tra i più ricchi della città» p. 196), Lamberto decide di sposare una donna «poverissima», che gli porta in dote solamente il «buon nome paterno».

Maritossi in una fanciulla di Gaviniana, figlia di un Gianpagolo Rieti, morto sotto Messina, quando le galere di Santo Stefano ebbero quel terribile scontro colle navi del soldano; sposolla per l'inestimabile amore nel quale ambidue s'erano venuti impigliando, sposolla poverissima, non d'altro ricca che del buon nome paterno, della propria virtù e d'una meravigliosa bellezza (LM, I, p. 30).

Una volta permutato il genitore naturale con un condottiero, Lamberto dà sfogo all'insofferenza titanica che anima e accomuna i fiorentini più valorosi: per amicizia con «i Pucci, i Capponi, i Ridolfi, i Machiavelli, giovani tutti caldissimi e insofferenti», si trova coinvolto in una feroce lotta tra padri e figli, che dilania a fasi cicliche la Firenze cinquecentesca.

Fin dal 1551 Pandolfo Pucci, mosso a compassione e ad ira dai pubblici lamenti della gioventù fiorentina, riluttante all'atroce governo di Cosimo, aveva deliberato di ammazzarlo. Il nuovo Tiberio, per obbligarli il giovane Pandolfo, e temendo forte non la sua natura intollerante spargesse mal seme nel pubblico, pensò di colmarlo di doni; ma a Cosimo tornarono vane le sue arti, e nel bollente e generoso giovane assai più poterono i lamenti e i pianti dell'universale che le subdole carezze del principe (p. 190).

Il delirio patrilineare si risolve in un incastro di vendette a cadenza generazionale: il Potere (Cosimo de' Medici) manda Pandolfo Pucci al patibolo, ma fa da tutore al di lui figlio per evitare che «l'innocente giovinetto scont[i] la pena del paterno delitto» («Cosimo fu largo al giovinetto di molti benefizi»). Il giovane Pucci però, illuminato dal destino, decide di immolarsi alla causa, alla sua unica ragione di vita: «Uscì de' pupilli, venne il 73, poteva allora avere vent'anni, e congiurò contro il granduca Francesco». La colpa e la cattiveria del padre Cosimo ricadono dunque sul figlio Francesco, in un crescendo di crudeltà efferata: «Tristo era Cosimo, ma assai meno di questo infame e ipocrita suo successore». Il «crollo delle passioni», a cui segue la repressione della congiura e il suicidio dello stesso Pucci, nonché l'aggiunta di Malatesta alla lista dei proscritti, scatta infine con l'immane triangolo amoroso, a netta valenza metaforica:

Giampietro Ridolfi, il minore de' fratelli, aveva messo amore in una bella e onesta fanciulla, figlia d'un Lapo mercante... e volle il caso che un tristo cortigiano, creatura della Bianca, avesse anch'esso posto gli occhi su quella giovinetta, e le fosse fieramente piaciuta. I due rivali vennero a parole, a minacce, alle armi. [...] (LM, I, p. 194).

L'episodio è un chiaro antecedente del matrimonio ostacolato tra Dino e Ugolina, come lo è del resto la fuga improvvisa di Malatesta da Firenze: la medesima sorte toccherà molti anni più tardi a Brunellesco, costretto a rifugiarsi con l'amata a Gaeta. Se la storia si ripete, conta allora avere gli antenati giusti, grazie ai quali proiettare le meschinità ricorrenti su uno sfondo sublime di ricorrenze e predestinazioni tragiche: «i figli dei malcapitati dovevano miseramente scontare» – e sempre dovranno: questa è la legge che apprendiamo dal fallimento della congiura – «la pena di un delitto che non avevano commesso altrimenti» (LM, I, p. 197).

La sostituzione dei progenitori assicura natali prestigiosi e modelli di comportamento: mancano tuttavia interlocutori istituzionali che facciano da guida a chi non dispone di avi illustri. Alcuni attanti finiscono così per impersonare il ruolo di surrogati della figura paterna: pur non avendo i titoli (età, esperienza) per farlo, svolgono le funzioni a cui i genitori hanno abdicato, defilandosi a suo tempo in silenzio (passando cioè a miglior vita), o passando al campo avverso, come nemici strenui del proprio sangue. Lo stesso Malatesta, ancora lungi dal sospettare per sé un futuro da masnadiero schilleriano e, beninteso, con la baldanza dei vent'anni («questo diceva il labbro, ma l'animo desiderava ben altro»), cerca in ogni modo di far rinsavire i congiurati, troppo fragili e inesperti per darsi con successo al tirannicidio:

io [...] frequentai le case loro e quelle del Pucci, complice capitale; ma lontano sempre mille miglia dal pescare in quel torbido, ché per la giovinezza e l'inesperienza dei più prevedeva pur troppo nessuna cosa poter riuscire a bene, gli andava esortando a desistere da un'impresa che alla fine non aveva che potesse farla illustre, inculcava non doversi per una vendetta privata mettere in pericolo tutta la Toscana, e senza fruttare un vantaggio al mondo, recar danno a ciascuno (LM, I, p. 195).

Se poi il padre tiranno per eccellenza è quello che non apre mai i cordoni della borsa, figura che trova qui un correlativo nelle confische messe in atto dall'Autorità a danno del Pucci e dei suoi sodali, il munifico e ricchissimo Lamberto assume il ruolo paterno vacante, e risolve i problemi finanziari degli amici.

Levai le somme che aveva sul banco dei Landi, e a tre carissimi amici miei, che prostrati e messi alla disperazione avevan risoluto di morire per non avere più con che trarre innanzi la vita, io feci parte di quel danaro, confortandoli a sperare nel tempo che muta assai le cose (LM, I, p. 198).

Anche il marchese Palavicino, ventenne pure lui, non esita ad atteggiarsi a padre supplente di alcuni «giovani benissimo in gambe, [...] gettati sgarbatamente dalla fortuna in mezzo al mondo» (p. 143), sovvenzionandoli e indicando loro la strada nella vita. Sono addirittura dieci, i giovani disperati che Manfredo si premura di salvare dalla fame, dai cattivi consigli e dal dileggio dei posteri. La notte prima della battaglia, mentre è sul punto di coricarsi, egli ne ascolta per caso i lamenti (da un «finestrone [...] gli giunse all'orecchio [...] un barattar di parole»), e decide di invitarli a palazzo. Dopo aver ascoltato le tirate d'orecchie dell'eroe, costoro, rifocillati di vino e denaro, scelgono di combattere al fianco di Palavicino per la difesa di Milano, invece di tentare la sorte presso il nemico («que' baroni francesi han gigliati e fiorini a stia»), come inizialmente stabilito.

La composizione dei giovani beneficiati è piuttosto varia: un aspirante suicida per debiti («avevo già fermo lasciarmi andar giù per l'Olona e finirla»); un «bilioso fallito» («quel povero padre di famiglia che dopo la terribile peripezia d'aver sculacciata la pietra de' mercanti, per tentativi che avesse fatti, non gli era mai riuscito di rifarsi un momento»); uno studente scioperato («quell'aria morta di Padova è ancor più viziata di questa nostra, e le toghe dei professori mi guastano il sangue»); e soprattutto il pittore Pierin da Sesto, rimasto senza lavoro da quando i patrizi si sono rifugiati in villa e i preti temono le razzie francesi («i proventi dell'orto e della vigna quest'anno andranno in bocca al diavolo»). Il comune denominatore, come sempre del resto in Rovani, è generazionale, prima ancora che economico o culturale: a Pierino e a i suoi coetanei è preclusa, per l'avidità e l'indifferenza dei padri, qualsiasi *chance* di emancipazione.

Tutti [siamo] assai giovani, [...] galantuomini tutti ai quali è assai nota la parrocchia ove si è stati battezzati, ma se in sajo o in cappa ci corrà la morte, e quale de' quattro venti si porterà la polvere dei nostri dieci carcami, è quanto sta ancora nascosto in un fitto bujo che fa perdere l'allegria; tutta gente inoltre che vorrebbe esser qualcosa di ben considerabile al mondo, ma che, fino ad oggi almanco, è qualche cosa assai meno di niente, e non si può dire che non siasi data attorno con fatica cocente, ché, per la pura verità, ne sentiamo ancora i trasudori alla camicia (MP, I, p. 144).

Le vicissitudini dei giovani milanesi sono dunque assimilabili, ci spiega il più spiritoso tra i dieci, alle peripezie dei «quattro apostoli in marmo di Viggiù che il Calzago scultore donò al comune di Milano»: nessuno in città è disposto a dannarsi l'anima per trovar loro una «nicchia», e così sono costrette a rimanere all'aperto, esposte alle intemperie e alle sassate, «tanto che a quest'ora non han più nemmeno il naso» (p. 144). La similitudine è calzante, perché la crudeltà dei padri porta non solo all'abbruttimento morale (il tradimento della patria, e «un astio cordiale a tutti coloro che godevano d'una certa prosperità»), ma anche alla degradazione fisica, ben evidente nella descrizione degli scapestrati riunitisi alla mensa di Manfredo: nel pittore la «scintilla dell'ingegno» è velata purtroppo dal «languore della miseria» («sulla di lui faccia più non apparivano neppure le tracce d'una certa originaria bellezza»); mentre negli altri questuanti prevale uno strano «miscuglio di pallidume prodotto da astinenze involontarie, di colori vivaci generati da intemperanze di contrabbando, di cenci larvati da fogge signorili, miscuglio d'avvilimento, di sfrontatezza, d'abbattimento, di coraggio» (p. 149).

Per ognuno di loro Manfredo ha un rimprovero, una buona parola e denaro quanto basta: i suoi moniti assumono un valore esemplare perché egli stesso si è trovato, non molto tempo prima, nelle medesime ambasce, vale a dire nella condizione di figlio ripudiato.

Qualche anno fa anch'io mi sono trovato in durissima condizione, amico mio caro, e a quattr'occhi ebbi anch'io a far dialoghi colla miseria, che mi si strinse alle costole con forti e duri argomenti, e tentò persuadermi ad azioni poco belle (MP, I, p. 153).

La rivendicazione di una fratellanza sancita dalla sventura non impedisce comunque a Manfredo e all'io narrante di procedere a una selezione dei coetanei chiamati a raccolta e al ravvedimento. Come già era avvenuto nella scena di Malatesta alle prese con l'incendio di Firenze e giovani poco propensi ad aiutare chi invocasse soccorso, la reazione di fronte a un evento straordinario (la battaglia degli Sforzeschi contro le truppe francesi) permette di scremare tra le maglie indistinte della solidarietà generazionale. Insomma, lo scontento riguarda tutti, riguarda cioè un'intera schiatta di giovani lettori e alter ego narrativi, ma, a gratificazione dei destinatari prescelti e dell'autore, è bene soffermarsi su chi dimostri una sensibilità superiore: gli artisti, ovviamente.

Il pittore è l'unico a mostrare seri scrupoli dinnanzi all'idea di venderci ai Francesi («ma dico, come la facciamo col dovere e con l'onore?»); inoltre, agli occhi di Palavicino, velati dal complesso edipico, è il solo ad avere l'attenuante giusta: l'obbligo di mantenere la vecchia madre. Certo, se Pierino da Sesto non è diventato un «emulo di Raffaello», come promettevano i suoi lavori alla bottega del Luino, è colpa dei tempi ingrati, durante i quali le «belle parole, le celie e le rise non [bastano] a togliere l'amaro in bocca». Un giorno, tuttavia, il potere eternante dell'arte riscatterà le umiliazioni del presente, a patto di non cedere al disonore del tradimento. Manfredo, che di arte se ne intende, avendo frequentato Luino in persona, lo sa bene: può dunque lanciarsi in una profezia di lungo periodo che, a conforto dei giovani artisti intenzionati a vivere del proprio lavoro, associa ai tradizionali valori della trascendenza artistica la quotazione commerciale dell'opera d'arte.

Passerò un secolo, caro mio, più d'uno ne passerà, e Dio sa quanti, l'un dopo l'altro, e le tue tavole avran prezzo sempre maggiore in ragione del tempo. Coloro poi che vivranno in quelle remote età, osservando i prodigi del tuo pennello, non finiranno di fare le meraviglie; questo è certissimo. Tuttavia la lode non verrà affatto da sola. Peccato, dirà taluno, che a tanto ingegno venisse compagna così turpe viltà, giacché avete a sapere che costui ha preso l'armi al danno del proprio paese; e forse colui che parlerà in tal modo, colto da un impeto d'ira, sarà tentato di rompere e

distruggere il lavoro del mirabile pennello dicendo: non è ingiustizia che di costui ancora si perpetui l'infame memoria (MP, I, p. 151).

Il pianto che chiude il vaticinio palavicinesco certifica la bontà d'animo e il pentimento sincero dell'amico («i suoi occhi si erano numiditi d'un pianto amaro»); al tempo stesso, la commozione del pittore esalta il protagonismo melodrammatico e in fondo paterno di Manfredo.

Il Palavicino intanto, ritrattosi nella sua camera, ripensando a quella strana combinazione per cui aveva potuto guadagnare dieci uomini alla causa degli Sforza e della Lombardia sottraendoli alla miseria, egli se ne godeva in se stesso assai più che i beneficiati medesimi.

La volontà del riabilitare un'esistenza coi tempestivi soccorsi, di ritornare la tranquillità nell'animo di chi già disperava di tutto, è la suprema di cui gli uomini posso godere, è quasi una seconda creazione (p. 158).

A una distinzione d'indole socioculturale, che valorizza giovani come Pierino da Sesto, subentra, conclusivamente, un'ulteriore restrizione di campo. Non basta infatti separare, tra i coetanei, i cialtroni dai valorosi, o le anime nobili dai rozzi trafficanti, per far sì che le richieste dei talentuosi ventenni milanesi siano prese sul serio. Bisogna eliminare il sospetto che a muovere la loro insofferenza sia la solita, generica frenesia tardo-adolescenziale, tipicamente studentesca. E così la matricola universitaria che si è unita ai dieci «fratelli maggiori» trova, dinnanzi a Manfredo, pane per i suoi denti.

A te poi, e si volse allo studente, io non ho nulla da dirti; a te è concesso far quello che più ti aggrada, né io vorrò spendere neppure una parola sola a consigliarti quel che sarebbe il meglio. [...] Tu.. tu non devi far altro che uscire e unirti alla Francia, che già non sarai quel tale che faccia la suo vantaggio. Esci dunque, e va pure, che sarai sempre la disperazione de' tuoi, che vorrebbero fare di te un onest'uomo, e lo zimbello di coloro a cui tu pretendi di venire in aiuto (MP, I, p. 156).

Il succitato giovane, in realtà, ha poco o nulla a che spartire con Pierino da Sesto o con Giorgio dei Nocenti, ridotto sul lastrico dal terribile conte Ferrandi, che gli «ricusò

allora quanto è solito spendere in un voluttuoso quarto d'ora». In famiglia può contare su un genitore di manica larga («se volessi dire che mio padre mi dia scarso appuntamento, direi quello che non è»), e su nonni e zii benestanti. Anche a lui, in un futuro non lontano, si presenterà il dilemma di come realizzare le proprie ambizioni in un mondo asfittico, saldamente in mano a progenitori che, nonostante l'età ormai avanzata, si tengono ben strette le leve del comando: il nonno «decrepito» che «fa tuttavia il giro delle mura a piedi» col suo bastone di pino esemplifica al meglio un simile atteggiamento. Intanto, però, le sue pose da ribelle («io diserto casa, parenti, professori e, viva Dio!») non vanno oltre la rivalsa del somaro («la tua testa è leggiera come la penna d'una gallina»). Se i compagni di ventura più audaci sognano di far ritorno a Milano sul carro del vincitore, e di somministrare «piattonate a' creditori che [...] verranno appresso colle solite noje», lo studente pregusta per sé una vendetta da ex liceale: «il diletto di metter sossopra i banchi delle scuole del Calchi dove il Calcondila mi ha fatto tanto dormire quando spiegava Omero, credo lo lascerete a me solo» (p. 141).

La sagacia di Manfredo sta nella capacità di recuperare, a fin di bene, la minaccia trita e ritrita della cacciata dalla casa paterna: è un'astuta provocazione, quella che rivolge allo studente («esci dunque, va' pure»), non un ordine spietato. E i risultati non tardano ad arrivare:

Giacché me lo dite, tosto uscirò di qui, rispose, ma vi rivedrò domani, in ogni modo vi rivedrò. Voi mi direte il numero de' baroni francesi che avrete uccisi... Io vi dirò i miei... faremo la somma (MP, I, p. 157).

A battaglia conclusa, mentre il marchese e lo studente senza nome conteranno i nemici infilzati dalle rispettive spade, Pierino dipingerà una «gran tela della battaglia», sulla base di quanto visto («combatterai tu pure con me domani») e su commissione dello stesso Manfredo: i nostri eroi si lasciano con queste promesse e, soprattutto, con

la giusta dose di gloria artistica e militare, che, si presume, era il sommo diletto dei lettori di Rovani.

Il rimpiazzo posticcio dei padri non è però sufficiente a ricomporre i delicati equilibri della sfera psichica. Predominano, di conseguenza, le pulsioni edipiche, il cui campione indiscusso è ancora una volta Manfredo. Secondo quest'ultimo, infatti, sono cinque i punti cardinali di un'esistenza fuori dal comune, e l'ordine di successione è tutt'altro che casuale: «una madre da venerare, una donna da amare, una patria, una causa, una dinastia a cui sacrificarsi» (p. 47).

Scelta comprensibile, se consideriamo che la guerra mossa dai padri ai figli vede sempre le madri schierate in prima fila a difesa della prole: lo sfratto viene intimato a Manfredo da Anton Maria tra «le preghiere e i pianti disperati della madre Flisca che, amando svisceratamente l'unico suo figliuolo, da quell'ora non ebbe più un momento di pace» (p. 44). Il favore accordato al pargolo aliena alla donna le simpatie del «vecchio marito», che finisce così per ripudiare, di fatto, anche la consorte. Il nucleo familiare si ricompone allora, in via esclusiva, attorno a madre e figlio, i quali si sostengono a vicenda: provvedendo alla madre («avevo quella cara donna a cui pensare»), Palavicino può finalmente sostituirsi al padre.

L'amore istesso ch'egli naturalmente portava alla giovane sua madre, gli s'accrebbe a mille doppi quando la seppe così infelice, quando s'accorse ch'ella aveva bisogno che taluno la difendesse contro gli sdegni del vecchio marito, contro il rancore degli altri figli non suoi (MP, I, p. 45).

Ma con che mezzi il protagonista si prende cura della madre, se l'efferatezza paterna esclude i figli da ogni vitalizio o testamento? Nell'universo rovaniano, a conferma dell'ossessione che anima l'io narrante e i personaggi, l'eredità proviene di norma dal ramo materno della famiglia: Manfredo «non ritornò in patria se non dopo aver redatte le immense ricchezze del fratello della madre che [...] lasciò lui solo erede d'ogni avere» (p. 44); il conte Mandello, già membro di uno «de' più cospicui casati milanesi» e grande amico del Palavicino, si arricchì oltremodo grazie alla «pingue eredità d'uno

zio materno» (p. 118); lo studente redento ci assicura invece che «il padre di [sua] madre [gli] ha promesso la sua casetta col cavalcavia a San Prospero, purché [si] faccia addottorar presto e diventi un gran sapiente» (p. 139).

Come nei miracoli dei Santi, l'aiuto arriva al figlio per intercessione della madre/Madonna:

allora ci fu mia madre che pregò per me, e venutomi un forte aiuto mi riuscì di rimanere illibato. Ora tocca a te, amico caro [Pierin da Sesto], e in questo momento medesimo, te ne accerto io, la vecchia tua madre, di cui tu sei così tenero, ha fatto la sua preghiera, e l'aiuto è assai presto (p. 153).

Manfredo è nato, insomma, sotto il segno di Edipo, al punto che le qualità fisiche e morali della madre diventano il criterio di scelta della donna da portare all'altare (Ginevra).

Il cuore del giovane Palavicino avea trovato assai in quella dolce sua madre: il pensiero di lei poteva occupare fortemente gran parte della sua vita; ma tanto non gli bastava. A quella figura dignitosa, venerabile, cui egli doveva inchinarsi come a maggiore, desiderò venisse compagna un'altra figura affettuosa e venerabile del pari, ma più giovane, e a cui egli potesse unirsi come ad eguale. Però le virtù stesse di sua madre avendogli come data la misura per giudicare ogni cuore di fanciulla a cui per caso s'accostasse, è facile a credere come l'affetto suo avesse dovuto lasciar trascorrere gran tempo prima di posarsi in qualcheduna [...]. Venne il giorno in cui, passatagli innanzi quasi un'apparizione repentina, una gentile e mesta creatura, provò i soprassalti improvvisi di una gioia presaga, e senz'altro attendere, l'aggruppò alla soave figura della propria madre (p. 46).

La continua e delirante sovrapposizione tra il ricordo della sposa promessa e la vista della madre «ancora giovane, ancora avvenente» tocca l'apice durante l'ultimo saluto prima della battaglia:

[Manfredo] si gettò a sedere prendendo la mano di sua madre a farsela seder vicina, e appoggiandosi a lei e abbracciandola, per effetto dell'immaginazione infervorata dall'amore, gli pareva, sotto a quell'abbraccio di sentire e toccare anche la soave figura di Ginevra (MP, II, p. 14).

Incerti e insicuri al guado dei vent'anni, i personaggi oscillano tra la voglia di fare gli eroi e una nostalgia inconfessabile per la mamma e i suoi conforti. Per una madre, cioè, che sappia leggere nel cuore del proprio figlio (memorabile la replica di Flisca alla rivelazione della tresca di Manfredo con Ginevra: «Io so tutto»); e che ne prenda le difese («tuo padre [...] ti ha maledetto... Tu non ci hai colpa... lo so, tutti lo sanno»). Quando però, senza farsi annunciare, Flisca piomba nella camera del figlio in procinto di indossare l'armatura, costui va su tutte le furie:

Io aveva procurato scansar tutte le occasioni per non veder voi innanzi a quest'ora, ché già troppo m'immaginava i vostri soliti, perpetui, insopportabili pianti; ma voi, no, non lo avete voluto, e siete venuta qui pel mio malanno e pel vostro (MP, II, p. 9).

Nonostante il moto di stizza, la ribellione si placa subito nella regressione infantile, che annulla l'angoscia del domani («cominciò a non ricordarsi più né dello Sforza, né dei Francesi, né della battaglia»), ripristinando una condizione a tratti quasi incestuosa (la "notte d'amore" tra i due si prolunga fino al momento in cui alla «fiamma della lampada» si sostituisce «il primo raggio dell'alba»).

Sentì come un rimorso e uno spavento repentino, rimorso che gli fece cadere a un tratto lo sdegno, gl'ispirò più forte che mai la tenerezza per sua madre, e gli sconvolse tutta l'anima d'una compassione che lo faceva tutto tremante. E' si fermò di tratto in prima, poi lento lento s'accostò alla madre e, stato un istante perplesso, le gettò le braccia al collo con una dimestichezza ingenua e abbandonata, che ricordava i suoi atti infantili [...] (MP, II, p. 9).

Persino il burbero Malatesta cede all'affetto materno. Sono tempi duri, a Firenze: è in vigore la legge Polverina, che stabilisce la confisca dei beni dei congiurati, e gli «inumani ministri» del Granduca decidono di accanirsi contro gli amici dei Pucci e dei Ridolfi, in primis il nostro Lamberto. Il quale non trova il coraggio di comunicare alla moglie la triste notizia.

Il cuore mi si coprì affatto... non era più capace a fare un aggiustato pensiero... e così senza sapere a che mi sarei rivolto, tirai innanzi, e dopo molti passi mi trovai innanzi alla mia casa... Ohimè, che a quella vista non ressi... e non bastandomi l'animo a metter piede là dentro, considerando quando l'aspetto mio, conturbato e stravolto, avrebbe fatto cader l'animo la miserissima donna mia, retrocessi (LM, I, p. 199).

Al ritorno a casa del marito, a notte inoltrata, Costanza scoppia in lacrime, scatenando l'ira e la rivalsa di Malatesta, che di pianti e scenate coniugali non ne vuole sapere («quella vista, anziché intenerirmi, mi arrovesciò affatto... montai su tutte le furie»). Solo al mattino sopraggiunge il pentimento dell'uomo, quando l'immagine di Costanza «colla figlia sulle ginocchia» trasforma ai suoi occhi la moglie in madre, pronta ad assolvere la sua missione oblativa e consolatrice.

io non seppi più contenermi, io piansi come piange un ragazzo... e prendendo per la mano Costanza, e dicendole la tristissima mia sorte ed abbracciandola teneramente, la pregai a dimenticare l'ingiuria della sera innanzi... Ed ella, commossa, pure piangeva, ma più di gioia, io credo, veggendo che ancora erami cara come prima e sempre, che di dolore per la sventura irreparabile (LM, I, p. 201).

Conseguenza diretta oppure causa scatenante del parricidio, l'attaccamento morboso alle madri è uno dei grandi "motori" della narrativa rovaniana. Nella *Giovinezza di Giulio Cesare*, che, si è visto, tira le fila dei motivi disseminati in trent'anni di attività, lo scambio di battute tra Cesare e Cetego enuclea così, con pathos tragico, la morale edipica della Storia:

- Ma dimmi, o Cetego, hai tu il diritto di vietare alle madre tua di venir sposa a quell'uomo che più le piace?
- Ne ho la volontà, se non ne ho il diritto [...]

2.2 Il culto dell'amicizia

Nel riassetamento complessivo delle dinamiche affettive, sconvolte dalla lotta contro i padri e dall'invadenza delle figure materne, l'amicizia diventa un valore supremo: il vero amico è colui che non esita a mettere a repentaglio la propria vita per salvare quella del sodale. Basti pensare al conte Mandello, che rapisce il figlio del generale nemico Lautrec e raduna un esercito, pur di restituire la libertà a Manfredo; oppure a Brunetto, che, per salvare Dino, arriva a patti con Don Pietro, il fratello ribelle di Francesco de' Medici, e scomoda un artista di grido come il Gian Bologna. Serpeggia qua e là anche il sospetto di un'omosessualità latente: il «bellissimo Adimari» bacia sulla bocca l'amico che gli promette notizie di Eleonora¹⁰⁵.

Al di là delle suddette esagerazioni, funzionali a innalzare i rapporti umani a un livello eroico e sublime («i caratteri si rivelano interi al cospetto dei grandi eventi»¹⁰⁶), Rovani si dimostra capace di sceneggiare una fenomenologia abbastanza realistica dei sentimenti amicali: non ci nasconde che persino il legame che unisce gli amici per la pelle è sempre reversibile nell'incomprensione reciproca. Nel *Simone Rigoni* Landriano dichiara, mentendo a se stesso e ai lettori, di non capire per quale motivo, a un certo punto della sua vita, abbia sviluppato un'autentica avversione per Simone, il miglior amico di un tempo: «sono i soliti imbrogli del cuore umano, che nessun savio in eterno non saprà mai definire, e che stancano spesso la mia riflessione»¹⁰⁷.

Il dissidio tra i due non si limita alla negazione di saluti e auguri: in un crescendo esplosivo di passioni e politica, Landriano approfitta dell'esilio di Simone per mettersi al servizio di Ludovico il Moro, contro il quale entrambi, a vent'anni, avevano

¹⁰⁵ GIUSEPPE ROVANI, *Eleonora da Toledo*, Milano, Bonfanti, 1841, p. 111: «[Dino:] - Tu pensa a partire e a salvare la tua vita, ch'io penserò a spedirti novelle d'Eleonora. [Adimari:] - Se tu prometti di far questo, rispose l'Adimari, farò come tu di' e uscirò di corto. - E i due amici baciaronsi per la bocca e si dissero addio». Cfr. la descrizione del femminile Adimari, p. 16: «Elegante l'atteggiare della persona, di proporzionata e snellissima corporatura, di volto bellissimo, ma, dell'occhio in fuori che era arditissimo e di qualche po' di lanugine, femminile al tutto».

¹⁰⁶ GIUSEPPE ROVANI, *Simone Rigoni*, Milano, Borroni e Scotti, 1847, p. 6.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 19.

congiurato, ma senza successo. Fa quindi carriera a corte, usurpando addirittura al principe gran parte del potere, e, *dulcis in fundo*, ruba l'eterna fidanzata all'ex compagno di mille avventure. Non c'è bisogno di metterlo in chiaro: è la gelosia, il convitato di pietra di ogni gruppo di amici. La pugnalata che, nella scena conclusiva del dramma, Simone rifila a Landriano davanti al popolo milanese, proietta la condanna di chi ha infranto il sacro vincolo dell'amicizia sullo sfondo tragico del tirannicidio.

Piccole ripicche e invidie non mancano neppure tra i numerosi artisti che, nottetempo, animano il cenacolo pre-scapiagliato di Gianpagolo Frascati.

Tra quella gioviale e sollazzevole compagnia v'era un tal Uguccone, giovane di molte e buone lettere e che improvvisava assai bene, ma tristaccio però, e che in ogni occasione poneva ogni suo studio nel mordere il Brunellesco, mosso da un certo rancore, del quale, quantunque non sapesse rendersene ragione, non aveva mai potuto liberarsi (LM, I, p. 83).

Uguccone - e l'io narrante con lui - pretendono di ignorare il motivo dell'astio nei confronti di Brunellesco, ma è palese che vi sia, da parte del primo, una forte rivalità. Mentre Dino, straricco di famiglia, nonché autore delle «più belle e dolci rime che mai» e allievo prodigio del Bronzino, può permettersi di fare il letterato musone («in mezzo a tanta allegria il solo Brunellesco pareva annoiarsi moltissimo»), l'altro è costretto a riciclarsi come poeta di corte, a improvvisare cioè «ballate per le belle guance della sua Bianca [Cappello]». Deridendo l'atteggiamento antimedicco allora in voga, Uguccone rovescia il senso di inferiorità in un pragmatismo interessato, che svilisce a pose da perdigiorno le manifestazioni di scontento del protagonista e dei suoi compagni.

«E noi sappiamo che attendi a pigliare il vento colle reti, credendo riformare i costumi, col rimpiangere i bei tempi perduti, se pur ne avemmo, e gli anni di Cosimo padre della patria. E così volendo quello che nega la forza dei destini, hai più dolori che se fossi al tormento, e peggio ti

accadrà, ché diventò pazzo colui che ad Arno volle rivoltar la corrente. Ascoltami, Dino; acconciati ai tempi, e sarai felice» (LM, I, pp. 82-83).

La disputa si avvita in un rimpallo sterile di rivendicazioni reciproche: se il poetastro invidioso richiama il precedente del Tasso, autore di cinquanta madrigali in onore della Cappello, Dino si lancia in una allucinata filippica che attinge ai toni dell'oratoria e alla sintassi della lingua latina («sei lance di Corte [...] portarono le sacrileghe loro persone tra le vergini sagrate a Dio, e alcune con inaudito e schifoso scandalo contaminarono»). La discussione allude senza dubbio al tema dell'indipendenza dell'arte, assai congeniale al pubblico rovaniano, ma prima ancora denuncia la precarietà delle relazioni interpersonali, minate spesso dal tarlo dell'invidia e dall'urgenza sadica dell'affermazione individuale: «il Brunellesco – commenta con sincerità il narratore – pareva un invasato, e più prendeva animo al vedere sul viso di tutti la tacita approvazione. Ma Ugucione non voleva esser vinto, e tirava innanzi» (p. 89).

Ne risulta potenziata l'idea dell'amicizia come sentimento superiore, rarissimo e inestimabile, da anteporre a qualsiasi altra forma di socialità istituzionale, anche a quella amorosa.

Quantunque io abbia udito dire, non esservi cosa sotto il sole che mai possa raggiungere il gaudio di due amanti, i quali si riabbraccino dopo lungo intervallo, tuttavia porto opinione, che nell'incontro di due amici ci sia alcun che se non di più ardente, certo di più dignitoso, di più solenne, di più profondo. Due uomini che si conoscono, che si stimano, e che per un gran fine sospirato a lungo, dopo pericoli gravi, si trovano insieme finalmente e la mano dell'uno sta stretta in quella dell'altro... è e sarà sempre uno spettacolo innanzi a cui non potrà rintuzzare la commozione neppure il più scettico uomo... Nell'incontro di due amanti invece un tal uomo troverebbe quanto basta per fare un epigramma (MP, V, p. 52).

Seppure con esiti sicuramente morbosi e misogini, rimaniamo nel solco di un iperbolico riscatto dalle meschinità del reale: nell'universo di finzione ogni

inquietudine si stempera nella certezza delle passioni assolute, magari reversibili ma sempre riconoscibili e, tutto sommato, rassicuranti. Piuttosto, è interessante notare come l'amicizia sia posta a ricalzo delle premesse generazionali dell'impianto romanzesco, sia cioè uno dei criteri fondamentali che regolano l'articolazione del patto narrativo di Rovani. Non solo l'autore, come da tradizione, «fa del lettore un confidente»¹⁰⁸, ma qui pretende anche, pena la perdita di efficacia estetica, che costui diventi a tutti gli effetti un amico dei protagonisti, che sia pure lui uno degli allegri commensali al desco del Gianpagolo. Nel *Lamberto Malatesta*, la situazione comunicativa assegna all'io leggente un avatar nel sistema dei personaggi: sulla pagina troviamo infatti un narratore, coetaneo del pubblico di riferimento; un padre surrogato di prestigio (Lamberto); l'amico pazzoide, geniale e leale che tutti vorremmo (Brunetto); l'artista bello e dannato che tutti vorremmo essere (Brunellesco) e, infine, Liverotto, amico di entrambi, che altro non è se non una maschera del «confidente» elettivo.

L'immedesimazione coi protagonisti è caldamente consigliata, ma conosce non pochi distinguo. Lamberto soddisfa nel lettore il piacere, tipico del feuilleton, di fare il giustiziere implacabile: è però un personaggio forse troppo adulto e sconvolto dai rimpianti, per suscitare fino in fondo le emozioni del trasporto empatico. Dino incarna la nostalgia per l'artista rinascimentale, abile con la penna e coi pennelli: supera di una spanna le capacità e le ambizioni di qualunque lettore. Brunetto, come rivela la radice dei due nomi, è una proiezione, scevra di crucci e «paturnie», dello stesso Brunellesco. È uno spirito libero, tanto fascinoso quanto improbabile:

Era colui un tal messer Brunetto, che attendeva alla statuaria presso il Gian Bologna, ed era bensì assai buon cesellatore, così sul far del Cellini. Non toccava i trent'anni, ma a quell'età aveva già fatto parlar tanto di sé in Firenze, che non v'era chiasso della città dove non fosse conosciuto. Dotato d'una meravigliosa robustezza di fibre e temperamento, l'anima sua trovavasi tanto a suo agio in quel

¹⁰⁸ ARNOLD HAUSER, *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003, p. 83.

corpo rigoglioso di salute, che non ebbe mai tempo né occasione d'accorgersi dei dolori della vita [...] (LM, I, p. 36).

Brunetto riassume nei suoi motti e nelle sue pazzie l'immagine di un mondo *upside down*: se «tutti i figli d'Eva sortissero un'indole pari [alla sua]», spiega Rovani, l'umanità si divertirebbe «fino alla consumazione dei secoli». Egli è, in sostanza, una figura opposta ma complementare a quella di Dino: l'uno è letterato e pittore, l'altro è scultore e musicista. Brunellesco si ritira in campagna per macerarsi nell'odio e nella solitudine, Brunetto resta in città e mette a soqquadro ogni cosa. Lavora solo quando è strettamente necessario («attende allo scalpello quando in tasca non gli pesano terzuoli»); prende in giro chiunque gli capiti a tiro (si «fa erba trastulla d'una parte di prossimo per mettere di buon umore l'altra parte spettatrice»); spettegola a destra e a manca («fruga negli scandalosi segreti della vita intima») e, soprattutto, amministra da sé la giustizia (si compiace di «appoggiar bastonate a un mascalzone per far le vendette di un amico che [abbia] patito alcun ingiuria»). Insomma, l'allievo del Gian Bologna capta e condensa le tensioni ludiche di una generazione inquieta, che di assumere i ruoli dell'età adulta, così come le vengono presentati, non ne vuole sapere. La mancanza di consapevolezza politica, appannaggio dell'alter ego malinconico e corrucciato, è compensata da un'istintiva insofferenza nei confronti di qualsiasi forma di potere costituito. Per riprendere una metafora suggerita dal narratore, Brunetto è un solista, per nulla disposto a sottostare ai comandi di un direttore d'orchestra.

Il personaggio fa la sua comparsa nel secondo capitolo («Anniversario funebre»), in compagnia di Liverotto, appena giunto in città. Significativamente, Liverotto non ci viene presentato: di lui sappiamo che è «vestit[o] alla foggia, ma con notevole schiettezza e semplicità»; e inoltre che è «alto, ben fatto, e d'una dolce fisionomia». Più avanti sapremo soltanto che è artista a sua volta, e che in passato ebbe occasione di conoscere Dino a Roma.

Brunetto all'alba prende per mano l'amico, "figurina" assegnata al lettore, e lo conduce in chiesa per assistere alla celebrazione dell'anniversario della morte della granduchessa Giovanna.

«Hai fatto pur bene, Liverotto, a capitare a Firenze per questo dì, che così vedrai il granduca e la sua Bianca; quando sarà tempo entreremo anche noi in chiesa, e vedremo di collocarci ben loro vicini: mi saprai poi dire s'ella è ancora così florida e bella come una volta» (LM, I, p. 41).

L'io narrante a questo punto scompare, lasciando al solo Brunetto la responsabilità di raccontare all'amico (lettore), mediante «maligne biografie», lo spettacolo grandioso della Firenze medicea chiamata a raccolta. Sotto gli occhi dell'avatar Liverotto, passano in rassegna Bianca, Francesco, Ugolina e i ministri del Principe, che tanta parte avranno poi nel proseguimento della storia.

Una strategia per molti aspetti analoga è alla base del capitolo «I due amici». L'interlocutore di Brunellesco, che si concede una lunghissima confessione di patemi esistenziali e sentimentali, non è certo Brunetto, come sarebbe stato lecito aspettarsi, data l'importanza del personaggio, ma il ben più anonimo Liverotto («Tu se' buono, più buono degli altri, e di te voglio fidarmi»). E sarà Liverotto il destinatario delle lettere di Dino, rifugiatosi a Gaeta con Ugolina: «Liverotto mio!», «Liverotto! – Io aspetto che tu mi scriva», «Amico mio! Ho bisogno che tu mi soccorra!», «Amico mio carissimo!», «Caro Amico! Ti scrivo in fretta. Il cuore mi batte pel contento», «Quanto mi piacerebbe che tu fossi terzo fra tanta pace».

Dall'insistenza con cui viene costantemente postulato un narratario giovane, amico e soprattutto maschio, è forse possibile dedurre un tentativo di rafforzare lo statuto di genere: basta, dunque, con i romanzi a uso e consumo esclusivo delle lettrici. La dignità di un genere letterario non può prescindere dalla considerazione socioculturale di cui gode il suo pubblico.

Oggi, l'escamotage della figura di Liverotto mostra tutta la sua debolezza intrinseca: vale semmai come testimonianza del tentativo di rivitalizzare le forme, a quel tempo

già esauste, del romanzo storico. Nei due libri successivi, il narratario perde del tutto la propria consistenza attanziale, ma Rovani non rinuncia a disseminare suggerimenti sull'atteggiamento da assumere nei confronti del protagonista.

L'amicizia basta a sé medesima. Un uomo in compagnia di un altro, di cui senta profonda la stima, trova una soddisfazione anche fuori degli sguardi e dell'attenzione altrui; però chi scrive si accompagnò e accompagnerà Palavicino fino al termine prefisso, con questo pensiero, incurante di tutto il resto (MP, V, p. 74).

2.3 Le «illecite transazioni con la nequizia»

Oltre a riplasmare in forma tragica le insidie dei rapporti d'amicizia, il dramma *Simone Rigoni* conferma un limite d'età importante, che riguarda tutti i personaggi di Rovani, nessuno escluso. Quando torna a Milano dopo un esilio decennale, Simone Rigoni ha ormai trentacinque anni e, in barba alle illusioni giovanili («dieci anni d'esilio non faranno poi un tal guasto, a toglierci la compiacenza di ritornare in patria ancor giovani e freschi»; «i gravi pensieri non abbiano a lasciar rughe sui nostri floridi volti»), appare visibilmente invecchiato, al punto che in città tutti lo scambiano per un quarantenne («ho trentacinque anni sulla fede di nascita... e sulla faccia più di quaranta, me lo dicono tutti», p. 28). La sua vita, insomma, è già finita. Se «in un'anima di vent'anni è lo spirito intraprendente che lavora», a quaranta subentrano «la noia» e la voglia di «far bancarotta di tutto»: un ghigno sarcastico soppianta i sogni e i valori del passato («la fede se n'è andata, ora è tempo di riderne»), e si «addensa[no] tenebre sulla limpida faccia del vero».

L'ingresso nel mondo degli adulti, dopo una giovinezza dai confini alquanto elastici, esige compromessi e assunzioni di responsabilità su cui è preferibile soprassedere, o su cui, in alternativa, è lecito insistere per far ridere o per far tremare: si cancella, cioè, quello che si rifiuta, si ride di ciò che in realtà fa spavento, si gode assistendo (al sicuro) a uno spettacolo terribile.

Il limite invalicabile della gioventù coincide di norma con il trentacinquesimo compleanno, allo scoccare del quale, ci spiega l'autore nel *Lamberto*, «si vende la biblioteca al miglior offerente» e «si stende una supplica per ottenere un impiego»: al di là della fatidica soglia, non c'è vita che valga la pena di essere vissuta. Meglio allora morire tragicamente, come del resto fanno gli eroi («uomini che miran dritto indeclinabilmente al loro fine»), piuttosto che dire addio alla gloria. Un colpo di archibugio risparmia a Dino il supplizio di una normalissima esistenza al fianco di Ugolina, alla quale spetta in sorte, giusto l'assunto iniziale, una triste vedovanza: «nessun fatto le intravenne mai ne' giorni superstiti a mitigarle il durissimo stato. [...]

Tra i viventi non era consolazione per lei» (LM, II, p. 341). L'esuberante Brunetto si spegne invece nel cordoglio per la scomparsa di Brunellesco, che dissolve all'improvviso l'autoinganno di un'eterna adolescenza: «ciò che destò stupore in tutti quanti fu l'aspetto di Brunetto, che più non pareva quel desso, tanto era stato abbattuto per quella perdita inaspettata» (LM, II, p. 387). Il tramonto delle illusioni, inevitabile di fronte allo spettacolo della morte, innesca un rapido rovesciamento dei toni (dal comico al tragico), come a ribadire che, una volta fuori dall'Eden giovanile, non c'è più posto per risate, facezie e follie: Brunetto rintraccia e tortura il mandante dei sicari che hanno ucciso l'amico.

[S]aputo che quel tristo Corboli s'era ritirato al suo nativo Montevarchi, colà l'andò a trovare, e appostatolo in certo luogo remoto, gli fece un così terribile trattamento, che, credesi, ne sia poi morto a breve (LM, II, p. 213).

Poi basta, Brunetto non fa più nulla, ad eccezione di un monumento funebre «che il tempo non ha voluto risparmiare»: estremo e sfortunato omaggio a Dino, certo, ma anche metafora della sorte dello scultore stesso, che decide di dileguarsi in sordina tra le ombre della Storia, dopo aver riscattato in un sussulto eroico la perdita della propria condizione (e ragione) di vita.

Chi non muore da eroe, o non si defila al momento opportuno, deve per forza venire a patti con le meschinerie e la morale assai dubbia della maturità. Per riprendere un'efficace commento rovaniano, il malcapitato di turno deve cioè prestarsi a «illecite transazioni con la nequizia» (LM, I, p. 124). Un alone di corruzione ammantava infatti la società che s'intravede minacciosa al di là della suddetta soglia: i sentimenti, le passioni e gli ideali degli anni d'oro non solo non trovano in essa i dovuti riconoscimenti ufficiali, ma vengono anzi deprezzati a fantasie di cui è bene vergognarsi.

Nel *Lamberto Malatesta*, il *cursus honorum* di Piero Leoni, alto funzionario al servizio di Bianca e Francesco, testimonia la scarsissima considerazione di cui godono i

migliori talenti nell'alveo del mondo adulto. Piero ha, sulla carta, tutte le qualità per avere successo nella vita: si è laureato con ottimi voti («fece i suoi studi a Pisa, d'onde uscì dottore, con gran lode de' professori e infiniti applausi de' condiscipoli», LM, I, p. 118) e, dietro raccomandazione, è riuscito a intrufolarsi nella segreteria di un potente ministro («il suo buon padre trovò modo perché l'illustre ministro Concino lo accogliesse nel numero de' molti suoi segretari»). Ben presto, però, i tanto auspicati avanzamenti di carriera fanno naufragio in un burocratico immobilismo:

per mala ventura, come una nave che malgrado la buona volontà del capitano e la lena della ciurma, arenata in una secca, non le vien fatto né per spirare d'amico vento, né per altro, tirare innanzi e far buon viaggio, il giovane Piero vide ad un anno tener dietro un altro, e un altro e più altri, e a trent'anni era ancora a quel posto senz'aver avvantaggiato d'un punto.

Nella figura di Messer Leoni, Rovani rielabora i motivi di scontento della giovane intellettualità umanistica, che, a dispetto di studi prestigiosi o ritenuti tradizionalmente tali, si vede costretta a ripiegare su umili mansioni da *travet*¹⁰⁹. La sconfitta è bruciante perché, a differenza dell'omonimo e coetaneo Bonaventuri (*Bianca Cappello*), tutto proteso a una rapida affermazione personale, Piero ha seguito alla lettera i consigli del padre, «profondissimo giurisperito», senza veder riconosciuti i

¹⁰⁹ Nel suo saggio sull'*Organizzazione della cultura nell'età della Restaurazione*, Marino Berengo ha individuato nella «sottoccupazione degli intellettuali», nonché nel controllo politico dei percorsi di studio, le costanti del panorama socioculturale dell'epoca: «Per due generazioni almeno di studenti italiani, dalla Restaurazione all'Unità, gli anni universitari rappresentano un passaggio obbligato, quasi sempre avvertito come oneroso e molesto: chi desiderava recepire stimoli culturali, sapeva di doverli cercare altrove. Questa mancanza d'aria era frutto di una scelta voluta, e consapevolmente perseguita da tutti i governi della penisola. [...] La carenza di sbocchi professionali, che aveva sollecitato tante provvidenze alle amministrazioni napoleoniche, si ripresentava assai più acuta nell'Italia della Restaurazione; e l'accresciuta affluenza verso le università costituiva l'unica risposta possibile, anche se del tutto inadeguata, all'insorgere del problema. [...] Una così irruenta crescita creava problemi sia nel breve termine, a livello di ordine pubblico, sia nella meno immediata ma pur sempre prossima prospettiva degli sbocchi professionali; ma quel che preoccupava di più l'autorità di governo era la mutata composizione del corpo studentesco. Nel 1816-7 uno studente su cinque si era indirizzato agli studi legali (19, 35%), i più pericolosamente esposti ad affacciarsi verso il campo degli interessi politici» (pp. 90 e 92). Il saggio è ora raccolto in MARINO BERENGO, *Cultura e istituzioni nell'Ottocento italiano*, Bologna, il Mulino, 2004.

propri meriti. L'incomprensione della società, sorda alle aspirazioni dei suoi diligenti pupilli, perverte l'animo di chi, paradossalmente, si dimostra più sensibile di altri alla denuncia della «perfide pratiche» e delle «trame coperte».

Forse quella inclinazione che aveva ingenuità a tutto quanto è onesto, gli faceva conoscere al primo tutto ciò che ne differiva [...] Quel bel fondo di rettitudine poi per il volger degli anni, per continuo vivere in mezzo al mondo, per contatto mediato ed immediato con i tristi e per la miserissima condizione di questa nostra fragile natura, essendo stato corso e ripercorso da un discreto numero di peccati mortali e da una folla infinita di peccati veniali, s'era venuto tanto o quanto alterando, press'a poco come interviene de' pastrani a cui il sole, la pioggia e la polvere fa per tempo cangiar di colore e rimettere di pelo (LM, I, p. 120).

Finché si è giovani, comunque, non c'è nulla da temere: «i vent'anni», «la malaugurata tendenza al giusto», «il satirico ingegno», «i motti pungenti» e «le flagellanti ironie» si rivelano antidoti naturali contro le tentazioni criminali o le lusinghe del Potere. Il problema si pone con urgenza nel momento in cui, a furia di «cantare la verità e raccogliere il suo danno», si arriva alla resa dei conti con l'età adulta.

Il nostro Leoni [...] aveva ormai tocchi i trentacinque anni. – Età feconda di pentimenti e ritrattazioni; età, per giovarci d'una frase che s'affa così bene al nostro bisogno, in cui succede come una fortunata crisi nella febbrile condizione dell'umana vita. Chiunque, a quest'epoca, abbia sprecato il suo tempo in rime infruttuose, sente illuminarsi a un tratto, arrossisce, prova una specie di rimorso indefinibile [...] sente uno spasimo, una struggente invidia per i commercianti, per gli agenti, per i vendarrosti. E in questa età cangiò pure d'avviso messer Leoni (L, I, p. 122).

Se la stagione delle «notturne passeggiate» in città e dei «teneri colloqui coll'amica luna» è ormai alle spalle, conviene «[assecondare] i consigli dei provvidi e benevolenti zii paterni e materni», e scrivere lettere non d'amore ma di supplica, per assicurarsi finalmente un impiego; conviene, inoltre, smetterla di perder tempo dietro «le teorie

di Platone», e puntare piuttosto «su qualche vedova cinquantenne, ricchissima di peculio, e circondata da ricchi parenti ottuagenari e senza prole».

La satira degli stilemi cari al mito romantico della gioventù cela in realtà un'apologia dell'unico periodo dell'esistenza che renda ancora possibili, o socialmente accettabili, i sogni di gloria e di piena valorizzazione di sé. Si tratta di una zona franca tacitamente istituzionalizzata, che Rovani dilata a dismisura fino alla generosa scadenza dei sette lustri, senza premurarsi di individuare al suo interno tappe progressive. La "paura di crescere" trova terreno fertile nell'assenza o nella debolezza – situazioni croniche nell'Italia primottocentesca – di una classe borghese distinta sia dall'aristocrazia, sia dal popolo o «popolaccio». Le dinamiche di mobilità sociale si restringono così all'opzione del successo militare, che (almeno in teoria) proietta ai vertici, Napoleone *docet*, anche un semplice soldato.

In mancanza di uno «spazio sociale» da «esplorare» e nel quale fare esperienze che appaghino «un'interiorità perennemente irrequieta»¹¹⁰, la giovinezza delineata dal nostro Rovani conserva i toni rassicuranti dell'infanzia: limpidezza, solarità e purezza sono le qualità a cui rinuncia per sempre chi, a proprio rischio e pericolo, si avventura al di fuori del limbo. Le conseguenze della dipartita vanno, infatti, dalla ritrattazione dei buoni propositi all'autoesclusione dalla comunità urbana. Stanco di «essere ultimo in mezzo alla prosperità comune», Messer Leoni si trasforma, da giovane impertinente qual era, in astuto cortigiano.

Pensò che la verità è una moneta della quale uom si giova senza gettarla altrui sul viso; pensò che di quanto vedesi va tenuto gran conto, ma in modo che ognun creda che tu sii cieco nato; pensò che

¹¹⁰ FRANCO MORETTI, *Il romanzo di formazione*, cit., pp. 4-5: «Nelle "comunità stabili" – nelle società di status, o "tradizionali" – [...] il giovane è un non-ancora adulto, niente di più. La sua gioventù ricalca passo passo quella dei suoi avi, e lo introduce ad un ruolo che gli preesiste e gli sopravviverà. Poi la società di status inizia a crollare – le campagne si svuotano e le città crescono, il mondo del lavoro cambia volto con straordinaria e incessante rapidità. La socializzazione incolore cui metteva capo la "vecchia" gioventù diviene sempre più improbabile: [...] l'"apprendistato" non è più il lento e prevedibile cammino verso il lavoro del padre, ma incerta esplorazione dello spazio sociale [...] Esplorazione necessaria: perché i nuovi squilibri e le nuove leggi del mondo capitalistico rendono aleatoria la continuità tra le generazioni, e impongono una mobilità prima sconosciuta».

per non essere odiato convien lodare, chinare il capo, far l'altrui voglia in apparenza bensì, per non far onta a certi principii innati, dai quali non possiamo staccarci, e in segreto e sott'acqua far ciò che più ne piace... l'opposto, se l'occasione il porta, di ciò appunto che si disse (LM, I, p. 123).

Il rito d'iniziazione alla maturità è una confisca a danno di «un ricco ma innocente Fiorentino», con cui Leoni aveva in sospeso «un'antica ruggine». Conclusa con successo la prova, e aggiornata la «tendenza formidabile a lacerare le usurpate riputazioni» nella brama di farsi usurpatore dei possedimenti altrui, l'ex giovane riscuote il plauso che certifica il suo ingresso in società: «da quest'epoca [...] Leoni vide i sorrisi ed ebbe le strette di mano de' suoi superiori». Corre voce che in gran segreto abbia poi restituito il maltolto alla vittima, ma, chiosa il narratore, «a ciò creda ognuno quanto vuole». C'è anche da dire che, pochi anni più tardi, proverà (invano) a sottrarre Dino e Ugolina dalle grinfie del Granduca, e si deve infine al suo intervento presso Ferdinando de' Medici il trasporto a Firenze della salma di Brunellesco, così come la restituzione a Ugolina dell'eredità paterna. Al personaggio è tuttavia negato un definitivo e completo riscatto, perché il criterio che ne regola la condotta è una radicale contrapposizione tra vecchi e giovani. Mentre gli eroi ventenni si conservano innocenti, freschi e aitanti, il povero Messer Leoni incanutisce a vista d'occhio: una volta superato il punto di non ritorno dei trentacinque anni, non è prevista alcuna stagione intermedia, non vi è alcuna maturità fisica e mentale da rivendicare: riflesso, questo, di un'articolazione sociale che non conosce ancora saldi livelli intermedi. Alla caduta dei «bollori» giovanili segue direttamente l'ingresso nella vecchiaia, sancito dalla rapida decadenza del corpo.

Quantunque, a chi il guardava, potesse parere uomo assai presso ai cinquant'anni, pure chi avealo veduto nascere poteva testimoniare com'egli fosse poco oltre gli otto lustri. Le lezioni dell'esperienza e certi amari bocconi ingollati senza che la volontà di lui vi avesse avuta gran parte, contribuirono a brizzolargli i capelli prima del tempo, ad accrescergli le rughe sulla fronte, ampia ed alta, a moltiplicare le crespe agli angoli de' suoi piccoli, neri ed argutissimi occhi.

Le figure secondarie, come il Leoni, si rivelano funzionali tanto al buon nome dell'eroe quanto al gusto per l'intrigo romanzesco: esse ci mostrano la strada che il protagonista, saggiamente, si è ben guardato dall'intraprendere; e consentono di eludere le inevitabili rigidità del manicheismo superomistico, a tutto vantaggio della complessità e varietà dell'intreccio. Non è un caso, quindi, che il più tardo *Manfredo Palavicino* includa un personaggio molto simile: Elia Corvino. Figlio di un negoziante morto di crepacuore per un rovescio finanziario, il Corvino è stilizzato secondo modalità comiche e grottesche, tese ad alleviare le angosce dei lettori, ai quali la caricatura di un fratello maggiore o di un compagno di sventure doveva procurare un gratificante sentimento di superiorità. Dopo aver dilapidato le magre sostanze lasciategli del padre («vivacissimo e prodigo per natura, le consumò tutte d'un fiato»),

capì [...] che il tempo d'oziare, di godere, di scialare era finito, e che voler mangiar pane, conveniva darsi attorno in qualche modo. Ricordavasi così in digrosso del diritto romano, che gli era rimasta qualche polvere in testa dei capitolari di Carlo Magno, delle decretali di Graziano, aveva un fioco barlume delle leggi statutarie, conosceva passabilmente la pratica forense, capì che per vivere conveniva prender le mosse da lì (MP, II, p. 41).

Siamo davanti all'ennesimo sopruso di un mondo che, di giovani dotati di «acume e perspicacia di veduta straordinaria», non sa cosa farsene: «quell'acume, pel bisogno inesorabile, trasportato dalle speculazioni teoretiche alla pratica diventò astuzia; quella perspicacia trasmutossi in mariuoleria» (MP, II, p. 41). Da vittima, Elia passa così a fustigatore, a bastiancontrario del Foro milanese: non si accontenta certo di un misero posto da scrivano, «tor[na bensì] a infarinarsi di giurisprudenza, a studiare, a notomizzare la legge corrente per trovare il suo lato debole, ove [possa] riuscire vittoriosa la frode» (MP, II, p. 42). Le sue peggiori «pravità» vengono accolte con «applausi infiniti dal pubblico», perché condotte candidamente (o sadicamente) in nome di «una special teoria di diritto naturale, della quale non fu mai traccia in nessun codice del globo». A «lucidi intervalli», l'impulso di rivalsa cede volentieri il passo ad «azioni [...] quali non sarebbero forse venute in mente mai a nessun galantuomo *in*

pianta stabile»; ma lo pseudoavvocato con studio all'osteria del Popolo resta pur sempre

un complesso di qualità così poco omogenee che mal si potrebbero racchiudere in una definizione. Qualcosa peggio del mediatore non iscritto nella tabella dei mercanti, qualcosa meglio del computista del falso monetario.

Prostituire le facoltà intellettuali, l'onestà e la purezza degli anni migliori sull'altare del successo personale si conferma, a conti fatti, una scelta esiziale: a quarant'anni, il Corvino si ritrova con «quattro bietoloni» come clienti e un abbruttimento che va al di là degli scrupoli di coscienza.

Il luogo d'abitazione e l'acconciatura del vestito erano le due sole cose per le quali Elia Corvino sentiva un certo rimorso a mettere fuori danari, e quel suo abitacolo, più propriamente doveva chiamarsi covile, e le sue vesti, che soleva comperar già frustate, eran di foggia signorile bensì, ma unte, spelazzate e tignose (MP, II, p. 44).

Nulla di meglio dei cambi di alloggio, per descrivere lo status e la parabola del personaggio: dal «bugigattolo a livello della fossa [la roggia Vettabbia], dove le lavandaie vanno a fare il bucato» Elia trasloca, a specchio di un'illusoria e grottesca ascesa sociale, al «quinto piano di una stretta e lunga casupola, per giungere alla cui porta bisognava essere assai pratico di [un] imbrogliato labirinto di vicoletti, di tuguri, di catapecchie» (p. 43). La nuova dimora è una tana animalesca, e il titolo di dottore, a ben vedere, gli viene «prodigato» solo all'osteria. Sarà poi chiamato a corte dal Morone, cancelliere di Francesco Sforza, come uomo di fiducia per le imprese più avventate e rischiose; tuttavia, a mo' di ultimo *caveat*, il narratore ne sottolinea il disfacimento fisico con perfidia squisitamente generazionale. Le donne, il non più giovane trafficone le deve pagare:

aveva qualch'altra abitudine poco economica, e con assiduità soverchiamente peccaminosa, era veduto internarsi per gli oscuri angiporti e pei viottoli dove s'udivano le impure cantilene delle figlie di Pafo.

Il contrasto con chi invece è abituato a far strage di cuori è clamoroso. Manfredo può addirittura scegliere: Ginevra Bentivoglio oppure Elena, la duchessa di Rimini?

Purtroppo, come ci insegnano Lamberto Malatesta e il conte Mandello, poche gioie e moltissimi dolori attendono anche i fautori della scelta opposta: la clausura scontrosa o masnadiera. Più che «il rimpianto per la tranquilla vita borghese» e «il protendersi verso quello che sarebbe stato il suo vero mondo»¹¹¹, ciò che davvero allontana Malatesta dalla statura satanica di un Karl Moor è forse la nostalgia regressiva per una giovinezza tutta da retrodatare.

V'è un'epoca della mia vita – confessa Lamberto a Torquato Tasso – un numero che lo distingue, a cui, quand'altri me lo richiama, o il caso me lo mette innanzi, io mi risento e riscuotomi con sì dolorosa sensazione come avviene di chi sente d'improvviso arroventarsi le carni o tormento peggiore. – Quest'anno è il 1573. Anche a voi forse sorrideva la sorte prima di tal epoca: a me poi erano corsi giorni puri, limpidissimi, innocenti. Ma sbalzato a un tratto fuori di paradiso, non ebbi tempo di rivolgermi che già dietro me s'era innalzata una barriera insormontabile, e mi trovai sprofondata in inferno... irremissibilmente perduto.

Nella rappresentazione delle masnade malatestiane si palesa, con evidenza maggiore rispetto ai casi del Leoni e del Corvino, uno dei più originali e importanti contributi di Rovani al romanzo storico: il tentativo di legare “la paura di diventare grandi” alle ansie, concrete e moderne, di valorizzazione professionale dei «giovani frementi lettori» (Guerrazzi). Solamente alla luce di tale proposito è possibile attribuire un senso alla composizione socioculturale, in apparenza ben poco plausibile (anche in un'ottica melodrammatica), dei Robin Hood degli Abruzzi, accampati sulle rive del lago di Celano.

¹¹¹ GUDIO BALDI, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, cit., pp. 27-8.

In ossequio alla concezione dualistica che domina il *feuilleton* ottocentesco, Lamberto converte il proprio anelito di purezza nella più cupa degradazione di sé, riducendosi ad abitare «dove era il più tristo e vile gentame, dove erano i più induriti ne' delitti». Si premura però di assegnare ai suoi seguaci alloggi distinti per «condizione e ceto».

Nella casupola presso alla sua aveva poi alloggiati i banditi di Toscana: tutta gente ben nata, ben educata, allevata fra gli agi della vita, nudrita di buone lettere e di gentili discipline, e spinti dalla crudele necessità a quella vita per la quale non erano nati. (LM, I, p. 215).

Ecco dunque chi sono, i veri masnadieri al seguito di Malatesta. Non certo «l'assassino calabrese e trasterverino, che [...] non davasi un pensiero al mondo della vita colpevole» - a costoro i nostri eroi concedono un «mesto saluto» e ribrezzo quanto basta - ma i giovani formati al culto delle «buone lettere» e mortificati dall'«indifferenza inerte e crudele» del mondo (LM, I, p. 218), che li condanna alla fame o alla marginalità professionale e politica. Spetta poi al lettore primottocentesco, attualizzare nella schiavitù pubblicistica o nell'umile mestiere del precettore la condanna inflitta agli antenati illustri.

Come al solito, la delusione per il furto degli orizzonti di gloria si trasfigura nella lotta contro il Padre, a sua volta traslato nell'immagine del Potere, mentre l'assillo della distinzione sociale, già evidente nella scelta di una «casupola» per poche anime elette, si rafforza grazie alla scrematura sollecitata dalla mala sorte.

Se ti accostavi ad un crocchio di due o tre, non avresti sentito che parole di rimpianto, di dispetto, di rabbia, di minaccia... e bene spesso il nome di Francesco de' Medici, accompagnato da imprecazioni e bestemmie. In tutti però scorgevasi un accordo, un amore, un attaccamento quale d'ordinario non siam soliti vedere tra le regolari società. Tanto è potente il legame della sventura, tanto è vero che l'uomo in certa qual guisa ha d'uopo di essa per farsi migliore (LM, I, p. 216).

Lamberto, è ovvio, è il capo indiscusso; tuttavia, come egli stesso spiega a Torquato Tasso, ospite per una notte nell'accampamento, «la compagnia di scellerati» non esiterebbe a disubbidire ai suoi ordini, se un bel giorno decidesse di «porre [...] termine a tanta miseria» Nessun legame di solidarietà, nessuna struttura gerarchica rinserra le fila dei masnadieri nostrani: il denominatore comune è la voglia di vendetta, sangue e bottino. Con un'eccezione significativa, però: i rifugiati fiorentini, legati al Malatesta dal più nobile dei sentimenti.

«E questi, diceva, sono le vittime del crudele governo del Medici. Questi i compagni della mia sventura; questi gli amici miei! Oh quante anime generose... quanto fiore d'ingegno è tra essi!... Eppure in faccia al mondo son tutti masnadieri e assassini, e tutti un dì o l'altro finiranno miseramente, o consegnati al patibolo, o scannati da un coltello venale» (LM, I, p. 217).

La rivendicazione di amicizia è rafforzata, prima ancora che dal punto esclamativo, dal deittico, che ingloba idealmente i lettori nella cerchia dei sodali: Lamberto, osservandoli da una finestra e dunque rompendo o quasi “la quarta parete”, addita i suoi fedelissimi a Torquato. Il discrimine affettivo circoscrive un nucleo compatto entro il consueto coté generazionale, un cenacolo tanto saldo e inossidabile quanto incorreggibile è l'odio che intercorre tra padri e figli, qui subito ingigantito dall'iperbolica accusa di omicidio. L'ombra del patibolo si estende allora, inesorabile, sul futuro del manipolo fiorentino: se non è concepibile un'età di mezzo che sia degna di essere rappresentata positivamente, non si danno nemmeno regole di comportamento suscettibili di sfumature, non sono ipotizzabili compromessi tra il linciaggio del nemico («ho saputo gustare – confessa Malatesta - [...] la orribile voluttà dell'esser crudele») e l'atto supremo di carità. O si è Padre, o si è contro i Padri.

«[T]osto che, ripercorse tutte le mie vicende, mi soffermava ad un punto, quando il nome di padre sembravami sì grande da coprire quello di masnadiere, e sentiva che non solo a perseguire e ad atterrire, ma a difendere e a consolare mi aveva eletto il mio destino, quasi che un balsamo si versasse allora su una profonda ferita, io provava un conforto, una dolcezza che il più felice degli

uomini avrebbe potuto invidiarmi in quel punto. Allora, rigettato l'orribile proposito, mi attaccava di nuovo alla vita, ch  ancora una lusinga, bella come l'innocenza, mi sorrideva dinanzi.- O figlia mia!... Quante volte hai redento tuo padre!!» (LM, I, p. 212)

La paternit   , ancora una volta, il cruccio che governa le azioni dei personaggi. Lamberto ha lenito gli affanni dell'esilio imponendo una sua peculiare e rivoluzionaria "legge del Padre" su tutta l'Italia centro-meridionale:   subentrato di forza all'Autorit  («Ho veduto molti di que' superbi [...] inginocchiarmisi ai piedi» p. 208), e ruba ai ricchi per dare ai poveri, di cui sollecita la devozione filiale. Sensibile come tutti i personaggi rovaniani all'invidia e alla riconoscenza altrui, dall'attivit  di masnadiere ha ricavato non poche gratificazioni: «mille bocche innocenti – ci tiene a precisare – benedirono a questo mio capo» (p. 210). Infine, al ricordo della figlia Ugolina, lasciata a Firenze e affidata alle cure del tutore Lanfranco e della «buona Ginori», «la triste memoria del passato, l'angustia del presente, la certezza di un avvenire orribile si fa meno tormentosa» (p. 211).

Le fondamenta del Potere e della Paternit  del personaggio si rivelano tuttavia assai fragili: al di l  dell'immancabile taglia che pende sulla sua testa, non bisogna dimenticare che il condottiero svolge la patria potest  solo per interposta persona, ovverosia mediante Lanfranco, che, dopo la morte di Costanza, accetta di fingersi padre di Ugolina. La paternit  negata allude chiaramente al cruccio dell'esclusione sociale.

Virt  fortune famiglia, tutto mi avete tolto, o inumanissimo principe: - esclama Lamberto di fronte a Francesco de' medici - voi mi avete fatto il pi  infelice uomo del mondo. Un destino crudele, inesorabile vi ha gettato a flagellare la mia povera vita. [...] Eppure codesto non vi bast . Anche quella fanciulla innocente avete in animo di rendere chi sa quanto infelice. Anche quell'unico bene che mi resta, unico al mondo... e quell'angelo d'innocenza e d'onest , dovr  cedere a voi... Chi lo dice... no, non isperarlo, o mostro.

Il grido che Lamberto lancia prima di fuggire dal palazzo ducale, «rendimi mia figlia, o mostro», segna l'apice drammatico della sfida ai Medici, e dell'alternarsi disinvolto di pulsioni titaniche e antitetiche: la regressione verso i «giorni puri, limpidissimi, innocenti» trascolora nel suo esatto opposto, vale a dire nel desiderio - risolto in chiave tragica - di paternità, o meglio ancora nella brama di scalzare dal trono il Padre della patria. È una regola che lo stesso Malatesta riassume in un memorabile adagio melodrammatico («la fortuna fa facilmente sdrucchiolar l'uomo dalla virtù al delitto» LM, I, p. 216), e che cancella di pari passo qualsiasi ipotesi di redenzione, perché anche quest'ultima si declina, o si declinerebbe, nei modi della reversibilità assoluta.

Se una gioconda nuova sulla condizione di Ugolina avesse potuto avere dalla bocca del granduca, l'ira sua [di Malatesta] sarebbe stata vinta; quel Medici medesimo, ch'egli aveva sempre tenuto siccome detestabile e inumanissimo tiranno, gli si sarebbe d'improvviso trasmutato nel più benefico degli uomini, nell'angelo suo tutelare, in un Dio.

L'*adynaton* sancisce l'ineluttabilità del «crudele destino», dell'ormai scontata «nequizia»: oltre la soglia della giovinezza, per Lamberto c'è solo l'esilio.

È invece un isolamento volontario e comodamente cittadino, al riparo di un palazzo signorile, quello praticato dal conte Mandello, personaggio dalla fisionomia rossiniana¹¹². Pur conservando il domicilio a Milano, Galeazzo sceglie infatti di ritirarsi

¹¹² Cfr. ANCO MARZIO MUTTERLE, *La storia romanzata di Giuseppe Rovani*, in *Storia letteraria d'Italia, L'Ottocento*, Padova, Piccin, 1990: «Conta rilevare che [nel *Manfredo Palavicino*] Rovani presenta personaggi in cui le passioni e la forza vitale sono condotti a un grado estremo, con grandi contrasti nei quali generosità ed egoismo, virtù e vizio si trovano alternati e intrecciati, in una visione della natura umana assolutamente laica e fenomenologica, senza pregiudizio alcuno di tipo moralistico. Ciò consente di dare concretezza anche alle figure minori, di cui cessa la subordinazione gerarchica ed espressiva: basterà ricordare Morone e il suo braccio destro Elia Corvino, e soprattutto Galeazzo Mandello, aristocratica proiezione del Rovani stesso; cinico perché amareggiato, ubriacone perché troppo lucido; un episodio notevole, tra tutti, è quello del duello col soldato francese, vinto da lui e lasciato salvo della vita, a condizione che sottoscriva davanti a notaio la veridicità dell'episodio. Il comico deriva dal prorompere, pressoché in ogni personaggio, di una interna vitalità, che sovverte puntualmente l'ordine e la compostezza del quadro storico; questo "buon umore" è privilegio

precocemente dalla vita pubblica (come Rossini, che a soli trentasette anni smise di scrivere per il teatro), e di scacciare il malumore con l'aiuto della bottiglia e delle belle donne (molto apprezzate anche dal compositore).

[E]ra tra più facoltosi signori della città: con tutto ciò, a trentasei anni, che tanti ne aveva, s'era ridotto a condurre una vita affatto solitaria. E non pareva vero come avesse potuto acconciarvisi, mentre sembrava appunto costituito espressamente per vivere nel bel mezzo della società e al cospetto dell'universale. (MP, I, p. 118).

Eppure – commenta l'io narrante - le promesse di un grandioso avvenire c'erano tutte: «la natura per crear lui aveva, a così dire vuotato il sacco» (p. 118). Da questo «sacco» di qualità incredibili sono pervenute al personaggio «bellezza di forme», «straordinaria altezza», «potenza di braccio» (egli, come si vedrà, è un formidabile schermidore), e «acutissimo ingegno, [...] quantunque in nessuna cosa non avesse fatti studii profondi, ché non ne aveva mai avuto né tempo né modo». Con largo anticipo rispetto a Palavicino, a cui in passato ha fatto da mentore e tutore officioso (era costui, ci confida Manfredo, «l'unico uomo in tutta Milano al quale potessi domandar qualche cosa senza timore che mi ributtasse», p. 57), il conte ha saputo scegliere la strada giusta nella vita, quella del furore misogallico: dai quindici ai trent'anni ha partecipato a tutte le guerre mosse contro i Francesi, guadagnandosi sul campo «l'ordine di San Michele». E non si contano le frequentazioni esclusive concesse dall'esercizio del comando: «s'era trovato a quattr'occhi più d'una volta con Cesare Borgia; Alessandro VI e Giulio II gli erano noti assai bene» (p. 119). Una volta tornato in abiti civili, allo scadere della «prima giovinezza», Galeazzo non può che constatare, col senno del reduce, la stasi mortifera dell'aria di casa, insopportabile per chiunque abbia conosciuto la mobilità avventurosa e gratificante della vita militare.

particolare della plebe, e dà vita a episodi collettivi di festa e sconsecrazione in perfetto stile scapigliato. [...] Sul piano della struttura narrativa, ciò comporterà il proliferare e il gonfiarsi di episodi marginali e, per converso, la messa in ellissi di eventi centrali attorno ai quali ruota l'intreccio».

Essendosi trovato implicato in quasi tutti i fatti memorabili del tempo, [...] appena ebbe varcata la sua prima giovinezza, si sentì come sopraffatto da una sazietà morbosa; non fu più nessun fatto, per quanto straordinario che valesse a destare la sua meraviglia. Essendo poi riuscite a vuoto tutte le speranze, e da tanto intreccio di eventi non avendo veduto uscire un costrutto che gli piacesse, non v'era partito oramai che attirasse di preferenza la sua attenzione e il suo amore [...]. Tocchi i trent'anni, morto il Moro, al quale voleva un po' bene per alcuni buoni frutti che l'infelice principe aveva saputo far maturare in Lombardia, la quale gli stava al cuore fortemente, veduto come tutta la classe de' patrizi aveva con tanta spontaneità piegati i ginocchi a Lodovico XII, provò tanto ribrezzo di quella generale abbiezione, che in prima tentò ricorrere al flagello dell'ironia per mettere un po' di buon senso in tante teste vacue, ma non riuscendogli in tale tentativo, ed accorgendosi ormai di venire sgradito alla maggior parte, risolse ritrarsi in tutto a far vita privata (MP, I, p. 120).

La figura di Mandello conferma la matrice binaria e oppositiva che regola i personaggi rovaniani e le loro relazioni: come il serio e «paturnioso» Brunellesco si accompagna al brillante Brunetto, vicino alla trentina, così alle pose melodrammatiche di Manfredo fa da contrappunto la comicità del più stagionato Galeazzo. Al pari di Leoni e Corvino, che pervertono le loro doti intellettuali native a causa di un regime di civiltà oppressivo, Mandello alterna alle «straordinarie virtù» «un fardello considerevole di vizi». Egli offusca nientemeno che la fama di Carlo Magno in materia di conquiste sentimentali («il numero delle amanti regali pareggia[va] quello degli'insetti in un bel giorno d'estate»); nella passione per il vino, poi, supera addirittura «i borghesi di Gaand, i più insigni bevitori d'Europa». Rispetto al protagonista, che almeno per il momento non ha pensieri se non per la patria, la madre e la futura sposa, il contrasto non potrebbe essere più eclatante: quando si precipita dall'amico per convincerlo a prendere le armi in difesa della città e degli Sforza, Manfredo lo trova in dolce compagnia («quattro persone apparten[enti] «al bel sesso»), e paonazzo per il vino.

Da due anni a questo dì mi si è ingrossato il sangue maledettamente... e mi dice madonna, che questo mio naso è diventato così pavonazzo, che non è cosa più soffribile ormai... Io so benissimo

che è il vino d'oltrapò, il quale bisogna bene che si faccia vedere in qualche luogo, e so pure che è questa vita inerte e tediosa la causa che l'oltrapò faccia deposito. Il Chiodo, chirurgo, mi consigliava stamattina di farmi applicare le mignatte a un tal sito per tirare al basso i tristi umori, ma io ho pensato invece farmi cacciare in altro modo il sangue che mi cresce, e dare una buona scrollata questo corpo, che un dì più dell'altro va coprendosi di lardo (MP, I, p. 113).

Varcare la soglia della maturità, ormai lo sappiamo, porta inevitabilmente alla decadenza fisica e alla mortificazione intellettuale, esemplificati dall'obesità incipiente, da un'invincibile accidia («al Besozzo maestro, che tien sala qui a due passi da me, non è mai riuscito in due anni, farmi prendere né fioretto né stocco», p. 112), e dal disimpegno politico («delle cose che avvengono oggidì, meno si vede, più si guadagna», p. 116). Il ricorso ai servigi di una figura ambigua come il chirurgo manzoniano ribadisce infine, nelle forme di un umorismo un po' gratuito, la brutta "china" presa dal conte. Scevri di risvolti moralistici, affatto estranei al nostro autore, l'alcolismo autodistruttivo e gli appetiti sessuali che contraddistinguono il personaggio colmano il senso di vuoto causato dalla mancanza cronica di prospettive.

[Alla reputazione] ho rinunciato al tutto, caro mio. Il circolo de' miei dilette s'è cangiato e ristretto; quando mi sento girar nella testa come una ruota di mulino, al punto da non saper racapezzare più nulla di quanto avviene d'intorno a me, allora io posso dire di star bene (MP, I, p. 116).

Bisogna riconoscere che il disincanto non cede mai al cinismo fine a se stesso: seppur minati dai "paradisi artificiali" dell'«Oltrapò», «l'idea – ci viene assicurato – era [in lui] sempre lucida» e il «vero quasi sempre colto» (p. 122). Le obiezioni con cui il Mandello smonta le argomentazioni tragiche addotte da Manfredo si rifanno tuttavia a un λάθη βίωσας che non può certo appagare l'interlocutore: «io non so comprendere – gli risponde l'amico – come tu possa ripetere codeste infamie». Non tanto per l'addio ai comprensibili sogni di gloria, connaturati ai «bollori» dell'età, quanto piuttosto per un implicito rovesciamento delle premesse che sovrintendono le azioni del nostro eroe.

Secondo il bonario quieto vivere teorizzato dal conte, a garantire la pace sociale è infatti una scandalosa confusione di popoli, una commistione di sangue col nemico: i figli dei patrizi milanesi hanno i capelli sorprendentemente biondi, mentre quelli degli invasori francesi sfoggiano capigliature inspiegabilmente più scure.

La contessa Clelia, che sta lì in sul canto, baciava e ribaciava l'altro dì, i suoi due figli biondi, e se la maggior parte di noi non li avesse, come suol dirsi, veduti a nascere, direbbe ognuno che alla Senna, al Rodano, e alla Loira si è attinta l'acqua pel battesimo dei bimbi. E la cosa è naturalissima, perché io giocherei la mia dritta, che il conte padre non ci ha né colpa né peccato... tu mi comprendi.

La morale del nobile milanese - «una mano lava l'altra, senza venire a duelli per cose di sì poco conto» (p. 116) - si concreta nella facile comicità del "botta e risposta", al punto che la resistenza contro l'oppressore francese assume qui le sembianze di una guerra di corna: se il barone De-la-Palice perde volentieri al gioco per far «buona pesca perdendo» (insidiando cioè Clelia, la moglie dell'avversario italiano alla partita di «faraone»), Mandello restituisce subito il colpo innestando il colore nero dei suoi «occhi pieni di brio» nell'iride itterica della famiglia Boissy.

Il contestabile di Boissy, un borgognone, il quale aveva assai più della bestia, che dell'uomo [...] aveva anche lui una moglie molto bella e molto giovane. Alla quale si capiva benissimo ch'esso erale venuto fieramente a noia [...]. La contessa Clelia, che sta qui in sul canto, baciava, come ti ho detto, i suoi due figli biondi; ma nel 12, la moglie del contestabile ne baciava uno di pupille nerissime, quantunque il borgognone avesse occhi gialli e pel rosso. È però anche vero che qualche anno fa io mi dilettao a spruzzarmi coll'acqua nanfa, e l'oltrapò non aveva ancor fatto deposito (MP, I, pp. 115-16).

Persino l'adesione del conte all'impresa escogitata e capitanata da Manfredo avviene all'insegna di una comicità esibita: si tratta solamente, stando alle parole di Galeazzo, di un pretesto per fare un po' di ginnastica, o di un'occasione da cogliere per alzare ancora una volta il calice («stasera ho bisogno più che mai che mi vengano i bagliori»,

p. 117). In realtà, è un tuffo a ritroso nella propria storia di soldato, un ritorno cioè all'euforia dei bei tempi andati, quello che il gaudente aristocratico, schierandosi a fianco dell'amico, spera di fare. Poco gl'importa, che il tentativo di respingere l'esercito nemico alle porte di Milano sia inevitabilmente destinato al fallimento, per l'eccessiva sproporzione di uomini e mezzi. E poco importa al narratore, smanioso di rivendicare originalità d'intenti, di descriverci la battaglia combattuta da Palavicino e dai suoi sodali: «per una combinazione che potrebbe dirsi fatale» - e sulla quale converrà tornare più avanti - i fogli sono andati perduti, e con essi la descrizione dello scontro (cap. XI).

Ritroviamo Mandello, illeso, durante una «pubblica festa» notturna, offerta dai patrizi milanesi in onore dei nuovi padroni della Lombardia. Nel confronto con i generali francesi, tra cui non mancano alcune vecchie conoscenze, il conte rinnova i fasti del suo strepitoso passato militare, recuperando così non solo una ragione di vita, ma anche la stima dei concittadini più valorosi, di cui diventa il campione e, di riflesso, un metro di giudizio.

In mezzo a costoro [ai Francesi] si trovavano personaggi d'altissimo ceto, seguiti dal loro corteggio, taluno de' quali, erano stati dal conte Galeazzo conosciuti tanti anni prima in Francia, quando mandato colà dallo Sforza, s'era tanto distinto in quella guerra dei baroni: con costoro, assunse a tempo in quella sera una gravità che non gli era abituale e intrattenendoli in discorsi conditi di una dignitosa e superba sprezzatura, aveva potuto ingenerare in essi un'alta opinione del milanese patriziato. Quantunque sapessero quei francesi gentiluomini ch'esso aveva combattuto contro di loro, pure non avevano nessun rancore seco lui, ché anzi lo stimavano assai più, e la croce di S. Michele, che loro richiamava alla memoria il valore straordinario della milizia lombarda in Francia, e i suoi discorsi pieni di senno facevan crescere quella stima. Misurando poi dal conte tutti gli altri milanesi gentiluomini, s'erano, in quei primi momenti che trovavansi in Milano, fatto tale un concetto de' Milanesi, che certo poteva appagare qualunque schifiltoso amor proprio nazionale (MP, II, p. 74).

Nella notte in cui Milano s'inchina ai dominatori d'Oltralpe («[i suoi abitanti] s'acconciavano a sopportare qualunque insulto fosse venuto loro dalla Francia», p. 82,

vol. II), Mandello cattura l'attenzione di chi, *in nuce* e in virtù di un prerequisito generazionale, racchiude la promessa di una futura riscossa: «di tanti conti, baroni e marchesi, non v'era che qualche giovane gentiluomo il quale scambiasse un saluto col Mandello, che anche avrebbe voluto farsi con lui» (p. 75, vol. II). Saluto subito stroncato, è bene precisarlo, dall'intervento dei soliti «padri efferati»:

un settantenne gentiluomo, assai ben munito di trippa e di pappagorgia, chiamato in disparte il giovane suo figlio:

- Qualche momento fa, gli diceva, t'ho veduto scambiare un saluto col conte Mandello, non mi sarei aspettato mai questo, e non vorrei che ci fosse qualche accordo tra te e lui. Spero sarà l'ultima volta però, se pure ti preme di non avere a sperimentare la collera di tuo padre, Quell'uomo là, va lasciato cuocere nel suo brodo. Capisci tu; non voglio che abbia ad aver mai a che fare con lui, non voglio che gli rivolga la parola, non voglio che lo saluti. Capisci tu, fanciullo senza esperienza? (MP, II, p. 76)

Oppure dalle matrone milanesi, messe in allarme dal passaggio del dissoluto redivivo:

voglio condurmi a casa la Geltrude; c'è quello scapestrato del conte Galeazzo, che l'è passato vicino più di cinque e più di sei volte stassera, dandole occhiate che non mi piacciono punto; non vorrei che la Geltrude mi domandasse chi sia, perché di lui si fanno cose... cose... basta, usciamo di qui subito, caro conte [...] la Geltrude potrebbe sentire (MP, II, pp. 76-77)

Il risveglio ideologico di Galeazzo sembra trovare conferma nel duello, tassativamente a morte, che il conte ingaggia con un «biondo e sfacciato mostriciattolo» (p. 79), vale a dire un giovane barone francese reo di aver molestato, durante le danze, una coetanea milanese. I termini dello scontro riservano alcune sorprese: in assenza di testimoni da parte italiana (i padri impediscono ai figli scalpitanti di assistere il concittadino¹¹³), e per non turbare la «giocondità delle feste»,

¹¹³ «Solo quel giovane che un momento prima aveva sentito il peso di quella terribile paterna rimessa, tremando dal capo alle piante per l'impazienza convulsa, provò una forte tentazione di profferirsi al

il duello si svolge lontano dalla folla, sulla piazza prospiciente il palazzo del Mandello, uno spazio capace di amplificare i suoni con la sua particolare acustica. In brevissimo tempo lo spadaccino indigeno disarmò l'incauto forestiero, ma questo è per certi versi un dato secondario, o meglio la logica conseguenza dei naturali e numerosi talenti di Galeazzo. Ciò che più conta è lo sbeffeggio che precede l'incrociarsi delle spade: coerentemente con l'indole comica della figura attanziale, la tensione aggressiva avvertita nei confronti del nemico non si risolve nel sangue di un evento tragico, ma in una sonora risata.

Il Mandello, [alle parole di diletto del Francese], non credette già d'aver a rispondere con altrettante, ma non potendosi dominare, si voltò di tratto, e lasciò andare sulle guance rosate del gendarme due sonori schiaffi, il cui rumor secco venne quattro volte ripetuto dall'eco della cappelletta di San Rocco. Incidente che promosse la volontà di ridere del conte, e accrebbe a mille doppi il furore e la rabbia del giovane gendarme (p. 84, vol. II).

Pur di aver salva la vita, il Francese, «tutto mogio e costernato», accetta di mettere la beffa nero su bianco davanti al notaio Benintendi, il quale redige un atto comprovante l'umiliazione subita («Confesso io sotto segnato...»). Atto che verrà infine diffuso tra le «belle milanesi»:

così né uno sguardo, né un sorriso, né una parola vorranno gettare a voi, neppure per carità, e quand'anche vi rifugiaste colà, dove il vizio ha fatto l'ultima sua prova, neppure in que' luoghi troverete femmina sì proterva che si lasci pizzicare da voi. [...] Così, finché rimarrete qui, il tempo vi scorrerà assai tristo e privo di conforto al tutto, [...] e l'istinto copulativo insaziato vi condurrà a mal termine (MP, II, p. 88).

Mandello, ma gli era rimpetto la faccia quadra e burbera del conte padre, e così, senza neppure fare un passo innanzi, dovette accontentarsi di mordersi le labbra, e di star quieto; così moltissimi altri giovani si sentivano salir sulla fronte un rossore insolito, ma eran tenuti in freno dai provvidi padri» (MP, II, pp. 80-81).

Sul «mal termine» auspicato per il duellante sconfitto si spegne la fugace rinascita del conte, che torna così a condurre la solita «vita vergognosamente inerte», a rifugiarsi cioè nel «vituperoso letargo» del sonno alcolico: «il suo fine altro non era che di mettere una sì balorda confusione nella propria testa, da non conoscere più in che mondo si fosse» (p. 90). Il personaggio tornerà in scena molto più avanti, per dare una mano all'amico Manfredo nelle sue spericolate imprese guerresche, le uniche davvero in grado di occultare lo spaesamento indotto dal declino civile e, soprattutto, dal traumatico passaggio all'universo adulto. Del resto, senza voler forzare troppo i nessi logici del romanzo, è proprio il duello con il barone dalle «guance rosee» a suggellare una volta per tutte la fine della stagione eroica: ad un ragazzino impertinente si possono dare due schiaffi, come farebbe un padre un po' manesco col figlio, non certo i colpi mortali di spada che conferiscono gloria imperitura al vincitore.

2.4 Morte in famiglia: fenomenologia del matrimonio e tipologie femminili

È consuetudine, tanto nel genere storico ottocentesco quanto in quello d'avventura di «origine aristocratico-cavalleresca», non indulgere a lungo nel racconto della vita privata e lavorativa dei personaggi, pena la perdita di *pathos* romanzesco. La conclusione può essere cadenzata su toni lieti, tragici o dimessi: resta inteso tuttavia che la storia debba fermarsi al di qua degli «*specifici* essenziali dell'esistenza borghese: famiglia e professione»¹¹⁴. Nel *Castello di Trezzo*, libro ben noto a Rovani e ai lettori dell'epoca, Bazzoni sigilla la narrazione accompagnando i due protagonisti, Ginevra e Palamede, al sicuro nel Castello della Martesana: «ivi furono compite le nozze; né essi più apparvero alla Corte del Visconte». Al fuggire degli sposi lontano dalla zona d'influenza di cavalieri armi e amori, subito tramonta l'interesse per la loro sorte:

la conclusione del romanzo, volutamente in tono minore, senza enfasi, è affidata a tre scarse righe, con solo sostantivi e verbi, senza alcun aggettivo: i fatti e basta. I due innamorati finalmente sposi si ritirano nella loro dimensione privata e non vogliono più avere a che fare con il nuovo padrone di Milano. Che sia questo il sugo di tutta la storia?¹¹⁵

Trasferitasi «alle porte di Bergamo», la famiglia Tramaglino gode dell'attenzione dall'io narrante fino al raggiungimento del primo anniversario di matrimonio: alla nascita di Maria, prendiamo commiato da Lucia e Renzo. Fedele alla norma suddetta, e forse più congeniale al nostro autore, è infine la “chiusa” dell'*Ettore Fieramosca* di D'Azeglio, carica di suggestioni sublimi nonché archetipo della sorte di Alberigo Fossano: impazzito per la morte dell'amata Ginevra, Ettore vaga col suo destriero in «luoghi difficilissimi», dove verosimilmente cade «in qualche ignoto precipizio».

¹¹⁴ ULRICH SCHULTZ BUSCHHAUS, *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Milano, Unicopli, 1999, p. 163.

¹¹⁵ GIOVANNI BATTISTA BAZZONI, *Il Castello di Trezzo*, Missaglia, Bellavite, 2000. Il commento al testo è di Paolo Paolini.

La formazione di una famiglia, che negli esempi precedenti è un aspetto estraneo alla vicenda o, in alternativa, il suo sacrosanto coronamento, nella *fiction* rovaniana diventa un orizzonte cupo e minaccioso, un'eventualità da esorcizzare. L'istituzione del matrimonio è un freno alla libera espressione dell'io, all'affermarsi baldanzoso del singolo in un mondo in cui il singolo, in forza della frenesia giovanile, reclama un posto di primo piano, senza troppi vincoli da sottoscrivere, e senza validi modelli di riferimento. Entra in crisi ormai la mitologia dell'amore eterno, cardine dei romanzi storici più tradizionali¹¹⁶: proprio perché si dichiara coetaneo dei destinatari elettivi, il narratore mostra di sapere bene - e un po' se ne compiace - che «il diavolo si fa lecito di bussare alla loro porta, e di far capolino se per caso la trova aperta» (MP, II, p. 84). Come giustamente annota Baldi:

l'adulterio è per Rovani un problema umano, un conflitto di sentimenti che può anche essere fatto materia di un abbandonato e disteso narrare; se vi è condanna del peccato, essa non assume le forme di un mistico orrore, mascherato di *pruderie* moralistica, come in Cantù, o di una infocata predicazione, tra avvocatesca e inquisitoriale, come in Guerrazzi: quando occorra dare esplicitamente il giudizio morale, viene proferito con voce ferma, ma pacata¹¹⁷

Il tema dell'adulterio non viene calato nelle forme del romanzo borghese, ma in quelle ben oliate dell'oltranzismo melodrammatico: difficile avvicinare Rovani a latitudini flaubertiane¹¹⁸. Il sostrato è realistico, la resa narrativa no: Rovani, acutamente, si fa portavoce di istanze, umori e timori che non potevano trovare riscontro nella rappresentazione di passioni immarcescibili, ma non sembra voler

¹¹⁶ Cfr. GUIDO BALDI, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, cit., p. 34: «in Rovani si assiste subito ad una dissacrazione clamorosa, operantesi sul mito romanzesco che esige tra l'eroe e l'eroina un amore imperituro, e nella loro unione una felicità ineffabile, cui si può solo alludere con la formula rituale "e vissero felici e contenti"».

¹¹⁷ Ivi, p. 46.

¹¹⁸ Ivi, cit., pp. 34-35: «Si affaccia così nel romanzo storico un tema caro al romanzo borghese, il naufragio del matrimonio. Bovarysimo: la giovane sposa, trascurata dal marito, passa le sue ore di solitudine perdendosi in fantasticherie e ricordi».

rinunciare alla poetica del «forte sentire», il vero discrimine, ai suoi occhi, tra la prosa artistica e la pagina di giornale. Viene così sceneggiata una fenomenologia tragica della vita familiare: i mariti tradiscono e poi uccidono le mogli, le unioni si rivelano sterili.

Come da tradizione, il matrimonio è spesso un accordo politico-economico tra due famiglie, che poco o nulla concede al volere degli sposi. L'inautenticità affettiva non è però l'unico cruccio dei lettori di riferimento e dei loro personaggi-avatar. Un assillo non meno perturbante è quello del "rito di passaggio": le nozze sanciscono ufficialmente l'ingresso nella stagione adulta della vita, una fase che si potrebbe forse definire "borghese" (in contrapposizione alla giovinezza "eroica"), se solo l'aggettivo non assumesse, in relazione all'Italia di allora, contorni sfuggenti. Nelle opere d'esordio (*Bianca Cappello*, *Lamberto Malatesta*), l'inquietudine che ne risulta si trasfigura esclusivamente nelle predilette forme iperboliche, tese a sollecitare il «diletto spaventevole» del giovane pubblico: «sono questi i primi giorni della vita – confessa Giovanna all'amica Sofia nel giorno stesso della cerimonia – ne' quali mi è dato conoscere il tristo conforto del pianto».

Io amo e debbo amare quell'uomo [Francesco de' Medici] al quale l'augusto mio cognato volle associarmi, a cui la mia volontà acconsenti perché al mio cuore ha parlato la voce di Dio, e mi ha detto, obbedisci. – Oggi per altro mi accorgo che dal cuor mio s'alza una voce non sentita per me in addietro – una voce che mi toglie l'usata tranquillità. – Sarà forse, come ho detto, il diverso cielo che io miro, quest'aria che io bevo, questi nuovi costumi a cui non venni informata. – Oh non ritorno giammai col pensiero alla mia patria, al mio parco, agli anni di mia fanciullezza, a quella stanza di Dio, ove il mattino e la sera contenta di me stessa e paga della vita, senza un desiderio, senza una doglia io mi raccoglieva non per pregare, ma per ringraziare, non per piangere, ma per volgere un sorriso all'immagine del Signore [...] Io non ritorno a queste mie cure soavi senza un palpito, senza una lagrima... (BC, p. 52).

Giovanna, arrivata a Firenze dalla lontana e algida Innsbruck, ostenta di non conoscere affatto le cause del malessere. Più che il «repentino mutamento delle care abitudini» (p. 51), è ovviamente l'angoscia per la fine dei giorni spensierati, il motivo

del nervosismo della donna che si appresta a diventare moglie e duchessa. A riconoscerlo, alla fine, è la stessa Giovanna, che rievocando i luoghi d'infanzia confessa la propria nostalgia per l'infanzia:

non è raggio di cielo più gradito di quello che la prima volta ci venne a riscaldare in cuna, non v'ha zolla più cara di quella su cui la prima volta si è stampata l'orma. – O miei anni di gioventù, o rigagnolo che la state venivi a lambirmi il piede che passeggiava lunghezzo la tua riva! ... Altro cielo, altra natura – Il cerulo sguardo del Paggio che mi serviva era indizio del candore dell'anima sua, dell'innocenza de' suoi pensieri – Qui l'occhio bruno e scintillante dell'Alabardiere mi uccide – parmi leggere nel suo volto la ferocia dell'indole (BC, p. 53)

Se la duchessa è ancora in preda ad incubi adolescenziali, che si esplicano in contrapposizioni a sfondo sessuale (al bambino subentra l'alabardiere); in Francesco prevale invece un protendersi affannoso verso l'età adulta, uno «spasimo» che assume le forme esasperate del delirio: il delirio di chi rivendica una piena, assoluta realizzazione di sé.

La mia vita è spasimo. – La via che corro è sparsa di macerie e di spine... ma innanzi a me vola un lusinghevole fantasma che tuttavia a sé mi chiama, e che io mi affatico e mi affanno a seguire; felicità! – felicità!... A te anelo come l'egro alla salute, ma allora che tu mi sembri vicina, sì d'improvviso dispari ai miei sguardi, ch'io vado brancolando in cerca della tua larva, per rimanermi sempre sconfortato e deluso. [...] Ah sì è in questa donna [Bianca] la felicità ch'io cerco, ma quando la mia mano sta per toccarla... ecco me la sento afferrare [...] da un'altra donna che mi ottenebra quel raggio di cielo, e mi grida con una voce che scende nel cuore, e vi depone queste parole di spavento. – «Io sono tua moglie» (BC, pp. 107-8).

Sono parole forti, mitigate solo dalla scelta di un enunciatore "antagonista": è un feroce tiranno, colui che le proferisce, non certo un eroe irreprensibile. Nell'assenza di un vero contraddittorio, e di un sistema ideologico (o teologico-manzoniano) nel quale armonizzare le contraddizioni, il rilievo concesso al "principio di piacere" lascia

scorgere una concezione piuttosto moderna e spregiudicata dei rapporti umani¹¹⁹. Per rendere socialmente e artisticamente accettabile l'assunto di fondo, Rovani si vede tuttavia costretto a riplasmare le relazioni attanziali secondo un'ottica sublime, nei modi cioè della reversibilità luciferina: la «fortuna, quando si accorge che altri ha troppo bel tempo, trova presto il modo di cangiagli il paradiso in inferno». Il duca Francesco fa uccidere Giovanna, la prima moglie, per sposare in seconde nozze Bianca Cappello, e cercherà in seguito di sbarazzarsi anche di quest'ultima per insidiare Ugolina Malatesta, perché

tutto ciò che il mondo ha di bello, di grande, di veramente appetibile, ottenuto che tu l'abbia, perde ogni prestigio in faccia a quello a cui volano i tuoi desideri; - e un nuovo, prepotente, irrequieto desiderio aveva di fatto disabbellita a Francesco ogni cosa di cui potesse dire: - Ella è mia - (LM, I, p. 105).

A scanso di equivoci, il concetto viene ribadito in altri due luoghi del romanzo, opportunamente contigui o quasi (poche pagine li separano):

L'ira di lui [di Francesco] e la dispettosa asprezza con che l'aveva investita poco prima, mostravano troppo bene come all'amore, del quale tenevasi tanto sicura, fosse succeduto un odio aperto. (p. 281)

Quando la fortuna s'avvede che tra consorti è troppo l'accordo, ha pronto il modo di funestar loro la vita (LM, II, pp. 284-5).

Infine, ecco un *exemplum* al calor bianco emotivo: la storia della famiglia Calpucci, «un orribile avvenimento che, anche senza esserne stati testimoni, c'è da rimanerne

¹¹⁹ Si tratta di una «morale» a cui era giunto anche Guerrazzi, il quale però, con maggior decisione di Rovani, ne prende subito le distanze attribuendola a personaggi ignobili e di basso ceto. Cfr. GIOVANNA ROSA, *Il romanzo melodrammatico*, cit., «Il principio genetico della cultura romantica, che chiamava alla lotta nazionale tutti i cittadini in quanto mariti e padri amorosi, difensori de bene comune perché custodi dei sentimenti più intimi, è affatto capovolto: il brigante [Drengotto] rinviene proprio nella solidarietà domestica il movente primo degli egoismi collettivi: ed è guerra di tutti contro tutti. [...] Quanto più il narratore guerrazziano tende ad identificarsi nel personaggio [...], con tanta maggior urgenza nasce l'assillo di prenderne le distanze» (pp. 248 e 252).

col sangue gelato»; tanto più che, in quella stessa famiglia, «marito e moglie si portavan prima grandissimo amore» (p. 284). L'astuto Leoni racconta l'episodio alla Cappello, per incitarla a ostacolare i piani del duca e liberare così Ugolina, prigioniera a palazzo:

il Calpucci, recatosi a noia troppo presto ciò che più lo doveva adescare, essendo la figlia di Vittoria Tebaldi rarissimo fiore di virtù e di bellezza, fece la pratica di una gentildonna, bellissima essa pure, ma di fama non troppo illibata. Le tresche continuarono un pezzo, né mancarono i frutti dell'amore... per isciagura venne ciò all'orecchio dell'innocentissima moglie, che s'aprì in querele col marito, il quale non voleva saperne di ridursi al buon sentiero. S'infuse ben egli, e promise di riparare al male: ma in che maniera riparò? Seco condusse in villa la moglie, e colà una notte, trattale nelle più segrete stanze, non ebbe alle tempo di raccomandar l'anima a Dio, che già nel cuore le aveva piantato un suo pugnale; bensì, come s'accorse che la camera era fatta una gora di sangue, inorridito, chiese perdono al cadavere che ancor palpitava (LM, II, p. 285).

Rovani, bisogna riconoscerlo, non si limita a una riproposizione pedissequa di stereotipi tragici: declina in chiave generazionale e di genere (*gender*) la conflagrazione drammatica dei motivi di inquietudine. Il ripudio che colpisce la Cappello non si deve quindi solo all'insorgere di pulsioni irrazionali, come nel massacro compiuto dal Calpucci: è l'infrazione del *diktat* romantico della giovinezza, che condanna la Veneziana a farsi da parte. Insomma, Bianca viene cacciata dal duca perché è ormai vecchia, non è più la donna bellissima che era al tempo del suo arrivo a Firenze.

Essa con raccapriccio guardandosi nello specchio a parte a parte, notò come l'età che declinava già cominciasse ad alterarle la naturale avvenenza, e osservava l'estrema pallidezza del volto, e la lucentezza degli occhi appannata e quasi spenta, e la pelle che già cominciava a farsi vizza e cascante. Nauseata, ritrasse dallo specchio lo sguardo, che per caso andò a gittarsi sul proprio ritratto dipinto dal Bronzino Allori, quand'ella era poc'oltre i venticinque anni. [...] Quanto più il dipinto le sembrava di una meravigliosa bellezza, altrettanto vedeva sé deforme e quasi ributtante. In quella sua sfigurata apparenza vide allora con orrore la cagione della freddezza, dell'indifferenza, dell'odio di Francesco (LM, II, p. 282).

Il guizzo di Rovani consiste qui nel procurare al confidente elettivo (un uomo, non una donna) il *delight* del disfacimento fisico: se è vero infatti che il «pericolo e il dolore, *considerati a una certa distanza*, possono essere e sono dilettevoli»¹²⁰, ci vuole un personaggio femminile, per sceneggiare in modo icastico e innocuo la paura di crescere che attanaglia i giovani lettori. Non mancano, come si è visto, uomini infrolliti, o ancora ragazzi precocemente incanutiti, nei libri rovaniani, ma a nessuno di loro toccherà mai in sorte la deformità «ributtante» di Bianca. Quanto ai protagonisti maschili, essi muoiono anzitempo di morte eroica; oppure sono novelli Matusalemme: con circolarità perfetta e paradossale, costoro si mantengono giovani grazie a una fibra inossidabile. Nei *Cento anni*, il Milanese ultracentenario che frequenta assieme a Giocondo Bruni il teatro alla Scala replicherà così, al saluto del trentasettenne conte Aquila: «tu sei troppo vecchio per me».

Ancora giovane, se confrontato con un giovane-vecchio, è anche l'ammiraglio Candiano, che di anni ne ha sessantasette: «il mio occhio sa fissare il sole, e il mio braccio può ancora rattenere la fuga di una corvetta nemica» (p. 28). All'inizio del romanzo lo vediamo alle prese con Attilio Gritti, il rampollo veneziano che «ha ucciso il figlio e tentato disonorare» la figlia del «povero arsenalotto» Tritto (p. 27), e che in seguito aiuterà Carlo Visconti a mettere le mani su Valenzia, a lui promessa in sposa ma maritata in gran segreto con Alberigo Fossano. Offeso dall'insolenza del giovane, Candiano sfregia Attilio con un «manrovescio»; concluderà poi l'opera alla fine del libro, uccidendolo in duello.

Era certamente assai più prodigioso che raro che un vecchio a settant'anni potesse avere ancor tanto di forza e di destrezza da reggere incontro ad un giovane, ed anzi ad uno dei più formidabili spadaccini che avesse nome fra' patrizi veneti (VC, p. 312).

Valenzia Candiano rinforza dunque negli amici lettori la fantasia di conservare coraggio e vigore fino in tarda età, e al contempo ne sollecita le più risposte

¹²⁰ EDMUND BURKE, *Inchiesta sul Bello e il Sublime*, Aesthetica, Palermo, 1988.

idiosincrasie matrimoniali. Sempre in vista della solita catarsi tragica, certo, ma con una novità importante: questa volta non è più un duca sociopatico, a tradire la giovane sposa, ma l'aitante protagonista, al punto che – osserva un recensore ottocentesco citato da Baldi – «ripugna l'animo a crederlo, e quasi rifugge indispettito a siffatto pensiero»¹²¹.

Il lettore che forse si aspettava di assistere alla più intensa felicità di que' due giovani, così miracolosamente uniti, non si rimanga troppo sorpreso all'udire che, dopo un anno d'intervallo, una tristezza noiosa e senza pari fu il frutto ch'ebbero raccolto da quella loro passione (VC, p. 103).

Il tedio della vita coniugale viene ribadito dal rovesciamento del *locus amoenus* isolano o lacustre. Dall'*Isoletta de' cipressi* di Davide Bertolotti, passando per le isole pre-bockliniane e soprattutto per l'isola-convento di S. Orsola, dove si rifugia Ginevra nel *Fieramosca*, arriviamo con Rovani «nel mezzo del lago d'Orta, il più tranquillo, il più silenzioso, il più malinconico lago di Lombardia» (p. 143); approdiamo cioè sull'isoletta di S. Giulio, dimora-prigione di Valenzia, che in laguna credono morta in seguito a «un malore di fiera natura»: stratagemma escogitato da Candiano per sottrarre la figlia alle nozze con il Visconti. È proprio il parallelismo contrastivo con Venezia, a restituire un senso (ironico) al topos logoro dell'isola:

il silenzio non mai interrotto delle eterne ore del giorno [...] in una parola una ragione di vita così opposta a quella che aveva vissuto nella brillante e rumorosa Venezia, dove non era stanza per quanto segreta e interna, nella quale non pervenisse un'onda di frastuono ad indicare l'esistenza e l'operosità di tante migliaia d'uomini, aveva per tal modo cambiata la direzione delle sue idee, per tal modo sconcertata la sua sensibilità, che il più delle volte senza sapere il perché, piangeva per delle ore parecchie, e pregava, ed errava di pensiero in pensiero, ma purtroppo senza mai trovar pace (VC, pp. 101-2).

¹²¹ F. CALVI, in «Rivista europea», 1844, I, p. 743. Cfr. GUIDO BALDI, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, cit., p. 37.

I motivi di interesse non si fermano allo smascheramento dei cliché letterari. Come già s'intuiva nel *Lamberto*, dietro la scorza del patetico e oltre l'impaccio del melodramma si cela un Rovani a prima vista insospettabile: il romanziere fine indagatore della psicologia altrui. Inutile discettare – sembra suggerirci l'autore – di affetti indistruttibili: il sentimento più forte è sempre quello capace di corrodere tanto il giuramento di amicizia quanto le promesse di amore eterno.

Sola tutte le ore del dì, e lontana da chi più le stava sul cuore, e senza speranza che quell'ordine di vita si potesse cambiar così presto; una profonda malinconia mista ad un tedio mortale, e talora a certi impeti d'impazienza che non le facevano aver bene un istante, era stata per gran tempo la sua compagna indivisibile. Ma da tre giorni una cosa più prepotente, più procellosa, meno monotona della malinconia, le si era introdotta nel cuore, la gelosia (VC, p. 145).

Valenzia ha del resto buone ragioni per mostrarsi gelosa, perché Alberigo non è affatto immune dal fascino della contessa Giulia, insofferente al marito propinatole dai parenti.

La contessa Giulia M... di Milano, che, appena uscita dal monastero senza che punto venisse interrogato in cuor suo, era stata sposata al marchese T..., uomo sessagenario, non avendo essa tocchi neppure i diciott'anni, introdotta a corte, messa nel numero delle dame che facevano il corteggio di Caterina Visconti, aveva veduto e udito il nostro Alberigo. Il confronto tra lui e il sessagenario marito, è troppo ragionevole che sia stato a danno dell'ultimo (VC, p. 104).

La polemica contro i matrimoni combinati tra donne in fiore e vecchi senescenti, che fa tutt'uno con quella contro i «padri efferati», sarà poi al centro del libro successivo, *Manfredo Palavicino*. Qui è importante sottolineare come la rappresentazione romanzesca dei moti del cuore lambisca appena la tradizionale, e a quest'altezza oramai usurata, contrapposizione tra felicità individuale e ragion di Stato. Il milanese Alberigo, di umili origini, ufficialmente non può sposare la figlia di Candiano, ammiraglio della Serenissima («la legge vietava ad una veneziana il

maritarsi fuorché ad un patrizio veneto o ad un re o principe straniero», p. 40), ma il divieto è poco più che un incidente di percorso, risolto con la fuga fuori città e la finta morte della donna. Il vero dilemma che angustia il protagonista, musicista e cantore, è come conciliare il matrimonio con Valenzia, e dunque una vita da recluso sull'isola, con le proprie ambizioni personali e professionali.

[Alberigo] pensava che la colpa era più propria che di lei, in quanto egli avrebbe dovuto rifiutarsi a vivere in corte, ed essere compagno indivisibile di chi lo aveva con tanto ardore amato una volta, allora fermava di presentarsi al duca, e prendere da lui licenza, e volare presso alla Valenzia per non spiccarsene mai più; e in quei lucidi intervalli lo prendeva una tenerezza spasimata di lei [...] e provava [...] rimorso considerando che il suo cuore oramai batteva troppo lentamente per lei. Ma tosto che dalla sua stanza usciva in pubblico, che nelle splendide feste del duca sentivasi fatto segno d'interminabili applausi, e il suo occhio veniva abbagliato dalla lusinghiera e incomparabile beltà delle fanciulle lombarde, l'immagine della sua Valenzia gli si ritraeva in fondo in fondo della memoria, vicinissima a solversi in nulla, e allora perfino un pentimento lo assaliva.... (VC, pp. 103-4) .

I romanzi di Rovani rinunciano ai tornei, alle gare e alle «disfide» che tanto impegnano gli eroi del romanzo storico classico, per sceneggiare invece, su uno sfondo di mecenatismo cortigiano e nostalgico, le istanze di legittimazione di una gioventù urbana con ambizioni artistiche: Dino, Manfredo, Simone, Elena, Landriano, Ginevra e Alberigo raccolgono ovazioni, elogi e applausi a volontà, nonché un riconoscimento di merito che arriva dritto dalla corte, dal centro del potere. Pur tuttavia, lo scrittore non ignora affatto gli ostacoli che il narcisismo d'artista frappone alla vita associata: lo dimostra il caso di Alberigo, che abbandona su un'isola la moglie per inseguire i propri sogni di gloria. Se lo scandaglio rovaniano dei moti sentimentali si rivela originale e intrigante, non altrettanto si può dire dell'immane conclusione tragica, che appare estranea dalla sensibilità odierna: il Malumbra, spia al servizio del Consiglio dei Dieci, scopre che Valenzia si nasconde a S. Giulio e la riporta con l'inganno a Venezia, dove la donna, passata in custodia a Carlo Visconti, si suicida.

Più che al gesto della protagonista, o alla partenza di Alberigo verso il mare aperto, con il corpo della moglie adagiato sul fondo della gondola, lo scioglimento dei nodi d'intreccio è affidato allo scontro tra Fossano e Malumbra¹²². Quest'ultimo, in cerca di una redenzione per sé e per la propria famiglia, si offre invano di aiutare Alberigo a strappare Valenzia dalle grinfie del Visconti: fallito il salvataggio, i due vengono alle mani per redimere col sangue i rispettivi sensi di colpa.

La figura dell'Alberigo che aveva innanzi, allora gli si fece più orribile che mai. [...] «E tu», disse [Malumbra], «tu sei un mostro, Piangi, grida e ti dispera, che l'angoscia tua non è la millesima parte di quella io vorrei che tu provassi. Ma i lamenti e le lagrime de' miei figli innocenti, che per te patiranno inedia e fame, ricadranno sul capo tuo, e tu vivrai, te lo predico, disperato per sempre». A questo scongiuro così intempestivamente proferito, il Fossano, esaltato da un pazzo furore, colla mano convulsa e aggranchita, impugnata la daga che aveva accanto, Dio gli perdoni il delitto, diede un colpo potente al Malumbra, che cadde arrovesciato (VC, pp. 256-67).

La storia dello «sgherro» veneziano, costretto alla delazione dall'inedia e dalla volontà di rivalsa contro l'indifferenza dei concittadini (suo figlio Anselmuccio «è morto in tre dì per aver patita la fame», p. 75), evoca le collaudate suggestioni dell'orrore «dilettevole». Le responsabilità dell'età adulta, e cioè l'angoscia di dover provvedere, oltre che a se stessi, anche a moglie e figli («sono costretto a lavorare per vivere – scriveva Dino a Liverotto - e per mantenere codesta moglie mia diletta, LM, II, p. 167), vengono esorcizzate mediante l'inserimento di un personaggio che nella vita ha ceduto alla sirene del malaffare. Soluzione narrativamente felice, perché

¹²² Cfr. GAETANO MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, cit., p. 125: «Ai più validi epigoni manzoniani [Rovani] si accostava anche nella scoperta e nell'imitazione del Manzoni segreto: come nei tentennamenti del perfido Malumbra, in *Valenzia Candiano*, ove la malvagità dell'uomo è in certo modo percorsa da un'improvvisa vena di amarezza e di pietà e, in altro luogo dello stesso romanzo, in quel riconoscere l'impossibilità di separar nettamente i buoni dai malvagi ché anche a costoro è dato, per un attimo, sotto la spinta del dolore, di attingere il riscatto del male (mi riferisco soprattutto alla figura di Carlo Visconti che il Rovani avrebbe potuto risolvere artisticamente se la smania della conclusione moralistica e del pezzo retorico non avesse aduggiato, come tante altre, anche questa immagine)».

invita i lettori a “contemplare l’abisso” in sicurezza, ad assaporare le gratificazioni dell’effetto sublime.

Passò qualche tempo [dopo la morte del Malumbra], mancò ogni mezzo di sussistenza... gl’innocenti fanciulli tornarono a domandar pane affamati; ma in quella casa desolata non osò metter piede persona al mondo. [...] Dice la cronaca che fintantoché furon fanciulli e deboli non fecero che piangere e patire; ma giunti all’età in cui l’uomo spiega tutta quella forza che la natura gli ha concesso, si condussero anch’essi verso la scesa del delitto (VC, p. 342).

Come di consueto, alla figura tragica segue un “doppio” comico: il Bronzino, spia al servizio dei Francesi, che senza troppi rimorsi ha abbandonato la famiglia al paese natale.

«Avete moglie?» [chiede il Malumbra al Bronzino]

«Credo bene d’averne, con cinque o sei figli salv’errore; ma è così gran tempo ormai ch’io vo errando pel mondo, che ormai non saprei più riconoscerli se mi capitassero innanzi»

«Ma...»

«A voi non par giusto, non è vero? Eppure la cosa è appunto come vi dico»

«Ed io se avessi a disertar moglie e figliuoli, non saprei più trovare il che ed il perché di questo nostro vivere»

«E a me invece venne una gran voglia di gettarmi da un burrato, come mi vidi intorno quella nidiata di figli, tanto che un bel dì, avendo fatto molto cammino, né piacendomi ritornare, tirai innanzi, e l’un passo dopo l’altro mi trovai a Milano» (VC, pp. 135-36).

In un romanzo – sembra dirci Rovani - e beninteso con tutte le precauzioni richieste dal caso (il Bronzino non è né italiano, né un eroe), ci possiamo anche concedere il piacere (inconfessabile) di gettarci i problemi alle spalle, in un «burrato» di puro egocentrismo.

D’altronde, non è mai la «combinazione straordinaria» in virtù della quale il «giovin uomo» si avventura «sulla via dell’amor platonico», ciò che interessa allo scrittore e ai suoi selezionati lettori: a «ventisei anni, età pericolosa quant’altri mai», le promesse

sussurrate «sull'ora dei leni crepuscoli», o magari «negli opachi recessi degli orti casalinghi» (MP, II, p. 167), valgono per quello che sono:

[il lettore] sa più di me ch'egli appunto in questi alti e bassi dell'umana marea, e mi pare d'averlo già notato in un altro libro in una circostanza pressoché uguale, (non è detto che un medesimo fenomeno non debba riprodursi più d'una volta in questo basso mondo), ch'egli è appunto in queste intime lotte, in queste momentanee cadute che si apprende a compiangere chi poi avremo ad ammirare a suo luogo e tempo (MP, II, p. 162).

Così, con un riferimento un po' compiaciuto alla storia di Alberigo e Valenzia, pubblicata l'anno prima (1844), Rovani rinnova nel *Manfredo Palavicino* il tema del tradimento da parte dell'eroe: complice la sensualità dell'estate («un denso vapore rosato [...] vestiva tutta l'ampia prospettiva di Roma», p. 160), Manfredo rompe il patto stipulato con Ginevra, costretta dal padre a sposare il decrepito Baglione, signore di Perugia. In realtà l'accordo prevedeva, con innocente perfidia giovanile, soltanto un po' di pazienza:

penso che non vi è nulla ancora di perduto, o Ginevra, giacché, se la natura farà il debito suo, non vivrà in eterno, il vecchio Baglione, e i nostri desideri saranno esauditi nell'avvenire. Io ne ho fiducia. Intanto la tua pura virtù sarà da me, come cosa divina, altamente rispettata (MP, II, p. 108)

Senonché a Roma, dove nel frattempo ha trovato rifugio, Manfredo ricomincia a frequentare la duchessa Elena, da lui conosciuta a Rimini, e il ricordo del primo amore subito si offusca.

L'immagine della Ginevra tornò ad affacciarsi alla sua memoria, e vi tornò lucida e tremolante come una stella; vi ritornò (notate questo) cinta di tanto splendore, ch'egli ne fu abbagliato, ch'Elena stessa ne impallidì, ma quanto fu vivo, tanto fu breve, e oscillando disparve poi affatto. I due amori, il vecchio ed il nuovo, stettero un istante al cospetto l'uno dell'altro; ma l'etere puro del primo fu vinto dal sublimato corrosivo, del quale era così gran dose nel secondo (MP, II, p. 168).

«A voler essere giusti – chiosa il narratore – la colpa non era propriamente sua»: sono le «strane vertigini», naturalissime e tutt'altro che eroiche dei protagonisti, a sovvertire i sentimentalismi cari alla cultura romantica («le tenere romanze che i poeti [fanno] a gara nel comporre», MP, III, p. 21), e a soppiantare una volta per tutte i «caratteri eternamente costanti e invariabili [della] tragedia classica», simili alle teste e ai «profili immobili effigiati su cammei e monete» (M, I, p. 47). Se l'eroe, in vista di un riscatto imminente, si «[degn] di scendere al livello di tutti gli altri uomini» (MP, II, p. 162), il meccanismo dell'empatia aumenta la sua efficacia. Manfredi, secondo colui che racconta, è un uomo simile a noi, un nostro antenato persino nei difetti: «troppi requisiti gli mancavano ancora per ottenere l'ingresso nel calendario nei santi» (MP, I, p. 47).

Al punto che, quando al banchetto papale incontra la duchessa, Palavicino non solo dimentica Ginevra, ma all'amore per la donna – Ginevra o Elena non importa – antepone nientemeno che l'amor proprio, ferito dal comportamento della maliarda di Rimini.

È cosa strana che il Palavicino, d'indole grave e per nulla vano, questa volta desiderasse che quello sguardo si fermasse su di lui, e riconosciuto così dalla signora, suscitasse qualche dramma d'invidia fra coloro che gli stavano d'intorno. Se non che colla medesima lentezza onde quel grand'occhio di Giunone erasi posato sul gruppo di persone, se n'era ritratto senza accidente notevole; la qual cosa lasciò nel fondo dell'animo del Palavicino tanta amarezza che, indispettito, si ritrasse (MP, II, p. 166).

Le peripezie sentimentali palavicinesche si iscrivono dunque nel solco, innovativo, tracciato dal romanzo precedente. Il protagonista, distratto da tentazioni, guerre e lusinghe, non mantiene la parola data: ne risultano legittimate le modalità reali del coinvolgimento affettivo e, soprattutto, le fantasie dei lettori ventenni. L'architettura «gigantesca e presuntuosa» della storia (le dimensioni sono assimilabili a quelle dei *Cento anni*) permette inoltre di mettere in scena una grandiosa (e rissosa) convergenza di motivi pubblici e privati: il topos dell'amore contrastato si carica di evidenti

implicazioni risorgimentali, dilatando al massimo la sfasatura metaforica tra aspirazioni e realtà. Dalle scaramucce politiche della Repubblica di Venezia, confinate nell'alta Italia, si passa quindi ai destini nazionali: il che, se da un lato sollecita le smanie di protagonismo patriottico, dall'altro fa da alibi ulteriore alle infedeltà di Manfredo. Non a caso è il Morone, il factotum di Francesco Sforza, a muovere le fila degli amori del protagonista:

Io vi consiglio, diceva il Morone [al duca], a non dir nulla al Palavicino dell'arrivo del Baglione tra noi, e delle pratiche che il padre della [Ginevra] Bentivoglio ha già inoltrate con lui. Forse adesso non c'è altri che abbia sentor di ciò in Milano, ed è probabile che il giovane non arrivi a saper nulla prima della battaglia [...] Attendete voi pure a far quello ch'io vi dico che sarà pel meglio, e il suo coraggio non gli verrà scemato così da questa nuova sciagura (MP, I, pp. 38-39).

E quando, cinque anni più tardi, Ginevra giunge a Roma al seguito del marito (attirato in città con l'inganno e subito imprigionato perché filofrancese), Morone fa di tutto per tenere la donna lontana da Manfredo, così da eliminare ogni ostacolo alle nozze con la duchessa Elena, da cui dipendono le sorti dell'Italia intera: «sarà padrone di Rimini tra poco – le spiega il Morone – e le ricchezza e gli uomini ne saranno a sua disposizione».

Il matrimonio del Palavicino colla signora di Rimini era per lui di una importanza troppo forte, troppo immediata per le cose d'Italia, perché potesse persuadersi a lasciare anche quello in balia della sorte. [...] Pensò finalmente che della Ginevra, alla quale il pontefice era venuto nella determinazione di fissare una ricchissima pensione... (MP, IV, p. 94)

Poiché Ginevra accetta di farsi da parte, e di recarsi in esilio a Trento, Manfredo può adempiere agli obblighi del destino: diventa finalmente «un condottiero di soldati», pronto a battersi contro i Francesi. Nel momento in cui, però, la predestinazione si avvera, tutto tracolla. Mentre Elena, «respinti i gravi pensieri», pregusta per sé e per lo sposo «una vita nuova e felice», l'eroe avverte, di fronte al sacerdote, un fremito di

morte: «a Manfredo sembrò invece gli si fosse precluso per sempre ogni orizzonte» (MP, IV, p. 142). Nell'universo tragico della *fiction* rovaniana, il «supremo compimento dei desideri» viene sempre a coincidere con il «supremo de' tormenti» (p. 143): lo confermano le numerose sciagure matrimoniali che, in un gioco di incastri paralleli, rimandano infallibilmente l'una all'altra. Nessuna sorpresa quindi che Manfredo, poco prima delle nozze, abbia provato «una sensazione di terrore che gli gelò in sangue»:

attraversando il cortile del chiostro, [gli] venne in mente la notte in cui la duchessa Elena nel tempio di s. Francesco a Rimini stava attendendo il maresciallo Lautrec col quale aveva a unirsi in matrimonio. Ricordando quella notte, l'orrida scena di cui era stato spettatore, ed ora trovandosi egli medesimo quasi in pari circostanza, quasi a consumare gli effetti che quella notte ebbe generati, l'idea di una fatalità inesorabile lo invase (p. 140).

Il matrimonio con la donna rivendicata dal più acerrimo nemico alza la posta dello scontro tra Italiani e Francesi: tempo addietro, a sposare la duchessa Elena doveva essere nientemeno che Lautrec in persona. Ma al momento delle nozze, racconta Palavicino (testimone oculare), il generale si era presentato all'altare indossando un'armatura con elmo e visiera, per non mostrare le orrende ferite riportate nelle recenti battaglie.

Io non ti saprei dire a che cosa potesse allora somigliare la faccia del Lautrec; soltanto io so, che faceva ribrezzo e spavento, tempestata com'era, guasta, mutilata dalle ferite, schifosa, e la sua voce che, come t'ho detto, m'era parsa così alterata, dipendeva da ciò, che uscendogli pel naso, del quale non gli rimaneva che la nuda e secca cartilagine, rendeva quel suono che dà la nota più bassa della cornamusa (MP, I, p. 73).

Facile immaginare il seguito della scena: davanti al volto sfigurato («Siamo sull'altare, levate la buffa»), Elena lancia un urlo, «ripetuto dalla volta del tempio», e fugge via inseguita dal corteo di dame e damigelle, annullando il rito. Alcuni anni

dopo, secondo un esibito parallelismo, sarà invece il neosposo Manfredo a darsi alla fuga, non appena conclusa la cerimonia:

si fermò in riva al Tevere... il rumore delle acque gli fece passar per il capo un'orrenda tentazione; gettarsi in quelle e sparire, e seppellirvi per sempre tutti i dolori on'era oppresso, e li altri da cui vedevasi minacciato. Ma il dovere? Ma le promesse fatte in faccia a sé medesimo, ma i concittadini, e il Morone, e gli obblighi assunti? (p. 143)

Placati i rimorsi e i propositi di suicidio, Manfredo torna a palazzo dalla moglie. Ma, complice la sovreccitazione e la reminiscenza della cerimonia col Lautrec, ecco che ai suoi occhi la duchessa si trasfigura in un mostro orribile:

appena s'accorse d'aver presso la giovane sua sposa, e ne sentì il molle respiro, balzò in piedi come se una biscia schifosa gli si fosse strisciata vicino, e saettò la duchessa con un'occhiata di tanto furore che pareva volesse annientarla. Ella rimase attonita in prima, poi si alzò, e a lenti passi si allontanò spaventata da lui (MP, IV, p. 148).

Così come Giovanna, in *Bianca Cappello*, scopriva a nozze avvenute i «tristi conforti del pianto», Palavicino sfoga il suo «angore indicibile» in un «pianto dirottissimo» («qual triste notte nuziale fu quella!»), mentre Elena fa i conti con gli scheletri del proprio inconfessabile passato.

Tre giorni nuziali l'uno più funesto dell'altro: il primo marito ucciso che voleva essere vendicato... il Lautrec che viveva, e ch'era potente e sdegnato... il Palavicino dal quale tutto aveva sperato, e pel quale improvvisamente era gettata nella disperazione (MP, IV, p. 149).

Elena è in effetti responsabile di uno stupefacente atto mancato a danno del duca di Pitigliano, suo primo marito. All'età di quattordici o quindici anni, indaffarata com'era a estirpare le «ortiche» fra «le rose del letto matrimoniale» (MP, III, p. 21), omise di avvisare il «rozzo marito» di una congiura ordita contro di lui, e della quale lei stessa era stata prontamente informata da una missiva di mano ignota.

Ora, la lettera che le stava dinanzi le fece pensare, che se non fosse stato per quell'importuno zelante, la felicità da sì lungo tempo vagheggiata indarno, si sarebbe quella notte medesima effettuata; desiderò così che non le fosse fatta recapitare.

Non basta però l'orrore dell'«atroce pensiero», a far desistere l'inconscio dall'ottenere «la felicità vagheggiata»: la duchessa si limita a dare ordine al servo, figura tradizionalmente inaffidabile, di avvisare il duca dell'arrivo di una comunicazione urgente, senza tuttavia mostrargli la notifica dell'agguato. E così il Pitigliano muore trafitto dai pugnali, come di lì a poco morirà, colpito a tradimento da una palla di piombo, il suo probabile assassino nonché marito successivo di Elena (che Rovani, forse per dimenticanza, non cita nel consuntivo dei delitti), da lei sposato perché «all'amore si confederò l'ambizione, e vagheggiò il pomposo titolo di signora di Rimini».

Se dunque in *Valenzia Candiano* l'unione dei protagonisti si sfaldava sotto l'urto di oscuri moti dell'io, nel mastodontico *Manfredo* il concetto viene ribadito con un'enfasi e un'articolazione di paralleli e rinvii interni davvero ossessiva. Non solo l'aristocratica riminese è una figura ben più corposa della contessa Giulia, ma il tema del matrimonio imposto dai genitori è sviscerato nelle sue più morbose manifestazioni, fermo restando il denominatore comune della differenza di età.

C'è forse a far mistero? La verità è una sola... Mio marito ha cinquant'anni, ed ha la gotta, e appena uscita dal monastero di San Vittore, io mi trovai tra' piedi quest'uomo, che mia madre mi presentò, e ch'io non sappi rifiutare... avevo quindi anni... Tre dì dopo, vidi il conte Galeazzo colla sua croce di S. Michele... Allora mi accorsi che il mio don Silvestro non era né il più bel giovane, né il più bell'uomo di Milano. Ecco tutto (MP, II, p. 78).

Il dialogo captato dal narratore durante la festa notturna per i Francesi illumina la «sola verità» che governa le dinamiche sociali: è una prassi consolidata, il connubio innaturale tra fanciulle e vecchi ammuffiti, non certo una spina nel fianco dei soli

protagonisti. I quali si distinguono semmai per il pathos straordinario dei loro affanni: la confessione dell'ammiratrice di Galeazzo giunge a ridosso dei preparativi per le nozze tra Ginevra e Giampaolo Baglione,

una scena che faceva pietà e ribrezzo ad un tempo, [...] uno spettacolo ben degno di venir contemplato da quei troppi, a cui l'abuso della podestà paterna è così familiare; da quelle fanciulle che troppo facilmente si lasciano intimorire da una venerazione indebita verso l'egoismo iniquo di chi pretende potere ogni cosa sulla vita de' figli (MP, II, p. 68).

Giovanni Bentivoglio, per «confederarsi [...] al più potente signore della Romagna e tuttacosà de' Francesi, e [recuperare così] il dominio della sua Bologna» (MP, I, p. 84), ha consegnato la figlia Ginevra a Giampaolo Baglione, «creatura in dissoluzione», uomo dal «volto interriato e vizzo e cascante», e dall'«aspetto alterato e guasto più che dagli anni, dai turpi acciacchi» (MP, II, p. 65), che di mogli si vanta di averne già seppellite tre. I rituali del giorno fatale sono ormai noti: in principio sopraggiunge la disperazione («aveva tanto pianto la notte prima pensando alle nozze imminenti, che ora non aveva più lagrime», p. 63); segue poi, in crescendo drammatico, la trasfigurazione mostruosa di uno dei due sposi: l'atteggiamento del Baglione nei confronti della donna è paragonato infatti alle mosse del «crotalo [che], svolgendo le spire, allungando il collo, tentando il coniglio che squittisce, sta per cominciare gli orribili suoi assorbimenti» (MP, II, p. 67). Puntale all'appello anche l'archetipo tragico, evocato e poi lasciato in sospenso, a vantaggio della suspense: non sappiamo che fine abbia fatto la prima moglie del Baglione («codesta vostra figliola, disse il tetro vecchio, [...] pare voglia troppo somigliarmi all'Ildegarda, la prima mia donna...», p. 69), ci viene solo detto che si tratta di una «lugubre storia».

Siamo dunque all'apice dello scontro generazionale:

[il Baglione] considerava che quella figura di una bellezza affascinante, che a lui per la prima si rivelava, quelle membra così eleganti, que' vivi colori della floridezza di gioventù, appartenevano a lui, come una proprietà, che nessuno poteva contrastargli, e in mezzo alla massima accensione

dell'estro trovò pur strada un pensiero di atroce egoismo, e ricordandosi di quel che gli aveva detto il suo medico, e di ciò che allora propalava la scienza, che il tepore del giovin sangue, convenientemente infuso nelle vene del vecchio, fosse sufficiente a reintegrare la giovinezza, si confortò tutto quanto pensando, che avrebbe resa così più ferma la propria salute e la propria esistenza, alla quale era tanto attaccato (MP, II, p. 66).

La guerra dichiarata dai «padri efferati» ai figli, sulla scorta di un «atroce egoismo», trova il suo campo di battaglia privilegiato nella conquista della donna, bersaglio di un lugubre vampirismo da parte dei vecchi incalzati dalla morte. Si palesa qui il carattere intimamente misogino della polemica rovaniana: l'attacco ai padri non è condotto in difesa delle giovani donne mal maritate, bensì in nome dei giovani defraudati dei "bocconi" migliori. Troppo accorati e compiaciuti sono gli appelli alle innocenti sedotte, per allontanare il sospetto di un'accusa di dabbenaggine:

Oh, giovinette, se in tal momento il dannoso timore vi tenta, vi spinge a piegare all'altrui voglia, venite e guardate, da questo muto spettacolo apprendete il coraggio, che altrimenti vi mancherebbe. Contemplate il duro momento, che non sapete prevedere, poco esperte come siete, dei dolori che conseguono gl'involontari sacrificii. E se tanto vi giova, stringetevi intorno ai petti paterni, lagriamate e pregate, ma non obbedite (MP, II, p. 68).

Troppo esibiti, inoltre, sono gli scrupoli per la «vergine anima» delle ingenue lettrici, facilmente impressionabili («chiudete le sconfortanti pagine»). Dopo aver annunciato, in violazione alle leggi del genere storico, la scandalosa storia d'amore tra Elena e Manfredo, l'io narrante finge addirittura di replicare alle rimostranze del pubblico femminile:

vi rivolgete a me adirate, imprecanti, perché, improvvido, vi abbia dischiuso gli sconsolanti segreti; per carità tornate a spianare le linee gentili della rosata faccia... sospendete i timori... sospendete le ire... tempo verrà.... (MP, II, p. 167)

Nella maliziosa allusione allo scorrere del tempo, da cui si apprendono i «segreti» incautamente anticipati dal narratore, è evidente un atteggiamento di scherno nei confronti delle donne, e in particolare delle lettrici, che dagli scrittori pretendono la messa in scena di sentimenti fasulli, e contribuiscono così a fare del romanzo un genere proscritto, ad esclusivo consumo muliebre. La polemica era già intuibile nella similitudine dedicata al nemico di Palavicino: il Baglione sarà pure un crotalo, come ci viene assicurato, ma Ginevra non fa certo bella figura, nei panni di un coniglio che squittisce.

Sono sostanzialmente due le tipologie femminili che si possono rintracciare in queste opere: la fanciulla angelicata, in odore di santità, simile alle protagoniste delle novelle in versi; e la sua controparte spregiudicata, se non addirittura demoniaca. La preferenza va di norma alla prima, perché è una figura rassicurante: non mette in discussione i ruoli consolidati tra i sessi. Il prezzo da pagare è tuttavia la noia, il tedio di una compagna che piange, prega e sviene ad ogni minimo impiccio. Lo sa bene il duca Francesco (*Bianca Cappello*), costretto dal padre Cosimo a sposare una principessa austriaca, vittima di un'«educazione succhiata dalle fasce».

Quella donna [Giovanna] non è fatta per salire i gradi di un seggio, è un angelo di bontà, ma la natura e l'educazione l'han resa più presto atta a vivere in un chiostro che in una reggia. Ella è poi sì rimessa e sì priva d'ogni grazia di spirito che non può né potrà forse mai destarmi dramma d'amore in petto (BC, p. 44).

Forme e qualità angeliche sono attribuite anche alla figlia del Malatesta, sebbene la stilizzazione di Ugolina sia meno scontata e sbrigativa: Liverotto, dopo aver osservato nello studio dell'amico Dino un ritratto raffigurante «un busto di giovane donna», ne intuisce correttamente l'identità di musa artistica e donna amata.

«O un angelo», disse, «condusse il tuo pennello, o tu non eri in terra, quando tirasti le prime linee di quella meravigliosa fisionomia, sì mi sembra celeste l'espressione di quel volto, e che da quegli

occhi, da quel labbro, da quel tutto trapeli certa cosa che ammirazione impone ed amore» (LM, I, p. 133).

In realtà, dietro la dichiarazione di amore e stima trapela pure una certa insofferenza, fomentata dall'inadeguatezza cronica delle donna di fronte alle prove a cui è chiamata assieme all'uomo. Difficile, per l'io narrante e i suoi lettori, non condividere le esortazioni di Bianca ad Ugolina: «Dovete fuggire all'istante; non zittire, non cadere sfinita un'altra volta» (LM, II, p. 269). Persino nel romanzo intitolato a Valenzia Candiano, la protagonista non fa altro che pregare e perdere i sensi, al punto che assai di rado appare al centro dell'azione, e alla fine decide di togliersi la vita: l'impressione è che lo stesso Rovani non sappia bene cosa far dire o fare al personaggio.

Ginevra, dal canto suo, vanifica con l'inesperienza e l'ingenuità i piani di Palavicino. Per ragioni di decoro, rompe il patto stipulato col fidanzato:

Io ebbi a pensar male di te, Ginevra, soggiunse poi il Palavicino; tu avresti potuto star forte contro la violenza altrui, ma nell'animo tuo, fu ben più potente assai il timore di tuo padre che l'amore di me. Io non avrei fatto così (MP, II, p. 106).

Il rimprovero si riverbera lungo tutto l'episodio del rapimento o salvataggio di Ginevra ordito da Manfredo. Il quale, una notte, sale sulla carrozza del Baglione (lasciato a terra con un diversivo), ne indossa il mantello e, una volta al sicuro fuori Milano, rivela la sua vera identità all'amata. La reazione scomposta della Bentivoglio rischia però di far fallire la missione segreta: nel momento in cui, al posto della «turpe canizie», appare la «faccia bella e giovanile» di Palavicino, ecco che la giovane si mette a strillare:

quel che avvenne nella mente e nell'animo della Ginevra [...] non può essere spiegato che da quel grido ch'ella non poté trattenere, e che fe' correre un gelo per l'ossa al Palavicino, il quale si tenne

perduto, tanto timore lo prese che, accorrendo la moltitudine, fosse presto un terribile intrigo (MP, II, p. 102).

L'atteggiamento rinunciatario di Ginevra trova conferma nella decisione di non seguire l'eroe: dopo aver minacciato di «trascinarsi a piedi» fino alla casa paterna, la donna chiede e ottiene da Palavicino di essere ricondotta in un «santo ricovero» a lui inaccessibile, così da preservare intatto il buon nome dei Bentivoglio. Insomma, quanto più il personaggio ostenta la propria correttezza e pudicizia, ovvero la qualifica di figlia, sposa e timorata di Dio, tanto più diventa oggetto d'ironia misogina. Si arriva così a una sorta di contrappasso: lo slancio fiducioso verso il futuro, o meglio ancora il «vivissimo raggio di speranza» che, con «alacrità e confidenza straordinarie», illumina le certezze di Ginevra, si spegne durante il viaggio dei due innamorati attraverso i campi dove hanno combattuto Francesi e Sforzeschi, tra «torme di gufi e upupe» in volo radente, «odori fetentissimi», esplosioni di cavalli in putrefazione e soldati «feriti, presi da dolori atrocissimi». A rincalzo, ecco alcuni versi, brutti ma espliciti, che Rovani acclude a fine capitolo: «E più cupo il duolo usciva / Dalla gioia fuggitiva».

Diverso è ovviamente il caso della donna che usurpa le prerogative e le libertà maschili. Un tipo simile affascina per la sua intraprendenza, ma trova subito sanzione grazie a una robusta dose di rivalsa sadica. L'esempio migliore è la beffa giocata da Brunetto alle sue numerosissime amanti: lo scultore le convoca in una stanza sopra l'osteria e poi, con un sotterfugio, rinchiude ciascuna donna in un armadio.

Tutte con gran cura furono messe sotto chiave. [...] Ma quelle povere malcapitate, dopo molto pazientare, non seppero più contenersi, e si diedero a battere, a tambussare perché venisse loro aperto. Era un fracasso di casa del diavolo, e l'oste, non potendo più fare il sordo, entra nella camera, e accortosi dello scherzo, va ad aprire. La bruna, la bionda precipitaron fuori più rapide de' venti d'Eolo; così la terza, la quarta, così tutte, e l'oste a scoppiar delle risa, ed elle, svergognate e in trasudori, a guardarsi in cagnesco, a piangere, a strillare, a tempestare... a bestemmiare messer Brunetto. Il fatto corse rapidissimo per la città, e si fe' un gran ridere ovunque (LM, I, p. 39).

All'insofferenza per le Mondelle, le Margherite e le Angiole Marie tanto buone e care e insipide, si accompagna l'inquietudine per l'immagine femminile che si intravede al di là di un malconcio ordine patriarcale¹²³, incline a (terribili) colpi di coda ma oramai in declino irreversibile. Il lettori di Rovani sono insomma i naturali antecedenti dei destinatari elettivi di Tarchetti Dossi e Boito: sono cioè «uomini normali attratti e atterriti da una figura muliebre non più vittima succube»¹²⁴. Il nostro autore non sembra tuttavia disposto a sfruttare a fondo le suggestioni di un'«immagine ossimorica dell'io femminile, fonte di vitalità erotica e contaminazione ferale»¹²⁵. La «formazione classicista», che, come ricorda Baldi, pur tra mille infrazioni e smentite riaffiora carsicamente¹²⁶, impone la sintesi delle pulsioni centrifughe, mediante cesure anche brutali. Mentre alle amanti «svergognate» di Brunetto tocca in sorte una proto-mediatica gogna, l'insidia di Bianca Cappello è disinnescata dalle risorse reversibili del tragico e del comico, che permettono di raffigurare la donna secondo i soliti, e tutto sommato innocui, stilemi dell'«angelo caduto».

S'ei fosse vero quel che dice Sandrino pittore, che chi ha bello e grazioso l'aspetto ha pur l'animo inclinato a virtù, Firenze avrebbe guadagnato un angelo in costei; ma guarda, Maffio, che caso gli è codesto... Ella è pure un angelo, ma di que' ch'ebbero le ali spennate, e di cui parla spesso fra Marcello che predica in Santa Croce (LM, I, p. 6).

¹²³ GIOVANNA ROSA, *La narrativa degli Scapigliati*, cit., p. 143: «l'autorevolezza virile, abbandonati i gloriosi campi di battagli o le imprese di coraggio indomito, deve manifestarsi nell'ordine prosaico della società civile, di cui la famiglia costituisce la cellula germinale: è appunto l'assenza di nuclei domestici armoniosi [...] a documentare, nella narrativa secondottocentesca, il declino del modello patriarcale e a denunciare i primi segni della fragilità maschile».

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ivi*, p. 141.

¹²⁶ GUIDO BALDI, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, cit., p. 203: «E d'altronde Rovani si era formato proprio in questo ambiente classicistico, avendo compiuto gli studi umanistici [...] al Ginnasio di S. Alessandro, sotto l'abate Pozzone. Tale formazione non aveva mai cessato di agire in lui, anche se, al momento della maturità intellettuale, in un periodo di più inquiete ricerche ed esperienze letterarie, si era ridotta a fornirgli lo strumento per un gioco artistico e tonale».

Più interessante e complesso è il trattamento riservato alla duchessa Elena, un personaggio a cui l'autore doveva tenere molto: sopravviverà infatti all'oblio romanzesco del decennio 1846-1856, guadagnandosi una menzione nei *Cento anni* («una certa duchessa Elena, di nostra intrinseca conoscenza», p. 363). Fin dall'infanzia ella manifesta un temperamento originale e capriccioso, deludendo così la madre che «si compiaceva di vagheggiar qualche miracolo della prossima futura santa» (MP, III, p. 15). Se poi non bastasse l'episodio già ricordato del duca di Pitigliano, eccone un altro che non lascia dubbi, sulle capacità di seduzione della duchessa, e soprattutto sui risvolti ferali di un siffatto talento.

Si diceva tra il popolo, che l'amore di quell'uomo [il Lautrec] per la duchessa molto somigliava a furente pazzia, e se la signora gli avesse comandato facesse passare a fil di spada tutto il suo esercito, volentieri lo avrebbe fatto (LM, I, p. 59).

Eppure, anche quando sovverte la gerarchia dei sessi, la nobildonna di Rimini non perde mai il favore dell'io narrante. Forse perché, in realtà, la stilizzazione del personaggio concede ben poco al sondaggio dei misteri dell'indole muliebre: più semplicemente, le idiosincrasie femminili sono ricondotte all'alveo maschile, alla fisiologia del “maschiaccio”.

Ogni anno che passava era un viziuetto che veniva. Non v'era governante che la piccola Elena non percuotesse, non servo che non garrisse, non animali domestici che ella non malmenasse; era insomma quel che le madri dicono un vero abisso. [...] Inoltre v'era nei modi della fanciulla, una certa risolutezza quasi maschile (MP, III, p. 16).

Il gioco di contrappesi è fin troppo esibito. L'emancipazione femminile trova sempre un argine o un correttivo, o ancora il veto supremo della morte: all'inizio dell'ultimo tomo, l'uccisione di Elena da parte del Lautrec ristabilisce l'ordine delle cose, e rende finalmente possibili le nozze di Manfredo e Ginevra. Inutile dunque cercare moderne *femme fatales*, nei libri di Rovani. Quanto più l'autore mischia le carte, alternando

figure spregiudicate e fanciulle senza peccato, tanto più finisce per confermare l'immagine tradizionale della donna: la femminilità oblativa che redime e consola. Basti pensare al comportamento di Elena durante l'incendio di Rimini:

tutti i camerieri, i servi, i famigli erano in movimento di su, di giù per gli atri, pei corridoi, per le scale. La duchessa li fa chiamar tutti.

- Perché siete ancor qui? Loro dice, il comune pericolo vi chiama; l'incendio si avvanza verso la città. Andate, e avrete da me tale compenso, che assai vi loderete di aver prestato soccorso altrui. Soprattutto fate in modo ch'io sappia uno per uno il nome di coloro che più degli altri fossero per rimanere danneggiati dalla gran disgrazia. Andate.

E finito di far questa esortazione ai servi, si recò tosto al verone che rispondeva sulla pubblica via per incurare dalla voce la moltitudine che tuttavia continuava a passare (MP, V, p. 7).

Oppure alle attenzioni prodigate ai soldati feriti:

convien dire che tutti coloro cui toccò in sorte di alloggiar in Rimini furono i meglio capitati. La duchessa Elena ci face alloggiar tutti in castello, e ogni sorte di cure ci prodigò quella donna. Tutti i giorni, ad una cert'ora, veniva a visitarci e a distribuir consolazioni, e quando compariva, so che a taluno di coloro che giacevano malissimo condotti, pareva rinascere, quasi fosse lei quella che avesse a rimarginare le ferite (MP, I, p. 65).

Spetta poi a Ginevra, il compito di farsi perdonare le titubanze dei primi tempi. Elia Corvino e il Mandello le affidano una missione ultrapatetica: deve recarsi a Milano a chiedere la grazia per Manfredo.

Converrebbe che la Ginevra potesse far ciò che forse non è lecito attendere dal suo immenso dolore quando saprà la sventura... Pure la sua disperazione istessa, le sue grida strazianti potrebbero essere un gran mezzo, una potente scintilla da destare un incendio.

- Che?

Sì, centomila uomini, che gemendo tacciono da anni, potrebbero, eccitati da uomini esperti prorompere improvvisamente innanzi allo spettacolo di una desolazione che non ha pari (MP; V, p. 109).

«Desolazione» che non commuove il Lautrec, ma il «fanciullo Armando» (il figlio malaticcio da lui avuto con Elena), sensibile al richiamo materno della donna: «appena vide la Ginevra, fece uno sforzo, tentò alzarsi e le sorrise. Ella le si gettò al capezzale e lo coprì di baci e benedizioni» (MP, V, p. 147). L'intercessione si rivelerà presto effimera: pochi giorni dopo la concessione della grazia, il bambino muore, e il generale, «disperato e furente», manda Palavicino al patibolo.

Se la morte dell'eroe non merita ulteriori commenti, desta invece interesse il personaggio di Armando, che «sin dalla nascita, portò nel germe il malore che doveva consumarlo» (MP, V, p. 136). Non è un caso, che l'unico frutto delle coppie rovaniane abbia i giorni contati: l'*impotentia generandi* è una facile metafora di fragilità e insicurezze, uno specchio che riflette le nevrosi dei personaggi. Nel dramma *Bianca Cappello*, la beneficenza isterica di Giovanna allude chiaramente a un desiderio di maternità:

Vorrei che questo giorno venisse da noi segnalato con alcun'opera di beneficenza [...] Che volete? [chiede il duca] Beneficare qualche infelice [...] debbo beneficiare taluno che nacque sotto a questo cielo [...] Mio consorte! Parola di Duca voi dianzi mi avete concesso, di potere in oggi a mio beneplacito beneficiare qualcuno (BC, pp. 49, 54, 60)

Nel *Malatesta* il tema assume sfumature lugubri: Bianca, «isterilita dai mille strapazzi», paga tre donne incinte per assicurarsi un figlio maschio. Una volta in possesso del bambino, lo fa portare a palazzo nascosto all'interno di un liuto, e uccide tutti coloro che l'hanno aiutata nell'impresa: «cinque vittime erano state sacrificate senza scrupolo al mondo» (LM, I, p. 277). Degno di nota è anche l'idillio, invero un po' cimiteriale, sognato da Manfredo: una vita limpida e pura accanto a Ginevra e alla madre.

I tuoi virtuosi costumi a chi sono più noti che a me, e a francare ogni tuo timore quella cara e virtuosa donna di mia madre sarebbe venuta a stare con noi, e affidata alle sue cure, alle sue soltanto, tu saresti stata come in un santuario (MP, III, p. 108).

Non manca, infine, un sovrasenso rivolto al lettore ideale. Paternità e creatività artistica vanno di pari passo, in Rovani: la sterilità è anche proiezione metaforica dell'inaridimento creativo.

Ma è un gran peccato che nell'arte veda troppo in là, onde s'è fitto in capo di non volerne far altro, e quando lo si esorta all'opera: - È inutile - dice [Brunellesco]; - dopo Raffaello, il Vinci e Michelangelo, non c'è altro da fare, e non mi garba ch'altri rida alle mie spalle. (LM, I, pp. 60-61).

Capitolo III. Enfasi melodrammatica e coinvolgimento umoristico

3.1 L'io narrante rovaniano: un «coetaneo» ironico ma insicuro

Oggi, la scarsa fortuna di cui godono i primi romanzi rovaniani non si deve solo al manicheismo *melò* del sistema dei personaggi: è l'incerta fisionomia dell'io narrante, a condizionarne in modo radicale gli effetti di lettura.

Il problema, per il Rovani ventenne, è trovare il giusto equilibrio tra l'esibizione di originalità e l'esigenza di un riconoscimento culturale: egli rivendica dignità letteraria in virtù della poetica del «forte sentire», ma al contempo ricerca nuove modalità di interlocuzione, che garantiscano il colloquio col pubblico che sente a sé più vicino. La voce narrante si fa interprete di entrambe le istanze, senza però una salda e persuasiva coerenza elocutoria: all'enfasi drammatica, garanzia d'immedesimazione superomistica, si alternano le forme insolite del coinvolgimento umoristico, e all'esuberanza glossatoria le battute di un dialogo di derivazione teatrale¹²⁷.

L'impressione, per il lettore odierno, è quella di trovarsi davanti a golosi, ma alla lunga indigesti, zibaldoni di tecniche narrative e stilistiche primottocentesche. Ben poco si salva, insomma, in questi romanzi: più che la ritrattazione manzoniana, è forse allora la consapevolezza degli errori commessi, a convincere il nostro autore della necessità di una pausa di riflessione. Il che non vuol dire che un'evoluzione non sia avvertibile anche all'interno dei primi libri: basta confrontare le pagine iniziali del *Lamberto* e l'incipit del *Manfredo*.

¹²⁷ Cfr. MONICA GIACHINO, Introduzione a *Valenzia Candiano o la figlia dell'ammiraglio*, Milano, Istituto Propaganda Libraria, 1993, p. 14: «Frequente è il ricorso ad una tecnica di derivazione teatrale che delega segmenti di narrazione o la presentazione del personaggio al dialogo, talora tra voci occasionali ed anonime che assolvono pertanto quell'esclusiva funzione. Due popolani tra la folla tracciano per esempio nelle prime pagine del romanzo e in poche battute il ritratto dell'arrogante aristocratico Attilio Grilli e quello della spia Malumbra».

Sulla soglia, la controfigura autoriale dell'esordio si compiace di lunghe e articolate descrizioni, modellate sugli archetipi di Alessandro Manzoni¹²⁸, ma soprattutto enuclea le coordinate titaniche della *fiction*, grazie alla studiata magniloquenza di sostantivi e aggettivi spesso preposti. Scopriamo allora che il palazzo «granducale» è un «gigantesco edificio», che i suoi portici sono «larghi e maestosi», che le finestre sono di norma «finestroni» decorati, e che «profondissimo» è il «notturno silenzio». Fin qui, l'io narrante si personalizza poco: anzi, cede volentieri la parola a comparse che non hanno altra funzione se non quella di ottenere calibrati effetti di suspense. Il metodo è piuttosto semplice: alcune figure minori introducono nei loro dialoghi un personaggio di assoluta rilevanza nella storia, ma non ancora apparso sulla scena. Maffio e Sandro, soldati di guardia agli appartamenti di Bianca, rievocano la vita della duchessa e i pettegolezzi del popolo fiorentino sul suo conto, dispensando il narratore dal compito di stilarne la biografia. In modo non dissimile, alla fine del capitolo, il lettore ha “un assaggio” di Malatesta: i gendarmi ascoltano i racconti del collega più anziano («vieni qui, Maffio mio, che quando parli, tace la cronaca», p. 20), un «cantastorie» che ripercorre le vicissitudini e riscatta così la fama di Lamberto, infangato dalle maldicenze della soldatesca spagnola. Si tratta con ogni probabilità della trasposizione, in ambito romanzesco, di una tecnica tipica della scrittura teatrale, e riassunta dalle indicazioni di regia poste in apertura delle «giornate» del dramma: «Via di Firenze nelle vicinanze del Palazzo ducale – Un uomo con cappa nera e maschera al volto. Sta parlando con altri due uomini, uno dei quali tiene una lanterna nella mano destra» (*Bianca Cappello*, p. 69).

Il modulo sarà replicato più volte nel corso del romanzo: quando, per esempio, l'azione si sposta a Roma, i ritratti di Sisto V e Ferdinando de' Medici vengono affidati *ex abrupto* a due artigiani, che «attendevano a discorrere, mentre il cocchio [del Papa] passava loro innanzi» (LM, II, p. 140). Il capitolo diciottesimo, intestato alla città

¹²⁸ *Lamberto Malatesta*, p. 2: «Sulla porzione di pavimento illuminata disegnava una lunga lunga l'ombra della sua figura, la quale andava a metter capo là dove stava seduto un altro soldato coperto il capo da una bassa celata, colle braccia incrociate al petto, coll'una gamba all'altra sovrapposta, e in atto di chi sta per essere sorpreso da sonno».

eterna, si apre infatti con la trascrizione dei discorsi, scervi di commenti esplicativi, dei due narratori «plebei», eccitati dalla vista di patiboli, forche e cadaveri: diretta conseguenza del pugno di ferro del pontefice. Una volta presentati i nuovi personaggi, ecco però che le comparse vengono congedate in tutta fretta: «svoltando in un chiassetto, si perdettero di vista, e noi li lasceremo andare. Ché di loro non ci deve importare più di tanto» (LM, II, p. 142).

L'astensione dal commento o la temporanea cessione delle responsabilità diegetiche comportano un rapido ma reversibile cambio prospettico: dal racconto non focalizzato si passa a una focalizzazione interna. Il narratore sceglie di regredire al livello dei personaggi per assumerne la parzialità percettiva: in accordo con gli stereotipi "gotici" del romanzo storico, l'universo della *fiction* è percorso da un «basso e monotono cicaleccio», da «sommesse parole», da cupi rintocchi e rumori sinistri, tanto più cupi e sinistri quanto minore si rivela essere la consapevolezza di ciò che sta avvenendo. Il lettore, al pari dell'uomo di carta, "sente" l'arrivo di un personaggio prima che costui venga identificato dall'io narrante: «a questo punto molte voci, che parevano volersi soverchiare a vicenda, uscirono da uno stanzone terreno. – Stavano colà radunate le guardie scelte in quel dì a servizio di palazzo» (p. 6); «lo stropiccio de' piedi di chi saliva per la scaletta a chiocciola avvisolla che il chiamato era presso» (p. 9)¹²⁹.

Pochi anni dopo, il libro intitolato al Palavicino sembra segnare un cambio di passo: mentre *Valenzia Candiano* riesumava il solito avvio di narrazione all'insegna di palazzi ducali, «perfetti silenzi» e penombre inquietanti¹³⁰, l'apertura dell'ultima fatica

¹²⁹ *Valenzia Candiano*: «dopo qualche tempo il romore dei passi e lo stropiccio di una gonna fecero sperare al giovane che fosse presso la sua Valenzia. Era essa di fatto» (p. 65); «Egli vi si trovò solo, e stette aspettando per qualche tempo; alla fine ode lo stropiccio de' piedi e di una gonna: entra la bellissima contessa Giulia» (p. 103); *Manfredo Palavicino*: «alcuni conversi del monastero [...] se ne stavano inchinati, accostando la testa a terra, come ad ascoltare qualche cosa che venisse di sotto. Stando infatti in quella postura, alle improvvise alterazioni del cupo rimbombo, che, quasi percorresse lo spazio sotterraneo, arrivava da sei miglia lontano sino a quel punto, si poteva quasi avere un sentore dei repentini movimenti de' cavalli e delle artiglierie trasportate. (p. 20, II)».

¹³⁰ «In una sala del palazzo ducale di Venezia, le cui pareti, tutte coperte di rasce nere, venivano debolmente rischiarate da una sola lampada a sei becchi pendente per tre catene dalla volta: una notte

storica schiera un narratore che, per ripristinare il contatto con i lettori insidiati dalla noia, si fa gioco fin da subito della retorica incipitaria del componimento misto. Il novenario manzoniano cede allora il posto a un ironico omaggio endecasillabico, e allo sfoggio di monumentalità subentra la descrizione di un «canto» di scarso interesse.

Quel canto della contrada delle Ore, ove alzando un tratto lo sguardo, si ha il vantaggio, di vedere un lato della chiesa di s. Gottardo e la torre del suo famoso orologio, che è sempre un buon pezzo d'architettura, non fu mai, a nessun'epoca, oggetto di molta attenzione; ed è in questa parte, dove la massima noja viene oggidì ad assalire il granatiere del corpo che vi passeggia a guardia; soltanto trecentoventinove anni or fanno [...] la parte di popolazione che poteva reggersi sulle gambe, passò quasi tutta per di là, a gettare un'occhiata ben attenta a quell'angolo che in quel dì ebbe un successo, quale non ebbe a vantar mai né prima né dopo. A quel canto si vedeva bensì un'immagine di Maria Vergine, che ora non c'è più, dipinta piuttosto male da uno scolaro del Luino per mezzo scudo del sole, con innanzi due torchietti sempre accesi du vasi di fiori freschi, alla cui conservazione e spesa tanto ordinarie che straordinarie sopratendeva il barbiere che vi aveva bottega lì presso.

La baldanza proemiale dell'io narrante non deve tuttavia trarre in inganno: la nuova formula, più che proporre inedite soluzioni narrative, rimescola o al massimo insaporisce gli ingredienti della vecchia. All'originale preambolo fa seguito, non a caso, il tradizionale modulo compositivo dell'«interposta persona». A riferire al lettore l'agguato teso a Manfredo dai sicari del maresciallo Lautrec, e dunque a introdurre la figura del protagonista, è il barbiere Burigozzo, che ha assistito alla scena dalla finestra di casa:

all'alba, chiamato giù dagli avventori che lo martellavano di domande, aveva saziata la curiosità loro; interrogato poi da tutti quanti passavano per di là, s'era assunto l'ufficio di narratore, e quelle cinque o sei frasi, nelle quali stava racchiusa tutta la storia del fatto, le aveva quel dì repetute, non si può calcolare quante centinaja di volte (p. 15, I)

d'agosto del 13... stavano sedute intorno ad una gran tavola diciassette persone: dieci senatori, il doge e sei consiglieri. Era l'eccelso consiglio così detto dei Dieci, raccolto in sessione».

L'io narrante si muove insomma tra una propensione all'esuberanza elocutoria, più concreta nel *Palavicino* ma riscontabile anche nei romanzi precedenti, e la tendenza, altrettanto pervasiva, a consegnare ai personaggi lo scettro della diegesi. L'oscillazione è indice della difficoltà di dotare la fisionomia di colui che narra di uno spessore adeguato alla grandiosità del progetto narrativo. In effetti, la ricerca di sintonia con l'orizzonte d'attesa previene l'autore dal presentarsi come un maturo gentiluomo lombardo, a suo agio in molti, se non addirittura troppi, campi dello scibile (storia, letteratura, economia). Difficile, inoltre, sottoporre all'attenzione del lettore il confronto con un resocontista coevo ai fatti narrati, un complice «anonimo» che permetta a chi racconta di guadagnarsi sul campo una patente di «dilavatore» di manoscritti. I cronisti e i fedeli «segretari» della gioventù migliore, nel Trecento come nel Cinquecento, si presume siano merce rara.

Lo spettro da esorcizzare è la pedanteria saccente di chi pretende di serrare le fila della storia, senza avere i titoli culturali per avventurarsi in un viaggio a ritroso nei secoli passati. Scorrendo i primi libri rovaniani, s'intuisce il motivo per cui, un decennio più tardi, gli scrittori più agguerriti sentiranno il bisogno di affidare il racconto a dicitori che la sanno lunga perché ne hanno viste tante: l'ottantottenne Giocondo Bruni e l'ottuagenario Carlo Altoviti.

Le tradizioni del romanzo moderno, a quest'altezza oramai secolare, porge a Rovani un serie di strumenti retorici con cui corroborare la già citata, e prediletta (tornerà nei *Cento anni*) tecnica dialogica di matrice teatrale: sono strumenti, questi, che dinamizzano il *récit*, ne accrescono il potenziale melodrammatico e, soprattutto, consentono di ridurre l'esposizione in prima persona del narratore, occultandone le non impeccabili credenziali di autorevolezza.

Il resoconto di secondo grado, ovvero il soliloquio di un personaggio che riepiloga la propria vita a un interlocutore silente, è la prima, macroscopica costante delle opere giovanili del nostro autore. Dello stratagemma aveva già fatto ampio uso, per citare il caso forse più esemplare - per l'epoca e per Rovani - Massimo D'Azeglio nell'*Ettore Fieramosca*. Nel romanzo della celebre «disfida», il protagonista racconta infatti la

propria vita a Brancaleone, requisendo per intero o quasi lo spazio di due capitoli contigui. Il procedimento assume però nel *Malatesta* una rilevanza spropositata, tale da mettere a rischio la tenuta stessa della compagine romanzesca: il capitolo *Anniversario funebre* compendia le biografie pettegole che Brunetto improvvisa per il forestiero Liverotto; *Torquato Tasso* e *Il proscritto e la sua famiglia* contengono le confessioni di Lamberto al poeta, promosso a ideale compagno di sventura; *I due amici* è in massima parte occupato dallo sfogo di Brunellesco al cospetto di Liverotto; *La prigione di Cosimo il vecchio* raccoglie gli sproloqui notturni (su carta) di Dino recluso nella torre («vegliò quasi tutta la notte e scrisse molto; tra le altre cose i brani seguenti»). Nel *Palavicino*, ben tre capitoli del primo volume sono riservati in via esclusiva all'incontro dell'eroe milanese con l'amico d'infanzia Francesco Sforza. I due indugiano a lungo «nell'abbandono della loro amicizia», ma in realtà l'unico a proferire parola è Manfredò: il lettore diventa così il bersaglio dei segnali faticosi di cui è contrappuntato il discorso («Io ti racconterò», «Pensa or tu», «A te ora parrà assai strana...», «e cosa vuoi...», «Ma tu vorrai sapere»).

Rovani, inoltre, non poteva rinunciare alle suggestioni ortisiane del romanzo epistolare, anche se, nelle storie del nostro misogino scrittore, il destinatario delle missive non è mai l'altro sesso: dall'esilio Brunellesco scrive a Liverotto, e Manfredò a Mandello, Mandello informa per lettera Lautrec del rapimento del figlio Armando, l'ammiraglio Candiano scrive al genero Alberigo Fossano, Don Pietro al fratello e duca Francesco, Ginevra Bentivoglio a Giulia Aldovrandi.

Regista teatrale, invisibile copista di confessioni, editor epistolare: la fisionomia dell'io narrante rovaniano si carica di funzioni diverse, amalgamabili con fatica. Tanto più che "i racconti nel racconto", ovverosia le prolusioni agli amici recitate da Malatesta, Brunellesco e Palavicino, non sembrano precorrere le raffinatezze della *mise en abyme* scapigliata. Anzi, il sospetto è che sulla pagina si sovrappongano, senza mai pervenire a una sintesi credibile, due differenti radicali di presentazione: mentre le concioni dei protagonisti sfoderano i toni roboanti o ultrapatetici della declamazione oratoria di derivazione guerrazziana, i continui riferimenti a cronache,

lettere, fogli volanti, tipografie e gazzette rammentano in modo palese l'inclinazione libresca dell'atto di lettura.

Ad offuscare ulteriormente la «situazione narrativa» interviene l'ultima, ma senza alcun dubbio più importante e originale, funzione attribuita all'io narrante rovaniano: il ruolo di confidente «coetaneo» del pubblico prescelto. Nel momento in cui non cede il posto al titanismo attanziale [quasi: aggiungere richiamo alla Candiano], o non tratteggia a tinte gotiche le coordinate spaziotemporali della *fiction*, la figura elocutrice assume contorni riconoscibili e definiti. Ne ignoriamo l'identità anagrafica e professionale (che sarà svelata solamente dieci anni più tardi: «la notte del 19 marzo 1820, giorno consacrato a San Giuseppe, il santo nel cui nome l'autore dei *Cento anni* è stato battezzato...»), ma l'appello alla solidarietà di genere (maschile) e alla consonanza generazionale è replicato con un'insistenza che non lascia dubbi. L'io narrante ci assicura di avere la stessa età dell'io leggente, di essere cioè un ventenne sensibile, oltre che alle suggestioni del tragico, all'ammiccamento umoristico.

Dell'ironia del narratore, e del suo atteggiarsi a fresco testimone delle umane disgrazie, troviamo forse l'esempio più significativo nel *Palavicino*, ovvero nelle pagine in cui ci viene raccontato il tradimento di Ginevra ad opera di Manfredo.

vi sono giorni (è sentenza questa confermata da replicate prove) in cui le donne appaiono più avvenenti assai di quello che siano in realtà, giorni tremendi in cui più d'un novizzo sentì lacerarsi le pinne dall'amo traditore di qualche bella, e fu colto e gettato nella terribil corba... del matrimonio. Son queste le crisi perigliose della gioventù, onde io credo debito mio avvisarne i miei coetanei, e ricordar loro, per tutto quello che potrebbe mai succedere, i controstimoli di S. Francesco... (MP, vol. II, 161)

Sono le «replicate prove» del vissuto personale, a permettere a colui che racconta di snocciolare aneddoti, «sentenze» e lezioni di vita: di fronte a lettori che si palesano come «coetanei», è però difficile rivendicare un'esperienza straordinaria. L'apologo del novellino costretto a convolare a nozze risulta tuttavia efficace, e accettabile senza riserve dall'io leggente, perché viene riferito da un io narrante che dissimula il

privilegio conoscitivo dell'uomo di penna e cultura. «L'uso del vocabolario partigiano della parte avversa» (Lausberg), vale a dire il suggerimento ironico della sublimazione ascetica (i «controstimoli»), provoca i destinatari esortandoli a farsi complici di un sodale che si esprime in modo accattivante, evitando le ostentazioni di superiorità. A rafforzarsi è l'accordo sancito con l'interlocutore elettivo: l'invito al dialogo viene da un amico consapevole delle «crisi perigliose», incline ai paradossi e alle sapide allusioni, ma pur sempre rispettoso dell'autonomia del confidente: del resto, di «crisi» e «replicate prove» da raccontare ne avrebbe sicuramente pure lui.

Lo strumento retorico privilegiato dall'io narrante è la similitudine, sia nella versione introdotta da congiunzione, sia nella variante mascherata da discorso autonomo: la multiforme casistica del «come» e dell'«è come quando» certifica una solida esperienza del mondo e, manzonianamente, sollecita grazie all'ironia un'assunzione di responsabilità critica da parte del lettore. Abbondano dunque i confronti umoristici tra i pensieri carpiti ai personaggi e le riflessioni acuminata di colui che racconta: nonostante l'età, il narratore mostra di possedere una conoscenza scrupolosa delle dinamiche relazionali, al punto che si diletta a cavarne invariante comportamentali. Basti pensare all'analisi dei crucci del mago o chimico di corte, alle prese con il duca innamorato:

Spesso interviene che taluno, parlando di qualche cosa che molto gli interessi, e veggendo che l'ascoltatore fissa su di lui occhi aperti, immobili, e serba un lungo inalterabile silenzio, tira innanzi di gran lena, credendo fare gran colpo... Mentre l'ascoltatore, per una strana combinazione, è così astratto in opposti pensieri, così lontano dal porgere orecchio, che lascia dire e dire e poi dire, e alla fine, scuotendosi e uscendo in qualche parola che spieghi lo stato de' suoi pensieri, lascia confuso e scornato l'illuso parlatore. Così avvenne a mastro Nonio [...] (LM, I, p. 68)

Trasferendo il commento dal mondo tragico a quello dell'esperienza quotidiana, la similitudine accorcia le distanze rispetto alle vicende narrate. L'universo di finzione arriva dunque a lambire la sfera d'influenza del lettore, che è chiamato a mettere in campo le proprie risorse espressive, ovvero a contribuire al lavoro dell'autore.

Un mulino rapidissimo, al quale, senza che te ne accorga, venga messa una susta; un vaso d'acqua assai bollente, nella quale a un tratto vena gettata acqua gelida; un uomo che, correndo a tutta carriera, sprofondi d'improvviso fin presso il ginocchio in un mollume di fanghiglia; - chi ha un'altra similitudine la metta pure, ma queste tre possono darci l'idea del come si rimanesse messer Nonio a quelle inaspettate parole del granduca (LM, I, p. 69)

La richiesta di soccorso è, con ogni evidenza, solo un escamotage retorico, perché l'affabulazione del narratore non conosce sosta. Nel *Palavicino* già s'intravede la predilezione per le similitudini a cascata, vera cifra stilistica del futuro romanzo ciclico: l'ingresso in società della duchessa Elena è assimilato infatti al

tratto della Via Mala dove il passeggero deve percorrere un tortuoso sentiero quasi al perfetto buio fino al punto che, improvvisamente, svoltando il canto, gli si appresta l'ampia valle di T[h]usis tutta inondata dai vivi raggi del sole (p. 20, III)

Fuori dalla valle, e fuori di metafora, lo «spettacolo che abbaglia la vista e fa chiudere gli occhi» si palesa finalmente nella sua prosaica concretezza: una festa a palazzo Orsini. Non pago di aver rivitalizzato il topos esausto della vita come viaggio, l'io narrante si rimette subito all'opera: le vittime successive sono i sospiri primaverili cari alle giovani donne, accoppiati nientemeno che a una similitudine grottesca.

Come il sole di maggio (la similitudine, se non migliore, potrebb'esser più nuova) che fa germogliar in un subito i molteplici semi gittati nel verno; quello spettacolo che, a tutta prima, l'accecò, fe'sorgere nella fantasia della giovinetta una quantità non definibile d'immagini, di pensieri, di desiderii molto simili a quelle bolle che gorgogliando e stridendo appaiono alla superficie di un liquido per l'improvvisa immersione di un ferro rovente. (III, p. 21)

Non mancano ovviamente paragoni più tradizionali, spesso impiegati in chiave di esasperazione drammatica del *récit*: si pensi, tra i numerosissimi esempi possibili, alla similitudine dell'uomo «che s'annihiltisce», usata per riassumere il contesto politico-

sociale della fine del XVI secolo, a cui segue la doppia metafora del «mare burrascoso» ridotto a «stagno melmoso» (LM, I, p. 130). Degno di segnalazione è pure il consuntivo sulle condizioni del Ducato di Toscana al tempo dei Medici: «nelle mani de' ministri, era nella condizione di un pane gettato da un facoltoso alle bocche ingorde di una numerosa schiamazzaglia» (I, p. 100).

Nei primi libri compare infine una tecnica, mutuata dai *Promessi Sposi*, che godrà poi di larga fortuna nei *Cento anni*: la stilizzazione animalesca degli antagonisti. Oltre ai casi, già noti, del Baglione accostato a un crotalo, e di Elena trasformatasi in «biscia schifosa» si può qui citare la confusione tra rettili che vede protagonista Bianca Cappello: «la Bianca aveva saputo infiacchire la sua indole, e come l'alligatore, tenacemente avvolgerlo nelle proprie spire» (LM, I, p. 109). Le assonanze riscontrabili col dominio animale non sembrano tuttavia riconducibili alla coerenza di una pessimistica visione del mondo, come invece accadeva nel capolavoro manzoniano: più semplicemente, le immagini zoomorfe diventano parte integrante del repertorio stilistico della sovraeccitazione *melò*¹³¹.

Nel complesso, le glosse ironiche non si limitano a rivitalizzare gli stereotipi sedimentatisi tra le pieghe del genere «anfibia»: mirano piuttosto a raccordare i fatti all'ottica del pubblico elettivo.

Quella specie di rancore con cui un vecchio ricchissimo può vedere talvolta il giovine nipote, al quale tosto o tardi dovrà lasciare i vasti suoi latifondi, e in ogni parola, in ogni atto, perfino in ogni amorevolezza di lui, gli par di leggere il desiderio che lo divora di trovarsi presto solo e libero e padrone di tutto, e in quel desiderio vede con raccapriccio quasi una minaccia di morte, aveva pure invaso l'animo di Francesco (LM, II, p. 202)

Dalla sua specola straniata, l'io narrante interpreta il mondo dando sfoggio di anticonformismo e originalità di pensiero. Ne è prova ulteriore il rifiuto della pena di

¹³¹ A differenza di Rovani, Manzoni si serve di questo tipo di similitudini anche per caratterizzare personaggi che negativi non sono: Lucia, quando obbedisce a Gertrude, è come la pecora che lecca il pastore lungo la via per il macello.

morte che chiude il romanzo intitolato a Malatesta: nulla, ci viene spiegato, è più deplorabile di una vita stroncata sul più bello, e, di conseguenza, a nulla servono i sofismi con cui l'uomo esagera i mali dell'esistenza terrena, «per mitigarsi il dolore e il dispetto che tosto o tardi dovrà pure lasciarla».

Non v'ha dolore, nel senso, nel senso più stretto della parola, più compiuto di quello che investe l'uomo quando nel pieno e florido godimento delle facoltà sue gli è imposto di morire, perché la vita ha un tale incanto, che sempre c'inebbria di sé (p. 234).

Poiché rinnega i conforti dell'agire tragico, la polemica amplifica gli effetti del brivido burkiano: «il mite e affabile trattamento che s'usa ad un carcerato negli estremi suoi momenti, accresce senza dubbio l'orrore della morte colla tempestiva antitesi delle dolcezze della vita» (II, p. 218). Altrove, invece, l'anelito di giustizia rinuncia al *delight* e opta per declinazioni meno funeree: diventa cioè pretesto per un motto di spirito. Si vedano le beffe, sopra menzionate, di Brunetto improvvisatosi giustiziere a spese delle amanti e, per rimanere a latitudini misogine, il seguente commento alla fenomenologia delle «pubbliche feste».

È cosa che mette di pessimo umore quanti si sfatano a introdurre qualche giustizia in questo basso mondo, il considerare che in una moltitudine di persone un bel volto di donna fa sempre più impressione che una dozzina di celebrità europee (MP; III, p. 5).

Il tentativo di far convivere la «pedagogia del terrore» con l'esuberanza sovversiva, che rifiuta la mediazione tra gli opposti, sottopone a torsioni dirompenti la struttura di questi romanzi. Lo testimoniano i cartellini faticosi che affollano le pagine, nella foga di mantenere "aperto" il contatto col pubblico. Ecco alcuni esempi tratti dal *Malatesta* e da *Valenzia Candiano*: «il personaggio, che sappiamo chiamarsi....» (I, p. 69); «a queste incognite sarà presto trovato il valore» (I, p. 73); «il lettore si ricorderà bene del giorno e dell'ora in cui...» (I, p. 233); «il lettore forse indovinerà» (II, p. 99); «e quel che poi di loro sia avvenuto lo sentiremo a miglior occasione» (II, p. 131); «le ragioni per cui.... il

lettore può benissimo vederle da sé» (II, p. 295); «il lettore farà le meraviglie come l'eccelso consiglio dei Dieci non abbia pensato... ma lo stupore dovrà dileguare del tutto quando si pensi....» (VC, p. 300).

Fin qui, nulla di veramente nuovo: rimaniamo nell'ambito dei tradizionali segnali allocutivi. Più interessanti sono invece le innovazioni che Rovani introduce per tener desta l'attenzione di chi legge: il confronto con le arti sorelle (poesia, pittura, musica), e la corrosione sistematica delle tecniche compositive del romanzo storico, ormai logore.

Oggi, una volta girata l'ultima pagina di uno di questi libri, il lettore non può esimersi dal rilevare una stonatura che non ha nulla a che vedere con le oscillazioni tonali: «gli artisti e le dicerie» occupano il centro della scena, ma, tra le loro fila, gli scrittori sono sorprendentemente pochi. Vero che Dino Brunellesco è autore di «dolcissime» rime, tuttavia la fama che lo precede lo vuole allievo del Bronzino: i suoi natali poetici ci sono ignoti.

Se escludiamo il “cameo” prestigioso ma pensoso e muto di Torquato Tasso, chi perde tempo con i versi di norma non gode della benevolenza dell'io narrante: il poeta di corte Ugucione, come abbiamo già visto, è petulante e invidioso, e i poetastri al soldo del pontefice filosofeggiano in latino su argomenti futili.

Un giorno papa Leone, in mezzo a' suoi soliti cardinali, protonotarij, letterati e poeti, stavasi nella gran sala delle mense, ascoltando un assai prolisso - *Poematium - De pulcra prole* - di un latinante a quell'epoca, dopo il Bembo, distintissimo.... (MP, III, p. 52)

Apparentemente, sono la pittura e la musica le arti per eccellenza: non si contano i pittori e gli scultori, a casa del Semprallegro; non si contano i dipinti e i ritratti, nelle stanze dei vari palazzi ducali, e

nulla vi ha che più della nota musicale sia atto ad innalzarci al concetto di tutto ciò che non ha limite nel tempo e nello spazio; forse la mente, non essendo dai suoni costretta ad un pensiero

speciale, è per essi eccitata a farne molti, e a concepirne di disparati in un punto. Però quelle solenni vibrazioni aiutavano l'intelletto a formarsi l'idea di Lui che è l'incomprensibile.

Rovani, insomma, nel momento in cui svilisce la concorrenza dei colleghi versificatori, sembra in realtà lasciarsi sfuggire anche l'ammissione di una fragilità congenita della letteratura. Se il poliedrico Palavicino, recatosi al carnevale di Chioggia col conte Mandello, si mette a cantare una vecchia canzone milanese, per convincere i patrizi in esilio a tornare in città, e così facendo riesce nel suo intento, non altrettanto felice è la sortita lirica dell'io narrante, che appone alla descrizione della campagna martoriata dalla guerra una serie di sestine tanto sconclusionate da richiedere, nell'edizione Barbini del 1877, un intervento redazionale. In nota infatti leggiamo:

Con queste strofe, alludendo al fatto storico che la battaglia di Marignano fu combattuta dai Francesi per loro re e per sé medesimi, e dagli Svizzeri e altri mercenari per duca Sforza e pei Milanesi, l'autore vorrebbe dire, che se in luogo d'aiutarsi col braccio altrui, i Milanesi medesimi avesser combattuto per sé e pel loro duca, dato anche il caso che avesser toccata una sanguinosa sconfitta avrebbero trovate buone speranze nella superstita loro dignità e nel loro valore (MP, II, p. 118).

La posizione di preminenza concessa al canto e ai pennelli, lungi dall'anticipare sperimentazioni parnassiane, riflette molto probabilmente il senso d'inferiorità dell'uomo di penna, rimpicciolito dal confronto bruciante con i cantanti lirici, pionieri del mondo dello spettacolo, e dalla facilità fruitiva della pittura: le note e i colori ben temperati raggiungono con relativa facilità l'obiettivo che lo scrittore invece fatica a centrare, e cioè «la compatibilità tra le norme non più universali che sovrintendono la coerenza intrinseca del testo e i criteri su cui modellare i processi fruitivi di un'utenza vasta, culturalmente disomogenea»¹³².

¹³² GIOVANNA ROSA, *Il patto narrativo*, cit., p. 43.

Il lettore primottocentesco viene sollecitato a calarsi nel Rinascimento rievocato nei romanzi, a sperimentare l'ebbrezza della padronanza perduta delle «tre arti», ad assaporare cioè quel plauso universale che è ormai prerogativa del teatro lirico e, in misura minore, dei pittori di più chiara fama. I numerosissimi dipinti e i ritratti che adornano il mondo di finzione diventano strumenti di tragiche agnizioni (Bianca Cappello scopre il senso di colpa alla vista del ritratto della defunta Giovanna, e davanti al proprio ritratto giovanile riconosce di essere orribilmente invecchiata; Lautrec impazzisce non appena scorge «il ritratto di Palavicino fatto da Giulio Romano» nella camera da letto della duchessa Elena); mentre l'ipotesi di una collaborazione tra romanzieri e pittori, se da un lato aggira i luoghi comuni della ritrattistica, dall'altro rivela un po' d'invidia nei confronti dei colleghi pittori e musicisti.

Se poi il lettore volesse avere il ritratto [di Don Piero], dica al pittore: - Dipingimi un uomo il cui gusto predominante è di gettar l'oro a manate alla biscazza e alla zecchinetta; che di rigide matrone, novelle spose, ingenue fanciulle ha quel rispetto ch'altri avrebbe d'una squaldrina; che a venticinque anni, annoiato della moglie, l'ammazzò a pugnalate [...] - e se il pittore è un uomo di genio, gli darà il ritratto così presso all'originale che non fia per iscattarne un pelo.

Non serve tuttavia l'aiuto delle discipline sorelle, per soddisfare i bisogni dell'immaginazione estetica: a rincalzo dei collaudati connettori fatici, l'io narrante promette di mantenere costante l'interesse della storia. In altre (e più allettanti) parole, egli si preoccupa di «risparmiare ai lettori la noia dei prolissi racconti» (LM, II, p. 165), indicando «scorciatoie» ignote ai più.

Quantunque fosse nostro desiderio tener dietro per qualche tempo al Malatesta, e accompagnarlo in alcune sue gite per quelle pittoresche e ridentissime terre dell'Abruzzo e del Napoletano, e così colle bellezze della vergine natura rallegrare il discorso già rattristato dalle umane tristizie, ci è assolutamente necessario staccarci da lui, e tornare a Firenze, Forse al lettore spiaceranno codeste repentine diversioni, ma la via per cui prendiamo, mentre pare dilungarsi dalla meta, è una scorciatoia poco nota, che ci condurrà più presto dove son volti i nostri passi (LM, I, p. 219).

Il finto rammarico è funzionale alla scrematura dei destinatari: il “tu” che ha in mente Rovani si concreta dinnanzi al riconoscimento delle tradizionali tecniche compositive romanzesche: chi legge è tenuto a identificare i *cliché* del componimento misto, e a percorrere le «scorciatoie» che ripristinano il valore letterario del genere storico, senza demistificarlo. Un altro passo in tal senso è la satira a spese del classico espediente del ritrovamento di lettere, cronache e manoscritti: se ne sottolinea infatti la casualità o lo scarso rigore metodologico.

il caso fece capitare nelle nostre mani alcune lettere di Dino Brunellesco» (LM, I, p.165)

Riporteremo un frammento che abbiamo trovato tra le carte del Palavicino [...] Non sapremo se questo sia un frammento di altra lettera, o pensieri staccati ch'egli buttasse sulla carta, a sfogo della sua passione, più che per altro. Del resto è cosa piuttosto indifferente; e qualunque uso abbia poi servito quel brano di scrittura, a noi torna assai comodo il poterlo riportare qui... (MP, II, p. 147).

Convien dire però, a tutto conforto del lettore, che noi frugando in una quisquiglia infinita di carte vecchie, abbiam pure raccapezzato ciò che forse il Ridolfi ignorava. (MP, III, 14)

Si tratta di un'innovazione di non poco conto, perché il faticoso lavoro d'archivio («la schiavitù della schiena»¹³³) fungeva da garanzia epistemologica alla forma romanzo. A ricavarne vantaggio è tuttavia l'intesa col pubblico di riferimento, chiamato a colmare il vuoto creatosi con l'elisione delle fonti storiografiche della *fiction*.

[Le lettere] sono scritte a sbalzi, a tratti, e come gli veniva dettando e la fretta e la condizione dell'animo suo; ma possono bastare tuttavia a tenere unito il filo della narrazione, persuasi come siamo, che i lettori suppliranno colla loro buona imaginazione alle lacune che naturalmente s'interpongono tra l'una lettera e l'altra lettera. Di queste pare che manchi la prima, dove di ragione avrà parlato e del primissimo incontro coll'Ugolina, e di don Pietro de' Medici, e d'altro che forse piacerebbe sapere. Ma anche per tale mancanza il lettore saprà bene mettere insieme una lettera a suo modo, giacché il fondo di essa press'a poco gli può essere suggerito dai fatti medesimi de' quali fu spettatore.

¹³³ *Cento anni*, p. 4.

Nel *Manfredo* il gioco di rifrangenze ironiche si complica ulteriormente: non solo la mancanza del manoscritto d'ordinanza esalta l'umorismo sfizioso della voce narrante, ma sopraggiungono addirittura «provvidenziali» lacune nel manoscritto del romanzo stesso. Colpa dell'indolenza dei tipografi capitolini, se non è giunto fino a noi il resoconto, opera di un proto-Giocondo Bruni («gentiluomo piuttosto vecchio»), della vita spericolata della duchessa Elena: «È cosa incomoda, per chi scrive e chi legge queste pagine, che il racconto fatto dal conte Ridolfi [...] non sia stato impresso dalla tipografia Vaticana» (III). Alle manchevolezze dell'editoria ufficiale suppliscono in parte i torchi clandestini: la tresca tra Manfredo e l'aristocratica riminese diventa di dominio pubblico grazie alla pasquinate affisse nottetempo sui muri della città.

Sulle consuetudini del paradigma storico interviene invece l'io narrante, che simula la perdita di un intero capitolo del suo lavoro: quello contenente la descrizione della battaglia di Marignano, redatta nel rispetto delle «regole richieste dai precettisti» e «con il valido ajuto d'un professore di retorica». Ritorna così la metafora malatestiana della «scorciatoja»¹³⁴, della via sì misconosciuta, ma intrapresa apposta per venire incontro al lettore: a sorpresa, spiega chi scrive, la sparizione delle carte già inchiostrate si rivela essere un'occasione da sfruttare, perché «in un romanzo, una descrizione di battaglia, è tal cosa, che oggidì potrebbe far venire la muffa al naso quand'anche uno vi recasse l'abilità di Omero» (II, p. 32).

Siamo tuttavia lontani da un umorismo dissolvente di matrice sterniana: per quanto intriganti, le soluzioni rovaniane non lasciano intravedere l'orizzonte compositivo dell'antiromanzo. Anzi, l'abiura degli stereotipi è costantemente rinserrata, con i giusti contrappesi, entro il perimetro del componimento misto: il capitolo che si apre in *absentia* della suddetta descrizione si chiude con le forme, tutt'altro che innovative, della preterizione («non importa gran fatto il sapere»), incaricate di riassumere gli

¹³⁴ «Considerando poi che ci resta a percorrere un lungo, disastroso, e intricato cammino, ci accorgiamo adesso che fu un vantaggio non disprezzabile l'aver potuto dilungarci dalla strada maestra e prendere per una tale scorciatoja» (II, p. 32)

episodi salienti dello scontro tra Italiani e Francesi (seimila furono i morti, re Francesco combatté «come un leone», e l'eroe Manfredo «quanto può fare un uomo»). Inoltre, la cessione ai personaggi del compito di narrare le rispettive storie, grazie alla tecnica epistolare («il lettore, il quale di solito è assai prevenuto contro ai raccontatori, darà più fede al Palavicino», p. 132, II) è controbilanciata dall'attenta supervisione dell'io narrante: le parole dei protagonisti – confessa a tradimento chi racconta, in coda al carteggio e alla furbizia dei puntini di sospensione - non vengono trascritte fedelmente, bensì «... con qualche cambiamento di sintassi e d'ortografia, s'intende, come abbiamo praticato coll'altre lettere» (p. 147, II).

Oltre a mettere a fuoco l'identità dell'io leggente, l'anticonformismo assurge a metro di giudizio delle credenziali culturali di colui che racconta: la spregiudicatezza intellettuale è alla base della sua autorità. Bersaglio della polemica sono infatti sia i manierismi spuntati che raccordano storia e invenzione, sia i libroni illeggibili degli storici. Di qui l'urgenza di rivendicare il primato dell'induzione artistica: se «grandi cose dipendono spesso da tenuissimi fili» (MP, V, p. 145), ecco che allora entra in gioco il romanziere, il quale «più che amplificare i racconti della storia [...] cerca d'empirne le lacune». Sono le tradizionali giustificazioni sottese al genere anfibio, certo: il modo con cui sono proposte è però accattivante. Mentre Guicciardini, a cui il perfido Rovani affida «volentieri» il lettore pedante e incontentabile, «racconta a lungo e per minuto», il «minuzioso cronicista [...] obbliga ad un'attenzione eccessivamente tediosa coloro che leggono per diletto» (MP, IV, p. 153). Di tutt'altra pasta, invece, il *modus operandi* del narratore:

con maggior interesse ci occupiamo invece di quegli avvenimenti che, sebbene di un'uguale ed anche maggiore importanza, pure sono appena accennati, e come di gran fretta, nella storia e nelle cronache, o taciuti spesso non appajono che sottintesi, e de' quali in ogni modo la netta cognizione non risulta che dalle lunghe letture e dai diligenti confronti di molti libri (MP, V, p. 49).

In attesa dei *Cento anni*, il sipario cala sulle ultime pagine del *Palavicino*, dove la necessità di rovesciare i meccanismi generici più triti fa tutt'uno con la rivendicazione dello spessore di verità del racconto: «vorremmo aver finito, anziché rompere a' lettori la loro aspettazione con un contrapposto estremamente crudo. Ma [siamo] costretti a non dissimulare il vero» (V, p. 152). Il dispiacere ostentato è il tassello conclusivo dell'antifrase che chiama a raccolta i prescelti: coloro che non reclamano a gran voce un lieto fine, che non leggono solo «tra il sonno e la veglia» e dunque intuiscono «gli altri fini che non diremo qui».

3.2 La voce del narratore e l'eloquio dei personaggi: scelte stilistiche e linguistiche

«È un forte bisogno» - leggiamo nel *Palavicino* - «il desiderio di convivere a lungo con gli uomini rari e dimenticati, narrando di loro quel che gli altri tacquero». Convivenza, spettacolo, amicizia: sono queste le parole d'ordine che illustrano la relazione postulata dal narratore con il pubblico e i protagonisti, disseppezzati dal loro plurisecolare oblio. Il lettore osserva la scena da una posizione privilegiata ma tutto sommato distaccata, come l'avatar Liverotto, o da un palco idealmente riservato allo «spettatore»: più che la prossimità ai personaggi, ciò che conta è infatti il sentimento di amicizia nei confronti di colui che narra. Sì, perché l'immedesimazione, per quanto sollecitata, non è mai duratura: troppo ampia è la distanza che ci separa da un'esistenza vissuta all'insegna di passioni assolute, troppo insistite sono le puntualizzazioni sul comportamento non sempre impeccabile degli eroi: le fanciulle angelicate sono insipide, l'anima di Brunellesco è talvolta «così dura e così superba» che gli amici si prendono gioco dei suoi «mali umori», Lamberto Malatesta si compiace delle peggiori efferatezze, il conte Mandello è obeso e ubriacone, Manfredi tradisce la povera Ginevra e tormenta il prossimo con le sue indecisioni sentimentali.

Per la verità non vi poteva esser cosa più greve, più tediosa della compagnia del povero Manfredi. L'amico lo sopportò per un pezzo, poi tentò di staccarsi da lui; se non che il Palavicino lo pregava a non lasciarlo, e per trattenerlo, gli diceva avergli a manifestare cosa di grave importanza; così passò qualche tempo ancora. Ma il Palavicino, già pentito d'essere uscito nell'imprudente parola, trasse l'amico nel centro della città, e come sentì batter l'ore a tutti gli orologi:

- Perdio, è tardi! Esclamò. Bisogna che io ti lasci; ci rivedremo stasera dal Chigi.
- Ma e ciò che avevi a dirmi?
- Non è nulla, non è nulla!... Ci rivedremo stasera.... (pp. 116-7, IV)

Inevitabile quindi che il soggetto testuale finisca per vestire i panni di una figura di riferimento, a cui siamo continuamente rimandati. A chi racconta spetta infatti il compito di fissare i confini oltre i quali lo slancio empatico non deve andare, pena la

perdita di decoro estetico. Solamente le ingenue lettrici, quelle che più avanti assilleranno lo scrittore per avere ragguagli sulla salute dei suoi personaggi¹³⁵, si lasciano travolgere dalla *fureur de lire*. La rivelazione dei difetti attanziali accorcia il divario abissale con l'universo tragico e facilita le comparazioni tra passato e presente, ma allo stesso tempo frena i moti proiettivi dell'io leggente. Al piacere fantasticante, libero e solitario, si sostituiscono un moderato desiderio di evasione, non scevro di criticismo ironico, e il compiacimento dei crucci condivisi.

Del resto, a molti potrà parere esagerata la condizione d'animo del Palavicino; ma se non sappiamo trovare il modo di persuadere costoro, vogliamo almeno congratularci con essi, perché i loro dubbi ci provano che nessun vento procelloso non perturbò giammai il beatissimo stagno della loro vita. (p. 118, IV)

Le restrizioni imposte all'autonomia dell'io leggente trovano corrispondenza nella distanza che separa il piano della *fiction* dalla zona d'influenza del narratore: i due livelli possono avvicinarsi, ma faticano a compenetrarsi. Prima ancora che nella diversa concezione dei massimi sistemi (la Provvidenza in Rovani è un lascito retorico o un camuffamento del caso¹³⁶), o nell'incapacità di cogliere fino in fondo, pur riconoscendola, la portata innovativa della scelta dei due «semplici popolani»¹³⁷, sta forse qui lo scarto più evidente rispetto a Manzoni: colui che riscopre le vite di uomini

¹³⁵ Nella sua *Rovaniiana*, Dossi riporta un «intermezzo» in cui Rovani immagina di placare l'ira pubblico, a digiuno di nuove «appendici»: i lettori si sentono «presi in canzone» dallo scrittore, mentre le lettrici attendono fiduciose ragguagli sulle protagoniste. Cfr. *Rovaniiana*, cit., p. 251 ss.

¹³⁶ Cfr. SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Lo scapigliato in archivio*, cit., p. 52: «[Rovani pone] l'accento sulla casualità dello svolgimento degli avvenimenti narrati (il conte Aquila sarebbe diventato così fieramente avverso al viceré, se questi non avesse baciato sua moglie? Non sarebbe cambiato il corso d'Italia per questo? Se l'avvocato Falchi non avesse svelato alla moglie di avere i due milioni e mezzo del ministro Prina, o addirittura se questi nn glieli avesse affidati, i sarebbe salvato?)»

¹³⁷ GIUSEPPE ROVANI, *Le tre arti, vol. I*, cit., p. 27: «Manzoni fu dunque il primo che abbia voluto e saputo in un'opera d'arte dare importanza vera all'elemento popolare, prima di lui da tutti gli uomini cresciuti nella boria dell'aulica letteratura creduto indegno ch'altri se ne giovasse opportunamente. Egli, nello scegliere a protagonisti del suo libro due *semplici popolani* fatti segno alle persecuzioni del forte, ha saputo sviluppare su più ampio teatro la santissima sentenza onde si chiude e riassume tutto il coro del *Carmagnola*: maledetto / Chi s'innalza sul fiacco che piange, / *Chi contrista uno spirito immortal!*»

illustri ingiustamente dimenticati dispiega un'ironia a volte compiaciuta a tratti invece corrosiva, da cui non sono immuni gli stessi protagonisti, eppure non riesce mai a riecheggiarne umoristicamente i discorsi, a farne proprie cioè le peculiarità linguistiche. Forse perché queste peculiarità, a ben vedere, non ci sono: a conferma della reversibilità infrangibile che regola i comportamenti attanziali, le voci di Piero, Lamberto, Dino, Alberigo, Manfredo e Mandello sono indistinguibili l'una dall'altra,

Un esempio può bastare: se non fosse per il rifiuto del bicchiere di vino offertogli dal Burigozzo, la reazione di Palavicino all'attacco (sventato) dei sicari - oltre a essere incoerente con le mosse successive del personaggio, tendenti al tragico - sarebbe del tutto assimilabile alle pose predilette dall'amico Galeazzo.

Il marchese stava fermo [...] qui dove son io; teneva ancora sfoderata la spada, e dicendo al famiglia che cessasse ormai dal gridare tant'alto, che più non era bisogno, rideva vedendolo così fuori di sé; ma colui era tanto scalmanato che non l'udiva nemmeno, e continuava a mandar grida.

- E tu co'hai fatto allora?

- Per me non sarei già disceso, cari signori; ma quanto m'accorsi ch'era il Palavicino, gli diedi una voce e dissi: Signor marchese, si faccia coraggio! [...] Fate a modo mio, bevete un bicchiere di Monterobbio, che ne ho ancora una botticina per fortuna...e so cos'è spavento... A queste mie parole lui s'è messo a ridere.... (p. 15, I)

Peccato, perché Rovani non sembra insensibile alla questione della lingua, o meglio alla ripresa letteraria di un idioma di conversazione che sia comprensibile a tutti. Le soluzioni proposte non sono ovviamente all'altezza dell'esempio manzoniano, ma conservano qualche interesse proprio per la loro manifesta farraginosità, che accomuna Rovani ai tanti scrittori non toscani allora alle prese, o per meglio dire alle strette, con una lingua letteraria che padroneggiavano a fatica¹³⁸.

In linea di massima, le parole dei personaggi rispondono ancora alla gerarchia *ancien régime* dei generi e degli stili: i «fenomeni socialmente bassi» richiedono una «visuale» e quindi un lessico comico-popolare, mentre i cavalieri non disdegnano

¹³⁸ GIOVANNI BATTISTA BAZZONI, *Il castello di Trezzo*, cit., p. XII.

l'enfasi retorica, lo sperpero di aggettivi e una sintassi latineggiante. I personaggi si esprimono insomma come libri stampati: i protagonisti, aristocratici o aspiranti tali grazie a un buon matrimonio, optano per la lingua della tragedia, i comprimari per quella della commedia. Solo ai primi, come il conte Mandello, noto a Milano per la sua capacità di mischiarsi alla gente comune, è concesso eventualmente il cambio di campo.

Nel *Malatesta*, i dialoghi tra i popolani esibiscono uno «sgargarizzamento così fiorentinesco da scorticare maledettamente gli orecchi ai lettori dell'Alta Italia»¹³⁹, una koinè vernacolare desunta, se dobbiamo credere a Rovani, dalla frequentazione delle opere di Machiavelli, Gelli, Firenzuola e Bibbiena: «Sì, che tu dì il vero, Sandro»; «certo ella non si pensa che altri stia osservandola»; «Vedestù la fioraia del Ghirlandaio...?»; «Vorrestù, sguaiataccio...?»; «"Cipollate", saltò su a dire un soldato del contado di Siena»; «E codeste le son cose che voi pure sapete»; «Ma queste, voi direte, le son novellate».

Fuori da Firenze la situazione non migliora, perché il criterio linguistico a cui l'autore si affida è diastratico, non geografico: i due plebei che a Roma commentano la processione di Sisto V non si distinguono molto, quanto a scelte elocutive, da Sandro e Maffio. Tra un «di'» e un «codesto», si innestano battute di spontaneità tutt'al più operistica:

«Tu di' che è troppo, ed io dico che è poco ancora» [...]

«Il cancro vuol ferro e fuoco, Andreuccio mio, se tu vuoi che il corpo se ne guarisca, e prima che venisse questo fra Felice de' Francescani, minacciava pure d'andar tutto a guasto e putredine». (LM, II, p. 137)

Anche il fratello scioperato di Francesco de' Medici, Don Pietro, il quale passa gran parte del suo tempo in «Ispagna», snocciola aforismi popolareggianti e fiorentinismi. A dispetto del sangue blu, costui è un perdigiorno che frequenta bettole, spilla soldi ai

¹³⁹ GIUSEPPE ROVANI, *Profili letterari - artistici dell'Italia contemporanea*, G. Rovani, cit.

parenti e gioca d'azzardo: i toni comici e bassi ne sanciscono la lontananza dal potere, che resta nelle mani di Bianca e del duca.

Tu m'hai condotto per la non pensata, furbaccio che se'... Ma se tu vuoi ch'io abbia a pestare quella testaccia di popone, usciamo di qui tutti quanti di conserva, e tu, Brunetto, fanne la scorta e guida al posto, ché per le guagnele stasera vo' prendermi un maledetto spasso di quel vituperato mignone (LM, II, p. 55).

Dino, Ugolina, Lamberto, i ministri, la veneziana Bianca e suo marito parlano invece in corretto italiano, o almeno ci provano, con il supporto di alcuni lombardismi in trasferta («paturnioso»), e soprattutto con l'aiuto del vocabolario e della grammatica del linguaggio tragico (Dino: «Oh, che inganno fu il mio, sciagurato giovane? Oh! com'egli avviene che più non mi riconosca? – e martoriavami in segreto con indicibile spasimo»; Pietro Leoni: «Che spero io? Che attendo? Non lo so. Ma diceva il Machiavello che di cosa nasce cosa, e il tempo la governa»).

Qualche dubbio, sulla riuscita linguistica del *Malatesta*, Rovani stesso doveva averlo, perché nel romanzo successivo il nostro autore rinuncia alla mimesi del parlato mediata dalla tradizione letteraria: accenna soltanto alla compresenza di diverse parlate regionali, senza tentare di riprodurle sulla pagina. Come nel libro precedente, per trovare le inflessioni dialettali bisogna scendere lungo la scala sociale, fino al livello occupato dai tirapiedi di principi e dogi: Malumbra e Bronzino. Eccoli dunque all'osteria:

«Adesso capisco [dice Bronzino]», e sorridendo vuotava un altro bicchiere di vino. «Ma voi non siete già di Lombardia?»

«No, son della terra di San Marco.»

«Vi si capiva infatti al parlare.» (VC, p. 135)

La scelta di aggirare la questione è forse dovuta alla mancanza di una produzione comica teatrale a cui rifarsi: lo scenario di *Valenzia Candiano* è trecentesco e

lombardo-veneto. Più in generale, l'impasse testimonia l'incapacità di pervenire a una soluzione stabile e credibile: nel pelago delle opzioni linguistiche, Rovani insomma naviga a vista («toni aulici e parlati [vengono] mescolati un po' a caso»¹⁴⁰), limitandosi a menzionare allusivamente i nodi che non riesce a sciogliere.

Con le avventure di Manfredo Palavicino torniamo nel XVI secolo, ma le forzature discorsive di Sandro e Maffio sono oramai alle spalle. Vero che i cittadini romani dialogano in toscano («L'ho veduta adesso. È bella; or vo' vederla a discendere», p. 13); tuttavia l'ambientazione quadripartita (Milano, Rimini, Venezia, Roma) previene gli eccessi vernacolari dell'esordio ufficiale. Rimane sullo sfondo il problema della diglossia: il dialetto milanese affiora nella canzone cantata da una vecchia filatrice, canzone che sarà poi "eseguita" da Manfredo per convincere gli aristocratici milanesi a combattere contro gli invasori: «una di quelle semplici e rudi canzoni che il popolo trova, [e che] sono vestite di suoni così monotoni, e improntate di quella gravezza così esclusivamente longobarda, che ci pesan sull'animo, anche allorquando le parole han significato giocondo» (MP, III, p. 98).

Un conto sono «le parole nate spontaneamente sulle labbra del popolo», altro quelle degli eroi: l'unico contatto possibile tra i due sottocodici nasce e muore assieme all'esaltazione dell'affetto municipale:

con voce chiara e sonora, ma tremolante di una commozione che non riesce a dominare, si mise a cantare in dialetto quella canzone che alcuni di prima aveva udito in Milano dalla povera filatrice. (MP, IV, p. 36).

Se le scelte elocutive, libresche o melodrammatiche, non ammettono riformulazioni ironiche da parte della voce narrante, ciò non vuol dire che i personaggi non ne influenzino le maniere stilistiche. Quest'ultime, infatti, variano a seconda della prossimità o, viceversa, della lontananza anagrafica, generica, ideologica rispetto agli attanti al centro della scena.

¹⁴⁰ SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Lo scapigliato in archivio*, cit., p. 62.

La massima vicinanza tra l'io narrante e le sue figurine attanziali si ha quando la materia trattata consuona con i valori condivisi col giovane pubblico maschile. Ne deriva, come si è visto, una più cospicua carica figurale (similitudini, metafore), e persino una maggiore scioltezza di stile: ai «periodi à la Guicciardini» (*Cento anni*) subentra una sintassi più mossa, paratattica, adatta alla concitazione di chi rifugge il paludamento espressivo: frasi brevi, esclamazioni e interrogazioni che mimano la sorpresa del lettore. Si veda la descrizione della beffa di Brunetto:

entra una bella brunetta, alla quale egli aveva data la posta. Passato un momento, odesi bussare. Ohime! È un contrattempo [...] Ciò detto la fa entrare in una di quelle guardarobe, e vela chiude a chiave. Allora apre l'uscio, e compare... chi? – una bella bionda in sui vent'anni... Siedono – parole e sorrisi.... (LM, I, p. 38)

Una diversa modalità di interazione, sottilmente o scopertamente ironica a seconda dei casi¹⁴¹, è riservata, seppure in via non esclusiva, ai moti dell'animo femminile¹⁴². A riprova della distanza che separa il narratore e i narratari dall'altro sesso, l'interlocuzione con la donna assume tutte le caratteristiche dell'appello retorico: vocativi, interiezioni, ripetizioni, puntini di sospensione, pause e punti esclamativi.

Oh fruisci di quest'ora, di quest'ora fuggente, donna infelice... [la duchessa Elena] che pur troppo quelle che verranno dopo, non avranno nessun gaudio per te. Oh ti distempra nel soave ed innocente affetto... gravissimi eventi stanno accumulandosi sulla tua giovane vita, che delle tue colpe passate non ti sarà concesso di scansare la pena!! (MP, p. 73, IV)

¹⁴¹ *Manfredo Palavicino*: «O giovinette che, atterrite, chiudete le sconfortanti pagine, e sostando a considerare il pieno tramonto del primo affetto di Manfredo, che a voi fu esibito quasi vaso di elezione, vi assale il dubbio non sieno per rompersi così le promesse di amore eterno che, ai dì tepenti, in sull'ora dei leni crepuscoli, negli opachi recessi degli orti casalinghi, vi ha fatto il tenero giovinetto, prima, unica segreta gioja della vergine anima vostra [...]» (II, p. 166).

¹⁴² Nella *Valenzia Candiano* l'apostrofe comprende anche Alberigo: «Fuggite, fuggite, che non sempre così, pur troppo, vi sarà favorevole la sorte! Godete i momenti che il destino vi concede, mentre sta meditando l'estremo vostro danno. L'aura propizia dell'istante sia compenso alle future angosce che egli vi ha preparato, e a cui, infelici, non vi sarà dato sfuggire, ché il filo stretto a cui vi lascia svolazzare, è lungo ma infrangibile» (p. 63).

Il confronto con gli antagonisti, invece, richiede il dispiegamento di strumenti retorici tipici del sottogenere gotico, più che di quello storico tout-court: l'aggettivazione esasperata e preposta, le cadenze enfatiche dell'imperfetto, le interrogative monologanti, e poi ancora castelli, segrete e «camerotti». Si pensi al Baglione prigioniero a Roma, descrittoci nel momento in cui gli viene notificato il processo. L'io narrante non soltanto si compiace di indulgere nel «raccapriccio», ma imprime al ritratto del nemico un sigillo generazionale: la reazione dell'ex marito di Ginevra, nonché plurimo uxoricida, è mostruosa perché sembra sovvertire la legge di natura che separa giovani e vecchi.

Correan quasi due mesi che Giampaolo Baglione era chiuso in castello. Fin dal momento in cui fu lasciato solo in uno de' camerotti del castello, e udì chiudersi l'uscio di fuori, un orrendo sospetto avea fatti rizzare sull'adusta fronte di lui i pochi e bianchi capegli, e per la prima volta poté accorgersi che significhi lo spavento e il terrore, e nell'intenso suo raccapriccio poté misurare i dolori onde egli era stato autore altrui in tanti anni di dominio, di violenza, di ferocia. [...] Quando udì simil cosa [cioè che sarebbe stato processato], rimase muto alcuni momenti [...] poi con maraviglia e spavento di coloro che gli avevan data così tremenda nuova, come se il furore lo avesse ritornato alla sana e potente robustezza della sua gioventù.

- Chi, gridò [...] chi pretende di obbligarmi a tanta ignominia? (MP, IV, p. 104)

Al di là delle esagerazioni fomentate dall'odio tra padri e figli, o della propensione a una retorica dell'indicibile («è impossibile dare un'idea della meraviglia onde...»; «la rapidità onde il Lautrec a quelle parole e alla vista della lettera si scosse [...] è indescrivibile»; «Il Fossano a quelle inattese parole fece un movimento che non si può descrivere»), è la regia stessa dell'io narrante, a nutrirsi dell'immaginazione melodrammatica. I personaggi sono sempre inquadrati nell'atto di compiere gesti dai palesi risvolti metaforici (l'abbraccio tra Manfredo e la madre che si trasfigura in Ginevra, lo schiaffo di Mandello al soldatino francese, che segna la fine della stagione eroica della vita); inoltre, i conflitti potenziali o in corso d'opera sono sempre rivelati

dal movimento dei bulbi oculari, vero marchio di fabbrica rovaniano: «lo sguardo cadde a caso su altro di que' personaggi, si fermò, ne torse la pupilla atterrita»; «quella fiamma [...] gli riverberava con molta forza sul viso ad accrescere il terribile della sua pupilla» (VC, p. 119); «la baldanza delle sue espressioni con certe occhiate procaci e penetrative, altro non fecero che mettere assai più diffidenza nell'animo della giovinetta» (VC, p. 45).

Il vulcanico e pasticcione Rovani, tuttavia, non pago di una spettacolarità visivamente scandita, da dramma teatrale, innesta nel *récit* le suggestioni romanzesche della *keyhole view of life*¹⁴³, a danno, ovviamente, della «vanità femminile». Durante i festeggiamenti notturni in onore dei Francesi, il narratore perlustra gli «intimi gabinetti delle donne patrizie», con risultati imprevedibili.

Era quell'ora che va innanzi all'incominciamento di una festa notturna, ora nella quale tutta la città è immobile all'esterno [...]. Ora in cui i desiderii e le speranze s'introducono in folla nei profumati penetranti a tentar fanciulle [...]. Ora inoltre d'impazienze, di dispetti e d'ire, in cui il fluido bilioso, sempre dissimulato in pubblico dalla calma, dall'ingenuità, dalle care grazie della forma, si sprigiona a tratto in privato, e si riversa sull'incolpabile ancella; e in cui la quarantenne galante, memore delle molte battaglie guerreggiate, e de'trionfi innumerevoli, impallidisce all'improvvisa scoperta di una ruga che le raggela nell'anima ancora giovanile i nuovi desiderii e le speranze nuove (MP, II, p. 62).

Ad ogni livello dell'analisi, insomma, questi romanzi denotano squilibri strutturali insanabili. La crepa più insidiosa sembra coincidere con la mancanza di autorevolezza della voce narrante: per attribuire all'io che racconta una salda *auctoritas* narrativa, non basta infatti modulare su toni affabili il dialogo silenzioso, né è sufficiente atteggiarsi a confidente del destinatario, né tantomeno sparigliare le carte con l'inserimento dei resoconti di secondo grado.

¹⁴³ IAN WATT, *Le origini del romanzo borghese*, cit.,

Se nel modello anfibio di Don Alessandro l'«invenzione» era «l'ipotesi progettuale di un mondo migliore», temprata dalla «lezione amara della storia»¹⁴⁴, nel nostro Rovani diventa il pretesto per sceneggiare il travestimento, melodrammatico e superomistico, di un presente incerto. Più che i «dilavati manoscritti», contano allora le testimonianze dei singoli individui, manifestazioni precoci di quel «volersi credere il centro dell'universo» (Nievo) che scalza l'onniscienza sovrana del narratore.

Ebbene, in questi romanzi, di certificazioni individuali ce ne sono fin troppe, e fanno capo per giunta a modalità enunciative diverse: l'esperienza solidale dell'io narrante ventenne, che scrive per un pubblico coetaneo, si alterna al racconto orale, affidato alle voci degli stessi protagonisti, o a piccole/grandi controfigure di non eccelsa credibilità (gli avvinazzati Burigozzo e Mandello). Il recupero di fatti storici sublimi poggia dunque su fondamenta instabili: colui che riepiloga le gesta degli eroi trecenteschi e cinquecenteschi non dà mai l'impressione di tenere saldamente in mano le fila della storia.

¹⁴⁴ GINO TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., p. 60.

Parte seconda

Capitolo IV. Preliminari sui *Cento anni*

4.1 Dall' *Introduzione* al *Preludio*

Il «precetto [oraziano] degli anni dieci», invocato nel *Preludio* al nuovo romanzo come antidoto contro i libri concepiti *invita Minerva*, nasconde in realtà un autentico travaglio intellettuale. Alla stampa del *Manfredo Palavicino* (1845-46) fanno seguito, infatti, ben due lustri di peripezie risorgimentali e professionali: i soggiorni a Venezia, Firenze e Roma; l'esilio ticinese; l'attività di precettore, giornalista e divulgatore; e soprattutto il rogo, nella «pipa casalinga», di un ulteriore abbozzo di componimento misto, del quale però non sappiamo nulla. A quest'ultimo bisogna poi aggiungere, sebbene Rovani non lo menzioni, il progetto di un romanzo sulla «vita avventurosa e operosissima» (1814-48) di un rivoluzionario italiano: si tratta del misterioso *Il Carbonaro*, di cui uscì soltanto un avviso di prossima pubblicazione sul foglio politico-letterario «La Parola», al tempo della Repubblica di Venezia¹⁴⁵.

Il fallimento dei moti quarantotteschi invita a non insistere, pena la censura, sui temi patriottici, mentre la rinuncia manzoniana a proseguire sulla strada del romanzo – rinuncia anticipata dalla scelta di accludere alla riedizione *Promessi sposi* il saggio sul processo agli untori – si salda, alla fine del decennio, alla sconfessione del

¹⁴⁵ Cfr. MONICA GIACHINO, *Rovani, Venezia, il progetto di un romanzo e i «Cento anni»*, in «Quaderni Veneti», 1996, n. 22, p. 123: [Non] sembra possibile riconoscere nel *Carbonaro* quel quarto romanzo di cui Rovani parla nel *Preludio* dei *Cento anni* [...] Tutto ciò che si sa di quel quarto romanzo, ossia la sua appartenenza al genere storico e il fatto che venne distrutto, esclude l'identificazione con *Il Carbonaro*, che avrebbe dovuto essere di argomento contemporaneo e che soprattutto non venne convertito «tutto quanto in *fidibus*» per la pipa casalinga dell'autore. Che *Il Carbonaro* sia il progetto di un romanzo che confluirà nei *Cento anni* e che ne rappresenta un primo, parziale abbozzo, risulta infatti evidente dalle poche righe che seguono, nell'annuncio della «Parola», l'enunciazione del titolo [...]: «I fatti memorabili che fanno importante questo periodo della Storia Italiana vi avranno parte principalissima. La rivoluzione milanese così detta del ministro Prina, i tentativi infelici ma generatori del 1821, l'opera della Giovane Italia, quella degli emigrati Italiani in Francia ed in Inghilterra, gli ultimi fatti di Romagna, di Napoli, di Sicilia saranno la materia di questo lavoro, che si propone di essere strettamente storico».

paradigma storico tout-court (*Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e invenzione*)¹⁴⁶.

Pubblicate sulla «Gazzetta di Milano» del 31 dicembre 1856, le note introduttive dei *Cento anni* denunciano la necessità di voltare pagina, l'urgenza di rinnovare la configurazione di genere e, con essa, le formule della pattuizione romanzesca. Nel corso del suo lungo ma laborioso silenzio artistico (1847-1856), il nostro autore intuisce insomma che per proporsi come romanziere non basta più rinverdire i fasti del romanzo storico, e compiacere i lettori sovvertendo le finzioni più obsolete, quelle di cui si può fare volentieri a meno.

Se le premesse apposte a *Lamberto*, *Valenzia* e *Manfredo* erano chiamate a riaffermare la dignità del componimento misto, ora invece l'«edificio» di carta è da costruire *ex novo*: inutile esibire nel paratesto dediche a predecessori che rifiutano le idee sostenute in passato¹⁴⁷, inutile riesumere le vecchie istruzioni per l'uso. La riflessione metanarrativa che fa da proemio al nuovo romanzo richiede un'insegna originale: bando allora a «introduzione», e persino alla rossiniana *ouverture*, per non pagare dazio ai concorrenti d'oltralpe (tra cui "l'innominato", vale a dire mai citato esplicitamente dallo scrittore, Honoré de Balzac): meglio piuttosto scrivere «sinfonia» o, come nell'edizione in volume, «preludio».

La nuova etichetta, è opportuno precisarlo, non ha nulla a che vedere con l'ipotesi di influenze e filiazioni tra le arti considerate sorelle: crea piuttosto un affascinante cortocircuito morfologico – teatro, gazzetta, *fiction* – in grado di catturare l'interesse del variegato e volubile pubblico dei giornali: l'attribuzione, al preambolo, di un termine tipicamente musicale doveva produrre un effetto straniante, tanto nei lettori a

¹⁴⁶ Cfr. *Cento anni*, cit., p. 4: «Da più anni in fatti il romanzo storico sembra che sia quasi scomparso dalla faccia del mondo; sembra che ai cacciatori della fama sia passata la voglia di farne: e colui che oggi ha la malinconia di pubblicare questo lavoro, e che, *nell'età dell'innocenza*, stampò tre romanzi storici uno dopo l'altro; quantunque ne avesse avviato un quarto dopo il discorso manzoniano, lo converse tutto quanto *in fidibus* per la pipa casalinga».

¹⁴⁷ Cfr. TOMMASO GROSSI, *Marco Visconti*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Arcipelago, 1994. La dedica recita: «a/ ALESSANDRO MANZONI/ colla riverenza d'un discepolo/ coll'amore d'un fratello/ candidamente offre/ l'autore» (p. 45).

conoscenza dei trascorsi letterari di Rovani, quanto in quelli di più recente cooptazione, abituati a seguirne le acuminate recensioni, ma non le pagine di romanzo.

Il teatro d'opera e il bel mondo dei concerti rappresentano per lo scrittore un serbatoio prezioso di temi e similitudini: un preludio o sinfonia o ouverture è un brano eseguito per avvisare il pubblico che lo spettacolo è in procinto di iniziare, e quindi per raccomandare silenzio, calma e attenzione. Fuor di metafora: per spegnere il brusio delle polemiche antiromanzesche.

Polemiche che costituiscono il succo del discorso incipitario: l'io che si appresta a raccontarci un secolo memorabile ricostruisce il lungo e faticoso cammino della forma proscritta, elencandone i modelli di successo e mettendone a fuoco l'orizzonte d'attesa. Il romanzo, secondo Rovani, è il genere democratico e moderno per eccellenza: non solo scardina l'antica gerarchia fondata sulla corrispondenza tra «forme della letteratura» e «classi di persone»¹⁴⁸, ma libera l'atto di lettura dalla coercizione del controllo sociale: «la lettura di un romanzo – scrive nel *Preludio* – si fa, per solito, di nascosto e lontano possibilmente dagli occhi de' curiosi, press'a poco come quando si commette un peccato» (p. 3)¹⁴⁹. Al punto che, come lascia intuire il siparietto del

¹⁴⁸ *Cento anni*, p. 3: «Di tutte le forme della letteratura e della poesia il romanzo è la più disprezzata, e per alcune classi di persone la più abborrita». Cfr. LIVIA AMABILINO, *Alcune riflessioni sulla tipologia del lettore in Rovani e Dossi*, in *Scrittore e lettore nella società di massa*, Trieste, Lint, 1991, p. 249: «Del resto questa tendenza all'immedesimazione, e quindi l'eccessiva compartecipazione alle sorti dell'eroe, di cui si lamentava Rovani, non era privilegio dei soli *Cento anni*; fin dal suo esordio in Francia il romanzo di appendice aveva suscitato analoghi entusiasmi, se è vero che non solo i giornali in cui comparivano aumentavano vertiginosamente la tiratura, ma l'autore in qualche caso (come accade ancor oggi con le soap operas americane!), volendo mantenerla, era costretto anche a resuscitare un personaggio già in precedenza fatto morire».

¹⁴⁹ Cfr. ULRICH SCHULZ-BUSCHHAUS, *Editoria ed evoluzione dei generi*, in *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, cit., p. 52: «l'atto di lettura si sottrae evidentemente a quel controllo sociale che viene invece esercitato sui media dello spettacolo, ottenendo un grado di libertà e irresponsabilità che lo hanno sempre reso sospetto a qualsiasi forma di potere. E infatti, il genere romanzo rimase simultaneamente sospetto e affascinante molto al di là del periodo della sua ascesa, proprio per la sua capacità di stimolare fantasie e piaceri tanto solitari quanto incontrollabili».

«giovinetto alunno» vessato dai «prefetti di camerata», la lettura «muta e solitaria»¹⁵⁰, priva della mediazione di un interprete colto, rischia di causare, nel pubblico più ingenuo, una sospensione irreversibile dell'incredulità: chi legge non si limita a ricomporre i segni sulla carta, bensì «sprofonda» nel piacere fantasticante.

L'«attaccamento al lato sentimentale ed avventuroso del libro»¹⁵¹ era, del resto, un effetto temuto dai romanzieri italiani, e Rovani non fa eccezione: la disponibilità al colloquio con un pubblico ampio, dai contorni sfuggenti, si scontrava con il timore di non veder riconosciute e valorizzate, da parte dei lettori di più modesta cultura, le aspirazioni artistiche del testo romanzesco. L'intima contraddittorietà del pensiero del nostro Rovani non svilisce comunque la sagacia dell'analisi: la fruizione dei componenti «anfibi» appare ai suoi occhi un'esperienza estetica a tutto tondo, capace di vincere proscrizioni e divieti.

Tuona la critica, tuonano i pergami, le fanciulle son minacciate di celibato, gli adolescenti di essere cacciati dai ginnasi, i giovani di studio di essere esclusi dal banco. – Ma i romanzi si riproducono, si sparpagliano, penetrano dappertutto, e sono letti persino da chi tuona e sbuffa; persino dalle madri sospettose; persino dagli uomini che si danno importanza; persino da quelli che hanno la missione di far prosperare l'alta filologia e la numismatica e la diplomatica e i concimi e il baco e il gelso. Sotto al grosso volume severo noi spesso abbiam visto trafugare, alla nostra visita inattesa, la leggiadra *brochure* parigina, su cui di gran volo potemmo sorprendere i nomi peccaminosi di Gozlan, di Gautier, di Kock, di Dumas!!! Oh orrore!!! (p. 4)

La ricognizione “in negativo” del pubblico, risolta nell'introduzione al *Lamberto* con un'ironica diagnosi di solipsismo letterario («per chi dunque hai scritto il tuo libro? [...] Per nessuno»), cede qui il posto a un'analisi convincente delle pratiche di lettura, ovvero a uno spaccato che rovescia il «nessuno» in «tutti» senza ricorrere all'«arte di

¹⁵⁰ Cfr. GIOVANNA ROSA, *Il patto narrativo*, cit., p. 17; e ROGER CHARTIER, *Letture e lettori popolari dal Rinascimento al Settecento*, in *Storia della lettura nel mondo occidentale*, a cura di G. Cavallo e R. Chartier, Roma-Bari Laterza, 1995, p. 327: «La lettura silenziosa, poiché annulla lo scarto, sempre evidente nella lettura ad alta voce, fra il mondo del testo e il mondo del lettore, poiché conferisce una forza di persuasione inedita agli intrecci dei testi narrativi, è un incantesimo pericoloso».

¹⁵¹ LIVIA AMABILINO, *Alcune riflessioni sulla tipologia del lettore in Rovani e Dossi*, cit., p. 248.

prestigio». Nella fatica d'esordio, gli «uomini di mondo», i critici incontentabili, i letterati, i «facitori di libri» e le donne di «natura assai molle e sensitiva» personificavano l'antifrase con cui l'io narrante suggeriva in filigrana l'immagine degli interlocutori potenziali: ora i lettori di riferimento fanno la loro comparsa nel regesto d'apertura senza schermi e intermediazioni. «Fanciulle», «giovinetti» e «giovani di studio» sono promossi a destinatari istituzionali del romanzo, rappresentano cioè quel settore di pubblico oltre il quale si staglia la possibilità di una ricezione aperta anche a chi «tuona e sbuffa»: «[per uno scrittore,] l'universalità del genere umano – ci ricorda Sartre – sta all'orizzonte del gruppo storico concreto dei suoi lettori»¹⁵².

Il primo e più immediato criterio di demarcazione del pubblico romanzesco è, tradizionalmente, la «distribuzione del tempo libero»¹⁵³. Le occasioni di lettura elencate nel *Preludio* rimandano, in effetti, al mondo della scuola e alla sfera dell'intimità domestica: sono coloro che non lavorano, come la ragazza in attesa di marito e l'allievo del «Collegio-Convitto», a sviluppare di preferenza «l'abitudine a legger romanzi».

Il secondo parametro è invece spiccatamente roviniano, e consiste nel legare assieme l'istanza di riconoscimento del paradigma *parvenu* e la volontà di emancipazione dei giovani lettori: l'ascesa del romanzo, in barba ai diktat reazionari dei custodi del gusto, assurge a metafora dello scontro generazionale, nonché dell'intento, comune peraltro a tutti gli artisti, di rivendicare un'identità professionale, al cospetto dei dottori delle scienze esatte («i cultori di matematica», «gli studiosi d'economia»), dei fautori del lavoro socialmente produttivo, agricolo o serico (cfr. le metonimie «concimi, baco e gelso»), e, infine, dei luminari delle discipline umanistiche più severe e polverose («i poliglotti, quelli dell'alta e della bassa filologia»). Costoro, alla stregua dei maestri che dispensano «castighi, espulsioni e collere implacabili» agli allievi colpevoli di letture poco ortodosse,

¹⁵² JEAN-PAUL SARTRE, *Che cos'è la letteratura?*, Milano, Net, 2004, p. 116.

¹⁵³ IAN WATT, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding*, cit. p. 40.

danno tutti quanti a più potere la caccia ai romanzi, e guardano ai romanzieri con atti di commiserazione e sdegno e d'inquietudine; come gli esorcisti del bel tempo dell'inquisizione guardavano i sospetti di stregoneria. Bene sono esclusi dalla persecuzione e dall'odio universale alcuni pochi romanzi celeberrimi, che a buoni conti si chiamano libri, perché la parola non corrompa l'opera (p. 3).

Libri, capitoli, storie: tali erano, è utile ricordarlo, i sottotitoli di cui si fregiavano i frontespizi di *Lamberto*, *Valenzia* e *Palavicino*, veri e propri amuleti contro i «sospetti di stregoneria». Persino il canovaccio del *Carbonaro*, che pure già indicava la strada della contemporaneità, era costretto a esibire la timida etichetta di «racconto inedito». I *Cento anni*, recanti il cartellino «romanzo ciclico» a partire dall'edizione del 1868-69, sono in sostanza il primo lavoro dell'autore a rifiutare la soluzione precauzionale del «libro».

Serve a poco, tuttavia, ribadire le credenziali egualitarie e anticonformiste dell'«ente ibrido» (p. 4), o rivelarne umoristicamente il carattere calamitoso, se poi al genere manca una tradizione solida, sufficientemente ricca di testi capaci di fungere da modelli autorevoli, e di porre un argine al «dispregio provocato dai guastamestieri» (p. 5). Gli esemplari ritenuti all'unanimità «celeberrimi» sono merce rara: soprattutto dal giorno in cui, per colmo di sventura, «il più grande dei romanzieri venne a condannare il romanzo storico come una mostruosità della letteratura» (p. 4).

La soluzione del problema viene a Rovani da un procedimento duplice, e contraddittorio solo in apparenza, di esclusione e inclusione. Con qualche forzatura, ovverosia inglobando persino chi, come l'autore del *Childe Harold*, romanziere in realtà non è, egli compila una lista con in cima il carteggio di Jacopo Ortis, e, in coda, le «notti buie e tempestose» del tardo romanticismo inglese:

i più grandi scrittori del secolo sono romanzieri: Foscolo, Manzoni, Goethe, Byron, Scott, Châteaubriand, Vittor Hugo, Bulwer tradussero in forma di romanzo le più splendide e più consistenti emanazioni della loro mente (p. 5).

Oltre a irrobustire un canone che, fatti salvi Hugo e Châteaubriand, inalienabili per chiara fama, esclude volontariamente i nomi della «*brochure* parigina» (Paul de Kock, i Dumas, Leon Gozlan, Théophile Gautier), l'attribuzione del Lord inglese al consesso dei pochi ma buoni anticipa la mossa successiva: la rilettura analogica dei momenti più significativi della letteratura nazionale e occidentale.

Dopo tutto ciò, è egli giusto codesto dispregio in cui è tenuto il romanzo, sia storico, sia contemporaneo, sia di costumi, sia morale, sia industriale, sia marittimo, sia dell'alta, sia della bassa società, sia didascalico, sia psicologico: ramificazioni tutte del gran ceppo del vetusto romanzo cavalleresco? (p. 5)

Il tentativo di recuperare una tradizione autoctona, solida e legittimante, accorpando alla grande famiglia del romanzo opere tipologicamente e cronologicamente molto diverse, prosegue con la ripresa, già collaudata nelle prime pagine del *Malatesta*, di un'ulteriore fonte di autorevolezza: il messaggio stampato, non importa se vero o presunto, di un collega degno di fede. Nell'incipit dei *Cento anni*, in sostituzione del «frammento di prefazione a un libro, che certamente nessuno ha letto», troviamo il fantomatico «libro di un grand'uomo», che spiega nientemeno come

l'*Iliade* d'Omero [sia] un romanzo storico, l'*Odissea* un romanzo intimo, la *Divina Commedia* un romanzo enciclopedico, il *Furioso* un romanzo fantastico, la *Gerusalemme* un romanzo cavalleresco (p. 5).

Alla nuova schedatura delle maggiori opere poetiche segue – e conclude la parte originale della perorazione in difesa della forma negletta – la presa di coscienza dei limiti per così dire evolutivi dello scrivere in versi: impresa ardua, o impossibile, calare la complessità inesauribile del mondo moderno nell'angusto spazio prosodico, o dividere con sicurezza manichea commedia e tragedia.

Tutte le verità e della religione e della filosofia e della storia, se hanno voluto uscire dall'angusta oligarchia dei savi, per travasarsi al popolo, hanno dovuto attraversare la forma del romanzo che tutto assume: - la prosa, la poesia, le infinite gradazioni dello stile; ei s'innalza, in un bisogno, nelle più alte regioni dell'idea, s'abbassa tra le realtà del mondo pratico; è elegia, è lirica, è dramma, è epica, è commedia, è tragedia, è critica, è satira, è discussione; al pari dell'iride, ha tutti i colori, ed è per questo che si diffonde nel popolo, e piove come la luce di luogo in luogo e di ceto in ceto e d'uomo in uomo, e per l'onnipotenza sua appunto può recar danni funestissimi come vantaggi supremi; ché tutto dipende dalla mente che lo governa. Così avviene degli elementi più poderosi che sono in natura, i quali riescono nel tempo stesso e benefici e pericolosi all'uomo (p. 5).

Di fronte al consuntivo di funesti risvolti e «vantaggi supremi», la carica innovativa del pensiero di Rovani si esaurisce molto presto. Lo «spauracchio» ancor più temibile dell'«isterismo» e della «clorosi», ovvero la reazione dell'io leggente, alle prese con pulsioni scatenate o inopinatamente dissepolte dalla lettura muta e solitaria, certo non incute nell'autore i *caveat* del moderatismo cattolico, a cui era sensibile Manzoni¹⁵⁴, ma richiede comunque un'adeguata contropartita, che assicuri al genere lo status di opera d'arte letteraria, e respinga i sospetti di collusione con le varianti «intime», morbose e forestiere. Tornano così alla ribalta le giustificazioni tradizionali della *fiction*. L'inchiostro del romanziere corregge i soliti *omissis* del solito manoscritto – il verbale, ritrovato nella biblioteca di Brera, di «un processo criminale e di un'azione giuridica civile conseguente» (p. 7) – e colma i vuoti lasciati dagli storici: mette cioè nero su bianco «fatti e costumi e accidenti caratteristici che non ottennero ancora posto in libri divulgati»; e in tal modo contribuisce al progresso civile e culturale della nazione italiana.

Il romanzo di Scott invogliò alla ricerca delle memorie rivelatrici del Medio Evo, e ispirò il sommo Thierry; Carlo Dickens in Inghilterra propose ed ottenne riforme legali, indarno proposte e domandate

¹⁵⁴ Cfr. GIOVANNA ROSA, *Il patto narrativo*, cit., p. 152: «È all'individualismo, con i suoi empiti di passionalità, intrisi di pulsioni aggressive ed erotiche, che la moderna epopea borghese dei *Promessi sposi* rifiuta di dar voce: non solo nell'orditura del testo ma anche nella più ampia sfera relazionale in cui si attiva l'esperienza estetica».

dalla scienza in toga. Se non che questi elogi che facciam del romanzo or quasi ci fan parere indegno di pubblicarne uno; mentre prima il quadro detestabile che ne abbiam fatto quasi ci faceva venire il rossore sul volto al pensiero che stavamo per ritornar romanzieri (p. 5).

Più che al genere «ciclico», o alla commedia umana in Lombardia, Rovani approda insomma al romanzo storico contemporaneo¹⁵⁵: sotto la cenere dei pregiudizi antiromanzeschi, respinti in maniera brillante e con originali formule fatiche, covano problemi irrisolti, che impediscono il definitivo superamento del paradigma storico, e si riflettono nelle nuove articolazioni del patto narrativo.

Grazie ai cartellini *doubleface* – il nome Lamberto, giova ricordarlo, appare in copertina assieme ai masnadieri abruzzesi, Manfredo in compagnia di Francesi e Sforzeschi, Valenzia è detta figlia di Candiano, famoso ammiraglio della Serenissima – i romanzi editi durante gli anni Quaranta promettevano, nelle note d’apertura, di mettere in scena «tenerezze mostruose, amori ineffabili, gelosie spietate» (LM, I, p. VII), e poi affidavano ai protagonisti titolati, tanto storici quanto ideali, il compito di «connettere le cause e gli effetti de’ più notabili avvenimenti» (MP, I, p. 7).

Nei *Cento anni*, invece, i personaggi non solo non vengono chiamati in causa sul frontespizio o, con l’eccezione del nonagenario Bruni, all’interno del *Preludio*, ma rinunciano pure alla tipica onomastica da romanzo storico, medievaleggiante o rinascimentale, proponendosi invece come «individui particolari nel contesto sociale contemporaneo»¹⁵⁶. È dunque al flusso degli eventi non più remoti ma prossimi, che sono commisurate le azioni di Giulio, Geremia e Giunio Baroggi: la stagione delle dinastie «a cui sacrificarsi» è ormai definitivamente tramontata.

abbiamo provveduto a [...] svolgere il nodo drammatico nel seno di quelle famiglie più o meno cospicue per le quali quel processo e quell’azione continuarono per settantacinque anni; così che la

¹⁵⁵ Cfr. SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Lo Scapigliato in archivio*, cit., p. 39: «Per quanto riguarda la produzione antecedente i *Cento anni*, è anche sintomatico che Rovani non tocchi e non rinneghi la terna storica, il cui ridimensionamento nel *Preludio* a ben guardare è apparente».

¹⁵⁶ IAN WATT, *Le origini del romanzo borghese*, cit., p. 17.

differenza originale tra il nostro libro e i libri congeneri, consistesse in ciò appunto, che, dove per consueto gli attori sono individui operanti nel tempo limitato d'un periodo della vita, nel nostro lavoro gli attori fossero invece famiglie, la cui vita camminasse colle generazioni, cogliendo da ciò occasione di tener dietro agli svolgimenti graduali di tutte le parti che costituiscono la civiltà di un paese (pp. 6-7).

Come di consueto, però, di tutte queste «parti» che definiscono il carattere nazionale, Rovani ne valorizza solamente una: quella che sente più vicina a sé e ai suoi confidenti elettivi, quella che regola lo sviluppo del romanzo fino a trasformarlo in «trattato di estetica». Insomma, con l'aiuto dei «capricci della moda», utili a scandire lo scorrere del tempo di una civiltà pre-industriale, il «progresso dello spirito umano» viene di fatto a coincidere con il cammino «a spinapesce» delle arti:

sentiremo a cantare i tenori e i soprani del secolo passato al teatrino del palazzo Ducale; e prendendo le mosse da essi e con essi e cogli altri che lor tennero dietro, calcheremo per cento anni il palco e la platea dei nostri teatri; e vedremo lo spiegarsi e il ripiegarsi e l'estendersi e l'accartocciarsi della musica; e nella nostra lanterna magica passeranno le ombre dei poeti, dei letterati, dei pittori, dei pensatori (p. 6).

Tra le «ombre» della «lanterna magica», si scorge dunque l'idea di società offerta da Rovani: un microcosmo di giovani uomini baldanzosi e insofferenti, che nella vita aspirano a diventare letterati, pittori, musicisti o «pensatori».

La pausa di riflessione lunga un decennio non muta, in sostanza, l'orizzonte d'attesa individuato molti anni addietro. Per raccogliere il consenso del pubblico prescelto bisogna allora scremare, come ai vecchi tempi, il coté generazionale sensibile per natura al genere anfibio, e cioè separare i «fremmenti lettori» dalle «amabili lettrici», occupate a «rintuzzare il saporifero della noja» (MP, I, p. 9), e dai «giovanotti assestati che voglion metter casa» (p. 3), alieni purtroppo dalle forti passioni.

Rispetto al passato, lo scrittore può contare però sulla rendita di posizione concessa dall'attività giornalistica. La configurazione del destinatario non è più un'incognita maschile di venticinque anni, bensì s'identifica con l'abbonato che segue regolarmente

gli spumeggianti articoli di critica d'arte pubblicati sulla «Gazzetta di Milano». Si tratta quindi di un'utenza più ampia di quella dei primi romanzi storici: alla gioventù in attesa di una rivincita post-quarantottesca, con la quale il dialogo è rinnovato a scadenze quasi regolari, si sommano i già maturi coetanei dell'autore, che all'uscita del *Lamberto* o del *Palavicino*, nel pieno dell'uggiosa apatia post-napoleonica, avevano «riconosciuto»¹⁵⁷ Rovani come uomo di lettere, e a quest'altezza continuano, si presume, a riconoscerlo come tale.

Anzi, il riconoscimento è reciproco: l'allusione all'«*età dell'innocenza*» delinea una fisionomia di narratore che, quanto a esperienza di vita, si colloca saldamente in una zona intermedia tra i giovani ribelli e l'ottantottenne pieno di piccole bizze, un osservatorio privilegiato dal quale è lecito raccogliere e ridistribuire i frutti migliori della triade anagrafica. Dietro alla figura di colui che racconta si profila dunque la generazione nata dopo il 1815, che reclama posizioni di potere sulla scorta di un'equa mediazione tra i bollori della gioventù e le esigenze della vecchiaia; una generazione che non indulge nel rimpianto, ma non dimentica le speranze dei vent'anni.

Ne deriva una maggiore sicurezza elocutoria: i «rossori», le contorte soluzioni al ribasso («lavoro più presto adombrato che compiuto», VC, p. 5) e le postille ironiche che, nei primi titoli, salvaguardavano il novellino impertinente dalla ferocia della critica («ai lettori non s'accresca il tedio della vita mentre scorreranno le pagine pudibonde che loro stanno innanzi, e [...] nessuno di essi si accosti a questo libro, affetto dalla febbre maligna dei giudizi preconceppi», LM, I, p. XI), ora cedono il loro posto alla piena rivendicazione della demiurgia autoriale:

sia qual vuoi, è ridicolo tanto l'abbellirsi di modestia, quanto l'accusarsi di superbia. – Già, ogni qualvolta un galantuomo stampa qualche prodotto della sua mente, è reo della più luciferina superbia di cui si può esser capaci. – Stampare significa credere bellissimo e utilissimo all'umanità quello che si è pensato e scritto; e chi, nel punto massimo della più alta stima di se stesso, si fa innanzi col capo chino e

¹⁵⁷ Uso il termine nell'accezione indicata da ESCARPIT, *Letteratura e società*, cit., p. 133.

colle proteste della sua incapacità – è un bugiardo. Però noi aspiriamo al merito di non essere mendaci (pp. 5-6).

L'«alta stima di se stesso», la «superbia luciferina» e, in conclusione del *Preludio*, le promesse «gigantesche e presuntuose», testimoniano un'ansia di protagonismo che si nutre di frustrazioni tardo-bonapartiste, nostalgie quarantottesche e, per riprendere una fortunata formula di Nardi, «individualismo invadente»¹⁵⁸ a profusione. A spese, va da sé, di quell'«interpretazione globale e riposata della realtà», di quella «guardatura alta, assoluta, antisoggettiva»¹⁵⁹ che rendeva possibile e accettabile la proiezione del presente in un lontano evo romanzesco.

L'avvicinamento alla contemporaneità smorza le tensioni tragico-sublimesi tanto care alla *fiction* rovaniana e, di concerto, sposta il fulcro dell'autorevolezza affabulatoria dai reperti storiografici al vissuto personale. Pur riesumando per una quarta e ultima volta il modello del componimento misto, in vista di un'opera poi non conclusa, già nel 1848, a Venezia, il nostro romanziere aveva annunciato novità importanti: la «viva voce» del Carbonaro, cornucopia di fatti memorabili, era chiamata a conferire spessore di verità al racconto, e a svolgere una funzione di raccordo tra l'«elemento privato» e la «vita pubblica».

Dieci anni dopo, al momento di ripercorrere il secolo che si chiude col crollo della Repubblica di Daniele Manin, ecco che in luogo di un dicitore rivoluzionario, eroico ma ignoto ai più, subentra un «libro parlante» (p. 383), patriottico sì ma borghese, di nome Giocondo Bruni:

nella vita di un uomo che visse nonagenario, e che, nato quasi alla metà del secolo passato, morì quasi alla metà del secolo corrente, e che parlò e mangiò e bevve e rise con noi, avremo, ci si permetta l'espressione, la chiave di volta che varrà a tener congiunto il vasto edificio e a ravvicinare tra loro quattro generazioni; press'a poco, come il patriarca Enos che andò a caccia con Adamo e spremette i

¹⁵⁸ PIETRO NARDI, *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, cit., p. 42.

¹⁵⁹ GINO TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., p. 94.

primi grappoli con Noè, e congiunse le due grandi epoche della creazione del mondo e della dispersione delle genti (p. 7).

Incentrato com'era sulle avventure di un ideale successore di Jacopo Ortis, il romanzo concepito in laguna doveva erigere, verosimilmente, un monumento foscoliano alla «virtù sconosciuta». I *Cento anni*, invece, ai toni aulici del sublime antepongono, almeno *in limine*, i timbri conviviali della prossimità fraterna: in villeggiatura – e non in esilio – sulle rive di un lago¹⁶⁰, Giocondo è tale di nome e di fatto: egli ride, mangia e beve assieme a noi. Il confronto smitizzante col patriarca che aiuta Noè a spremere l'uva, e si procura il cibo cacciando con Adamo, suggella in maniera originale l'accorciarsi di quella «distanza assoluta»¹⁶¹ che è invece prerogativa del pathos tragico e dell'epos.

Ormai vinta (o quasi) la battaglia antiaristocratica della prima stagione romantica, l'io narrante si presenta ora in abiti borghesi. Sceso dal piedistallo dell'eroe, ha acquistato connotati terreni. Non ubbidisce più all'oltranza supermistica ortisiana, bensì è un io umanamente comune che vive la vita di tutti, in mezzo ai suoi simili: sono le circostanze contingenti, in cui si trova coinvolto, a conferirgli un rilievo emblematico, un esemplare significato testimoniale¹⁶².

La mensa del matusalemme Bruni, a dire il vero, non è aperta a tutti i lettori: i commensali sono tenuti a possedere i giusti lasciapassare ideologici e generazionali. Come maghi e streghe, come i protestanti «al tempo dell'Editto di Nantes» (p. 3): le

¹⁶⁰ Cfr. *Cento anni*: «Fu presso il lago di Pusiano, che vedemmo per la prima volta questo vecchio, e precisamente nell'istante che stavamo leggendo l'iscrizione che addita a' passeggiere la povera casa dove nacque il grande Parini» (p. 11); e l'annuncio del *Carbonaro*: «La vita avventurosa e operosissima di un Italiano che morì nel settembre dell'anno decorso in un paesello sul lago di Zurigo e dalla cui viva voce l'autore raccolse i particolari più drammatici e più esatti dei grandi fatti, saranno l'elemento privato intessuto alla vita pubblica, L'argomento per eccellenza nazionale, le vicende molteplici di un Italiano che ha operato e patito per la patria comune, l'esattezza della narrazione storica che l'autore si propone a principalissimo scopo, raccomandandi questo lavoro all'attenzione del popolo».

¹⁶¹ MICHAÏL BACHTIN, *Epos e romanzo*, in *Problemi di teoria del romanzo*, a cura di V. Strada, Torino, Einaudi, 1976, p. 206.

¹⁶² GINO TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Otto e Novecento*, cit., p. 95.

similitudini che rafforzano le istruzioni per l'uso circoscrivono agli *happy few* il novero dei narratari.

Le pietanze del convivio rovaniano, quelle sì, sono accessibili a tutti. Non si contano le locuzioni umoristiche, i nodi d'intreccio degni di un *feuilleton*, i matrimoni che non s'hanno da fare, le imprese straordinarie dei personaggi: ingredienti che dovevano rendere la storia piacevole a un pubblico potenzialmente molto vasto. Eppure il successo è stato avaro con il romanzo di Rovani.

Se, come osserva Portinari, «*Le confessioni*, sia pure con i suoi squilibri, è un grande romanzo, i *Cento anni no*»¹⁶³, già qui, nel *Preludio*, e cioè nello sforzo di mettere a fuoco la fisionomia dell'io leggente, si forma la crepa più vistosa dell'intero «edificio»: l'universo socioculturale uscito dalla penna di Rovani risulta terribilmente scorciato a favore dei destinatari elettivi.

Il problema non era nuovo, né un'esclusiva dell'autore: l'incapacità, comune alla maggior parte degli scrittori italiani dell'epoca, di interpretare e riassumere le dinamiche sociali in una sintesi credibile, impediva la buona riuscita dei tentativi romanzeschi, perché il genere che ambisce a una mappatura del reale richiede un'idea strutturata di società. Né nuovo, né rovaniano tout-court, il problema non era, in verità, nemmeno di natura propriamente stilistica: anche quando i personaggi assumono pose da tragedia, o quando cedono la parola al «burattinaio della storia»¹⁶⁴, che affastella discussioni su Borsieri, Grossi e Manzoni (come avviene nel libro XIX), la pagina evita raffinatezze e astruserie per anime elette.

La questione è forse, allora, di natura extraestetica, rimanda cioè alla formulazione del giudizio di gusto, che si fonda sull'«esemplificazione di un modo di vivere la vita»¹⁶⁵: a livello tematico e retorico, i *Cento anni* sono sì un «libro per tutti», ma la

¹⁶³ *Cento anni*, cit., p. XXI.

¹⁶⁴ ARRIGO CAJUMI, *Il burattinaio della storia*, in *I cancelli d'oro*, Milano, Corbaccio, 1926.

¹⁶⁵ VITTORIO SPINAZZOLA, *La lettura letteraria*, in *La modernità letteraria*, cit., p. 19: «le motivazioni del giudizio [estetico] sono sempre connesse indissolubilmente a fattori extraestetici. A captare con immediatezza la mia sensibilità, nella lettura, è il nucleo centrale dell'invenzione creativa, vera cellula genetica del testo, di cui predetermina l'elaborazione progettuale. Essa mi porge subito

proposta, senza alibi rinascimentali o trecenteschi, di una visione del mondo a misura di *bohème* cittadina, rischia di togliere dignità, esistenziale e letteraria, a chi artista non è, né intende diventarlo. Il grandioso affresco sociale dipinto da Rovani riflette «i nuovi modelli di vita dell'individualismo liberaldemocratico»¹⁶⁶, che si andavano allora affermando nelle piccole o grandi città italiane e straniere (Milano, Venezia, Roma, Parigi); sottintende cioè la convinzione che i rapporti tra individui debbano rispondere non più ai privilegi di nascita, ma al criterio borghese del merito. Ingegno, merito e inventiva – parole d'ordine del regime di civiltà che soppianta quello aristocratico-gentilizio – trovano però la loro massima espressione, secondo Rovani (e gli scrittori che lo eleggeranno a maestro), nella creazione artistica disinteressata: sono coloro che si occupano di letteratura, musica e pittura, i protagonisti delle rivoluzioni che segnano i migliori anni della recente storia italiana¹⁶⁷.

l'esemplificazione immaginosa di un modo di vivere la vita, ad alto grado di evidenza icastica e suggestività ideologica. Nella sistemazione organica di linguaggio che il progetto assume, il modello di realizzazione letteraria viene a coincidere con un modello di comportamento umano.»

¹⁶⁶ VITTORIO SPINAZZOLA, *Le metamorfosi del romanzo sociale*, Pisa, ETS, 2012, p. 16.

¹⁶⁷ Più che un «totale disinteresse per la definizione della borghesia come classe sociale», come sostiene Mariani, si scorge forse in Rovani un tentativo di definizione di tale classe secondo criteri di borghesia molto diversi sia da quelli odierni, sia da quelli francesi a lui contemporanei. Cfr. GAETANO MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, cit., p. 113: «il suo non è e non vuole essere ancora romanzo contemporaneo; in realtà si sente incapace per un tal genere e ne ha paura: la società che egli studia è sì quella ipotizzata da Balzac ma per studiarla e descriverla ha bisogno di proiettarla nel passato, sì da sfiorare quasi gli eventi contemporanei ma senza penetrarvi, senza sviscerarli come invece fa l'autore della *Comédie*: ogni paragone con Balzac deve perciò partire da questa constatazione di fondo e tener presente l'incapacità di Rovani ad offrire una convincente diagnosi della società del suo tempo, che è lo scopo precipuo dell'autore della *Comédie*. Di qui anche in Rovani, come in Praga e in Boito, un totale disinteresse per la definizione della borghesia come classe sociale (problema così pressante nelle pagine di Balzac) e per i rapporti borghesia-popolo».

4.2 Dalla «truppa» alla Teppa, dal Sette all'Ottocento

I *Cento anni* prendono avvio con un duplice viaggio *a rebours*: il ritorno, da parte del narratore, «all'età felice, in cui si è amici di tutto il mondo, e il mondo per contraccambio vuota per noi il sacco delle cortesie» (p. 11), si somma ai ricordi e alle storie di famiglia dell'ottantottenne Bruni, rimpinguate da ricerche storiche e dagli atti di un vecchio processo: «*la mia memoria* – dichiara Giocondo – *è una valle di Giosafat tutta affollata di maschere*» (p. 13).

Allorché dunque chi scrive aveva molti anni addietro, ebbe a far la conoscenza di un vecchio, il qual vecchio, a quel tempo, dei due milioni e cinquecentomila abitanti che contava la Lombardia, era forse quello che portava più anni sulle spalle, tanto che, se fosse stato povero, avrebbe fatto la prima figura alla lavanda de' piedi (p. 11).

L'approdo memoriale è un Settecento dalla valenza metaforica: la «divina adolescenza della vita» – la stagione che permette all'io narrato di «credersi il legittimo re dell'universo» (p. 11), e poi di raccogliere le confidenze del nonagenario («[a quell'età] tutti, vecchi e giovani, uomini e donne, matrone e fanciulle si volgono a noi», *Ibid.*) – trova un corrispettivo nel secolo che racchiude l'infanzia dell'evo moderno. Il Settecento si configura infatti, agli occhi di chi racconta, come «il secolo delle esagerazioni e delle cose a rovescio» (p. 31): un periodo storico che, sciaguratamente, si apre all'insegna della «massima prevalenza del ceto patrizio» (p. 57), ma che alla fine, prima della definitiva disfatta di Napoleone, accoglie le istanze libertarie promosse dagli uomini dei Lumi.

In modo più o meno esplicito, le coordinate spaziotemporali del nuovo romanzo riecheggiano le metafore acquatiche impiegate nel *Lamberto* per descrivere il Cinquecento: come la Firenze di Cosimo il Vecchio, anche la Milano settecentesca è fervidamente inquieta, e ricorda «un mare burrascoso» (LM, I, p. 130), tra le cui onde naviga solo «chi [dimostri di avere] nervi e coraggio» (*Ibid.*). La prima metà

dell'Ottocento, invece, assomiglia a «un'ampia gora stagnante» (p. 1017), appena increspata da «bolle fuggitive». Proprio come la parte conclusiva del sedicesimo secolo: «uno stagno immobile e melmoso che non affoga, ma che uccide lentamente colle sue putride esalazioni» (LM, I, p. 130).

Il gioco delle corrispondenze, se da un lato conferma il travestimento del presente e del recente passato messo in atto nei romanzi storici, dall'altro permette di apprezzare le novità introdotte nei *Cento anni*: la vicenda non si svolge più sul limitare di un precipizio tragico, nel quale l'eroe è destinato a consumare i suoi giorni, bensì mette a fuoco un percorso di liberazione che, pur in vista della tradizionale apoteosi sublime (la caduta di Venezia, a cui segue la morte di Giunio Baroggi in esilio a Roma), addita ai lettori le norme di vita che erano state soppresse in seguito al fallimento della rivoluzione napoleonica. La scelta di non cominciare il racconto dal governo illuminato di Maria Teresa, ma da quello assai più duro di Carlo VI, in cui «l'arbitrio dell'autorità costituita tenne [...] le veci della giustizia» (p. 58), rinvigorisce la consueta polemica contro i «padri efferati»: la resistenza eroica al potere rincuora il protagonismo che infiamma la società primottocentesca, tanto più che, in lontananza ma non troppo, si profila finalmente la possibilità di una vittoria, proprio come all'epoca dei giovanissimi Verri e Beccaria.

Chi non era nobile era una bestia, non tollerabile se non in quanto serviva come un cavallo o come un bue; e se appena appena si rivoltava per l'istinto inalienabile della difesa, o sbizzarriva per insipiente indocilità, tosto veniva tolto dal corpo sociale come pericoloso e infesto (p. 58).

Secondo uno schema sperimentato ai tempi del *Malatesta*, gli scontri interni al «corpo sociale» vengono sceneggiati su due livelli: le vicende individuali dei protagonisti, alle prese con amori impossibili che riassumono il conflitto tra aspirazioni e realtà, e le sorti collettive, rappresentate da compagnie di ragazzi ribelli che, a cicli generazionali, mettono in discussione il dominio dei padri con iniziative prima goliardiche, poi teppistiche. Il lettore può così disporre di punti di riferimento

con cui valutare le dinamiche della Storia e le azioni dei personaggi principali: sono i giovani, le forze più vive della società – il motore cioè dei grandi cambiamenti – ma sono anche quelle più represses, e per reazione quelle più inclini alla dispersione e al traviamiento.

Nel primo romanzo, la scena corale della banda raggruppata da Brunetto e Pietro de' Medici per rapire messer Corboli, e ottenere il rilascio dell'amico Brunellesco, delinea un archetipo che nei *Cento anni* si ripresenterà a ridosso delle posizioni strategiche dell'*incipit* e dell'*explicit*: la ribellione giovanile assume di preferenza forme consociate, allegre e fracassone.

Erano una compagnia di quattordici tutti giovani e pazzi e prepotenti e protetti, e potevano bastare essi soli a dar le mosse ai terremoti. Don Pietro fece portar delle maschere, «Perché,» disse, il giuoco sarà così più bello.»

Allora entrò uno a dire: «Sentite, don Pietro, quantunque non sia di carnevale, noi ci dovremmo mettere le nostre ribeche ad armacollo, e gire a zonzo cantando per la città che così vedremo affacciarsi alle finestre co' lumi le più belle fanciulle di Firenze. [...] Messisi così le maschere se ne uscirono tutti di conserva [...] Quella fila di quattordici uomini mascherati che occupavano quant'era largo il borgo, quei mandoloni tanto o quanto disaccordi, quelle voci strillanti, misero a romore tutto il quartiere. Chi accorreva da una parte, chi dall'altra per vedere che cosa fosse, e s'udiva lo sbattere di persiane e vetriere che s'aprivano, e si vedevano lumi su pe' muriccioli delle case, e uomini, donne, fanciulle far capolino dalle finestre. Sotto il governo rigoroso di Francesco s'erano dismesse tutte quelle consuetudini di feste e bacchanali [...] onde era tanto più grande la meraviglia e la curiosità di sapere che cosa fosse (LM, II, pp. 56-58).

In apertura dei *Cento anni* (libro I, capitolo IX), ecco una situazione molto simile: nel clima di oppressione imposto dagli «arbitri inumani del Senato» (p. 58), e rinvigorito dal «rigoroso e quasi tirannico regime casalingo», le frustrazioni adolescenziali – per dirla con le parole di Rovani: la «rabbia fanciullesca» (p. 59) – sfociano in «atti d'insubordinazione e disordine»: botte a volontà tra coetanei e compagni di scuola, e poi scherzi un po' sadici a spese di «qualche figura barbogia e

ridicola», oppure a danno di «qualche vecchia che [venda] i libretti della cabala e [abbia] odore di sortilega» (*Ibid.*): bersagli ideali, perché adulti ma inoffensivi.

Chi quindici o vent'anni fa era studente al ginnasio, al liceo, all'università, avrà sentito parlare di un tempo non molto lontano, in cui i giovinetti battaglieri e maneschi solevano ordinarsi in truppa e assumevano tra loro un'ostilità di convenzione per aver un pretesto di menar le mani. Gli scolari del ginnasio e del liceo di Sant'Alessandro era nemici giurati di quelli, per esempio, del ginnasio di Santa Marta, o di quelli di Brera; e questi, non volendo patire insulti, respingevano i nemici armata mano, vale a dire colle munizioni scolastiche, quali i pennaiuoli, le righe, le cinghie di pelle, i temperini che convertivano l'ostilità di convenzione in ostilità vera, e le antipatie in furore, e le ragazzate in fatti gravi e in occasioni di affanni alle famiglie. Spesso gli assaliti diventavano assalitori, e l'esercito del ginnasio di Brera, che aveva la riserva formidabilissima degli studenti di disegno, armati di squadra e compasso, trasportavan la guerra fuori dal proprio nido, e inseguivano i nemici fin nelle loro sedi, come gli antichi Romani (p. 58).

Il richiamo al sanguinoso passato classico non è, a ben vedere, solo umoristico. È nei momenti in cui la minaccia del «folto sopracciglio paterno», o dell'«arcigna canizie del frate professore» (p. 59) si fa più accesa, e dunque lo scontro più violento, che sgorga per reazione l'anelito di libertà. La «pericolosa consuetudine» tende di norma a ripetersi, ma il «massimo vigore» dell'esuberanza giovanile è già stato toccato nel secolo diciottesimo, e vano è sperare di superarlo: all'inizio del secolo successivo («ai nostri tempi fanciulleschi») tutto ciò che rimane del coraggioso rifiuto ai padri è solamente la «ricordanza», unita talvolta allo «spirito di emulazione». L'autorevolezza dell'io narrante ne trae quindi un indubbio vantaggio: in quanto spettatore o protagonista degli ultimi fuochi della guerra tra padri e figli, colui che racconta rivendica il diritto di farsi maestro delle giovani generazioni. Come nei romanzi d'esordio, anche qui Rovani predilige gli strumenti *melò* della «pedagogia del terrore», vale a dire la rappresentazione di contrapposizioni assolute: assistiamo dunque allo «spettacolo dei travimenti a cui può andar soggetta un'autorità costituita in arbitrio illimitato, [uno spettacolo] ad ammonizione ed a sgomento delle future generazioni»,

«un funesto avvenimento che non si è potuto scancellare dalla tradizione inorridita» (p. 58).

L'evento catalizzatore delle tensioni sociali primo-settecentesche è nientemeno che «una strage degli innocenti»: gli «scolari già adulti», riunitisi in «truppa» o in «fanciullesca marmaglia», dopo aver compiuto «scherzi e dileggi» che «[hanno messo] a buon umore tutta la città», un bel giorno si rendono responsabili di un «gravissimo insulto», che sarà poi punito con la condanna a morte: sequestrano il nano guardaportone del senatore Goldoni, il «più brutto e laido nano» di Milano, celebre per le bastonate dispensate a chiunque osasse guardarlo.

Il nano era solo, e la schiera era giovane e fitta e forte e baldanzosa, onde fattigli si intorno, lo disarmarono, lo avvoltoiarono come un palèo, e così raggirandolo a spintoni, a calci, a schiaffi, gli fecero fare il giro di tutta la città, fra le risate universali, ottenendo, quel che oggi si direbbe, un vero successo d'entusiasmo (p. 60).

Il rapimento di un nano che, armato di una «canna d'India», impedisce l'accesso ad un palazzo nobiliare è un episodio che si carica di prevedibili risvolti metaforici. Simboleggia la volontà di rimuovere gli ostacoli, grotteschi e umilianti, che si frappongono all'ingresso delle nuove leve nel mondo adulto, e ne sviscerano le sacrosante ambizioni di ascesa sociale.

I giovani irrequieti sembrano tuttavia godere della simpatia del popolo milanese: ne sono prova il «buon umore», il «vero successo d'entusiasmo» e le «risate universali» che accompagnano le malefatte della «truppa». In realtà, a Rovani non interessa contrapporre la benevolenza popolare alla severità del patriziato: non a caso, di fronte all'iniquità manifesta della sentenza,

la costernazione generale, se fu sincera e profonda, non fu coraggiosa, perché non par vero che lo spettacolo di così scellerata, ripetiamo, demenza, non abbia fatto insorgere tutta la città, per strappare quelle giovani vite dalla mano del carnefice, con tali dimostrazioni solenni dell'ira pubblica, che valessero ad ispirare al Senato stesso quello sgomento che insegna la pietà (p. 63).

Le immagini della cittadinanza che, col sorriso sulle labbra, osserva compiaciuta le imprese dei ragazzi scalmanati, restituiscono piuttosto la fisionomia, cara al nostro scrittore (come più avanti lo sarà a Carlo Dossi), di una comunità ancora pre-moderna, al cui interno le frizioni tra ceti sociali assumono forme tutto sommato innocue: si risolvono cioè nell'aggressività bonaria del comico. Ma all'alba della modernità urbano-borghese, comincia a farsi strada un'idea di mobilità sociale prima di allora impensabile: la convivenza pacifica tra nobiltà e plebe s'incrina quando i figli rifiutano di continuare i mestieri che erano dei padri, minando così alle basi una millenaria spartizione del potere politico. Rovani recupera con nostalgia questi moti di emancipazione, ma li declina secondo i consueti schemi della deflagrazione drammatica.

Una soperchieria infantile doveva esser causa di un'ingiustizia, e questa doveva provocar poi un atto inumano e veramente inaudito, atto che, a primo aspetto, avrebbe potuto aver sembianza di una virtù somigliante all'inesorabile giustizia della patria potestà di Roma antica (p. 61).

La «patria potestà», nella Milano di inizio secolo, assurge a furia omicida: il conte Brunon Pietra, non potendo diseredare la prole avuta dalla prima moglie, supplica il Senato di condannare alla pena capitale i «giovani sventurati», tra cui il figlio Giovanni. Motivi privati e di ordine pubblico s'intrecciano in un avvenimento di crudeltà inaudita: il senatore Goldoni, furioso per l'affronto subito, auspica una punizione esemplare, che serva da «lezione e sgomento della plebe», mentre il suddetto conte, con il pretesto di rinunciare ai privilegi di sangue («l'obbedienza alle leggi e il rispetto all'autorità e segnatamente il culto dell'alta maestà del Senato doveva andar innanzi a tutto», p. 61), ottiene un abominio giuridico: il salvacondotto per un assassinio a scopo di lucro.

Più che le quinte teatrali, scintillanti e barocche, su cui si apre la narrazione («ci troviamo nella platea del Regio Ducal teatro di Milano», p. 16), che secondo le regole

del romanzo d'appendice introducono *in medias res* i personaggi, sono le ricorrenze tragiche dei conflitti generazionali, a fare da sfondo alle peripezie dei gruppi giovanili. Ricorrenze autenticate dal breve riferimento all'antica Roma, e soprattutto dall'antefatto del clan dei Pietra: non servono esempi su esempi, per ricostruire il Settecento lombardo, basta una famiglia, cellula germinale della società.

A chi arrivi sulla soglia dei *Cento anni* dopo aver letto *Lamberto*, *Valenzia* e *Manfredo*, il quadro è ormai noto: i mariti collezionano e uccidono le mogli (la marchesa Incisa, madre di Giovanni, muore «vittima delle furibonde ingiurie maritali»), per poi rivalersi sui figli, i quali per reazione sviluppano gelosie e nevrosi edipiche che il narratore legittima adottando una focalizzazione interna. Chi racconta possiede una maturità superiore, coerente con il ruolo di guida dei lettori e di confidente del vegliardo Bruni, ma spesso e volentieri asseconda una prospettiva non adulta, col risultato di accrescere l'orrore dei soprusi sceneggiati. Basti pensare all'insistenza, osservabile già nel *Palavicino*, sulla trasmissione matrilineare dell'eredità, che riconosce soltanto alla donna un ruolo affettivo (Giovanni e la sorella Paola sono «eredi della ricchezza materna»); si pensi inoltre al commento alle nuove nozze del padre con la contessa Ferri: le parole dell'io narrante, lungi dal testimoniare il distacco di uno storico, testimoniano l'odio e l'invidia del figlio di primo letto nei confronti del fratellastro e della matrigna.

Intanto che il primogenito e la fanciulla [...] erano tuttora in cura delle nutrici, il figliuolo del secondo letto cresceva in casa, e la nuova moglie del conte, che aveva preso sul marito quell'impero ch'egli in addietro aveva sempre esercitato sulle donne, gli comunicò un tale amore per quel fanciullo, ch'esso, al pari della matrigna, sentì avversione per i primi due, e tutto l'incomodo e il peso della loro esistenza. [...] La fanciulla, che era donna Paola, fu messa educanda, com'era di consuetudine, in un monastero che fu quello di Santa Radegonda; il fanciullo fu tenuto in casa; e siccome egli era naturalmente acuto e vivacissimo, e si sentiva come il padrone di casa, e non poteva soffrire la matrigna, né vedea molto di buon occhio il fratellastro, il Conte Brunon [...] si diede ad accarezzarlo, ad assecondare ogni suo capriccio. [...] Forse meditava di addensar pericoli al giovinetto perché avesse o tosto o tardi a rimanerne travolto (pp. 62-63).

La sorte della «truppa» di studenti si configura insomma come trasfigurazione melodrammatica di un destino comune: il loro sacrificio non solo accende il sacro fuoco dell'emulazione, ma pone in rilievo l'indole eroica delle figure che popolano la prima metà del secolo, innalzandole a quel livello superomistico che giustifica, secondo Rovani, l'interesse di un artista nei loro confronti.

La tesi secondo cui i fremiti di libertà riportano nel Settecento una prima gloriosa vittoria, viene svolta dall'autore con la messa in scena di tre situazioni correlate di amore contrastato: la *liaison* tra la contessa Clelia e il tenore Amorevoli, le nozze tra Lord Crall e Paola Pietra, e quelle di Lorenzo Bruni con la ballerina Gaudenzi. E comincia, intanto, la lenta ma caparbia progressione in società di Andrea Suardi detto il Galantino, l'ex lacchè responsabile del furto del testamento del Marchese F... Furto che toglie a Giulio Baroggi, figlio naturale e squattrinato del vecchio patrizio, l'unica *chance* di ereditarne il patrimonio. Tra numerosi colpi di scena, la disputa sul testamento si prolunga di generazione in generazione, condizionando l'esistenza di Geremia e Giunio Baroggi, nonché quella di Andrea Suardi, omonimo del padre.

Il criterio che regola la disposizione delle coppie di amanti riflette le dinamiche della grande Storia, più che una credibile fenomenologia affettiva: sull'onda dell'euforia libertaria che culmina nella stagione napoleonica, la passione vince l'ostacolo, e così il bilancio dello scontro tra ambizioni e realtà si chiude per lo più in attivo. Donna Paola fugge dal monastero, sposa un lord Inglese e diventa la santa patrona laica della città di Milano; Clelia vive una storia d'amore, benedetta a Venezia dal chiaro di luna, con il tenore Amorevoli; Lorenzo Bruni, infine, impalma la ballerina di cui era tutore, e così facendo la salva dalle perdizioni della danza.

Chi invece nasce nei bassifondi del consorzio civile, inevitabilmente ha vita più dura: la scalata sociale del Galantino copre un arco di tempo lunghissimo, pari almeno a quello che occorre alla schiatta dei Baroggi per approdare dal mestiere di finanziere (Giulio, l'ubriacone di famiglia) alla qualifica di rivoluzionario che «[applica] l'ingegno alle lettere e alle arti» (Giunio), passando per l'incarico prestigioso di capitano dei dragoni (Geremia). Anzi, il traguardo arriverà soltanto nella *Libia d'oro*, dove

finalmente leggiamo che il figlio del Suardi, ricchissimo ereditiere, è diventato pittore, musicista e soprattutto servitore alla corte dello Zar: in realtà è un carbonaro che lavora sotto copertura, disposto a sacrificarsi per liberare l'Europa dai tiranni che la opprimono.

Seppure non nello stesso romanzo, le *bildung* dei Baroggi e dei Suardi finiscono per coincidere: entrambi giungono a una sublimazione artistica e tragica del poco onorevole retaggio dei padri. La lentezza estenuante con cui questi *homines novi* assurgono a ruoli di potere, e la conclusione drammatica o addirittura feroce delle loro azioni (Andrea viene condannato a morte in seguito al fallimento della congiura), testimoniano lo spegnersi dei lumi settecenteschi, e cioè l'affievolirsi di quella spinta democratica che, alcuni decenni prima, aveva favorito l'incontro di un giovane tenore con la figlia di una delle più severe famiglie milanesi: dopo il 1815, bisogna ricominciare da capo.

Come le peripezie del singolo personaggio sono metafora delle evoluzioni socioeconomiche, così i movimenti della Storia rispondono a un ordine fisiologico, modellato sulla figura di Napoleone, che prevede una giovinezza eroica e, a seguire, il contrappasso di un'involuzione reazionaria.

Lo spirito repubblicano e le idee democratiche che fin dal 1750 bollivano, non si sa come e per un arcano presagio de' tempi nuovi, nel signor Lorenzo Bruni, passarono, comunicate forse allo sgabello teatrale, fino al signor Pontelibero, che, leggendo Rousseau al pari del signor Lorenzo, fu de' primi a tendere l'orecchio avido alle cose di Francia; de' primi a desiderare che l'ondata rivoluzionaria venisse a gettarsi con impeto sulle coste d'Italia; de' primi a far festa all'ingresso delle truppe francesi, e a portarsi fin sotto allo scalpito bianco di Bonaparte, per vedere d'appresso il giovane imberbe che, colla severa maestà del sopraciglio e colla preponderanza, quasi pareva, di un Dio, teneva in timorosa obbedienza i più anziani eroi sanculotti, irti di chiome e di basette (p. 589).

A conferma dell'enorme influenza di Napoleone sull'immaginario rovaniano (e coevo), il trionfo del «giovane imberbe» dura quindici anni esatti: allo scadere del settimo lustro (1804), «il genio [...] si altera in modo da diventare un accidente

patologico» (p. 867). L'incoronazione imperiale è la variante sublime di quella «nequizia» che, nei modi della reversibilità feuilletonistica, attende al varco i personaggi in procinto di diventare adulti.

È una legge eterna della natura e dell'umanità che il grado massimo delle cose sia transitorio. Bonaparte impiegò quindici anni a toccare il vertice supremo d'una onnipotenza umana, che quasi rendea l'ideale dell'onnipotenza divina; ma in quindici mesi tutto precipitò. Il simbolo biblico del colosso dal capo d'oro e dai piedi di creta è la formola perpetua che riassume la biografia di coloro, i quali abusarono d'un genio smisurato per far violenza ai minori viventi, andando a ritroso delle leggi economiche della società. Con ventotto mila uomini in ciabatta, e dodici cannoni stracchi, Bonaparte in tre mesi spaventò l'Europa. Con ottocentomila soldati e milleduecento cannoni provocò il barbarico ghigno dei pidocchiosi Cosacchi [...] Armato di una forza materiale quale non incontrò mai nella storia, il genio si degradò e fu umiliato perché pretese di soffocare i desideri legittimi delle nazioni (p. 867).

La fine del diciottesimo secolo e l'inizio di quello successivo vedono insomma realizzarsi, e poi subito svanire, una sintesi forse irripetibile: l'urgenza di affermazione personale, tanto più forte quanto più soffocante è il potere politico, fa tutt'uno con le istanze patriottiche dissotterrate dalla campagna d'Italia. Il titanismo dell'io («assecondando le leggi della natura, un fanciullo può far portenti», p. 867) trova cioè uno sfogo e una legittimazione nelle «aspirazioni dell'universalità» (*Ibid.*), che riconducono al bene comune il protagonismo egocentrico degli «imberbi» più audaci: a fianco di Napoleone, i giovani italiani possono finalmente combattere da eroi, in difesa della patria.

Ma non appena l'esuberanza degli anni d'oro si affievolisce, l'equilibrio si spezza, e riaffiorano le perversioni che riflettono a livello tragico i compromessi dell'età matura, qui umoristicamente ricondotte a una serie di fulminanti encefaliti («l'ingegno e il genio [...] non sono altro che una lenta infiammazione del cervello»), di cui sono vittime alcuni dei più grandi personaggi storici.

Romolo, che senza dubbio fu un uomo di genio, negli ultimi anni del suo regno ebbe tali afflussi di sangue alla testa e diventò così prepotente e insoffribile, che i padri coscritti, tanto per respirare, cogliendo l'occasione di un temporale, lo fecero scomparire dalla terra e lo trasmutarono in una stella meno incomoda a loro e ognor cara alle credule plebi. Il genio di Alessandro il Grande subì a trent'anni una così tremenda flogosi, che trucidava gli amici a titolo di passatempo. Alla possibile encefalite di Giulio Cesare apprestarono i congiurati la cura preventiva di ventritre salassi (p. 868).

La «trasmutazione» di Romolo in stella del firmamento, i «passatempi» del sovrano macedone, la dittatura di Cesare sono esempi che lasciano intendere le ripercussioni delle promesse tradite da Bonaparte: se l'imperatore, superato il limite ultimo della giovinezza, non avesse seguito le orme dei tiranni, o meglio degli «efferati» progenitori di qualsiasi epoca, la Storia – suggerisce Rovani – avrebbe potuto prendere un altro corso. Sennonché, come il lettore scoprirà nell'ultima parte del romanzo («a chiudere il centenario ci rimangono poco più di trent'anni», p. 977), alcune dinamiche tendono a ripetersi ciclicamente.

In tutte le sfere e le forme e gli svolgimenti del pensiero e dell'azione, tutto si rinnova, si nobilita, si rafforza. Sorgono nuovi pensatori; una rivoluzione mirabile si compie nella letteratura; le altre arti, quelle del disegno e dei suoni, procedono con essa e per essa. In poche parole, la forza espansiva del corpo italiano tanto più si fa poderosa, quanto più è violenta la pressione del governo straniero.

Il '21 è il padre del '48, è l'avo del '59 (p. 978).

Un seconda cornice generazionale, speculare alla scolaresca dell'esordio (la «truppa»), si delinea allora all'altro capo del romanzo: la compagnia della Teppa. Sono i giovani lombardi che fecero «gran rumore [...] dal 1818 al 1821» (p. 977), i successori ideali delle masnade di studenti della Milano settecentesca: sono loro, infatti, i primi a reagire alla mortificazione civile e intellettuale che subentra all'adolescenza eroica del mondo moderno¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Cfr. GIULIO CARNAZZI, *La Scapigliatura*, cit., p. 18: «I giovani scapestrati e generosi della Compagnia della Teppa, spesso animati (come nel caso del Bichinckommer) da confuse istanze di ribellismo politico, sono certo fratelli ideali dei protagonisti della prima protesta scapigliata e dei

Caduto Napoleone a Waterloo, tradito sul *Bellerofonte*, incatenato come Prometeo allo scoglio di Sant'Elena, tutt'Europa in un giorno si trovò arretrata d'un secolo. [...] Il progresso del mondo che, venuto nelle mani di un genio armato e inesorabile, pareva non dovere trovare più ostacoli nell'avvenire, d'improvviso si mostrò al sole come un mucchio di rovine, al pari della Roma di Nerone distrutta alle fiamme in una notte. Tre secoli di preparazione coraggiosa, insistente, indomabile, una schiera di geni emancipatori, sempre decimata e sempre rinnovata, come il drappello della morte, erano trascorsi indarno, avevano lavorato indarno (p. 1014).

L'artificio delle ricorrenze esalta tanto i sogni di gloria dei destinatari elettivi, insofferenti verso la stagnazione postunitaria, quanto la nostalgia dell'io narrante e dei lettori suoi coetanei per la stagione quarantottesca, a cui spetta una posizione di primato, perché più vicina alla primigenia, «turbিনosa epopea napoleonica»: le rivoluzioni sono l'una parente dell'altra, è vero, ma ciò non toglie che sia possibile delinearne un'implicita gerarchia.

Codesta calma [...] non piaceva alla gioventù, a qualunque classe appartenesse; a quella gioventù che, nell'infanzia, dalle scuole, dai collegi, dal recinto domestico aveva assistito, con prepostera alacrità, ma senza poter avervi parte, alla turbिनosa epopea napoleonica: e nell'assiduo desiderio di uscire dalla condizione di fanciulli e di adolescenti, d'improvviso trovarono che tutto era finito, quando appunto per essi pareva venuto il momento di pigliar le armi, di aspirare alle spallette, alla Corona ferrea, alla Legion d'onore. I più ardenti che, non sospettando un così repentino cangiamento di cose, aveano adoperato ogni cura per essere più preparati alla lotta, nella delusione rimasero iracundi. [...] Così press'a poco avvenne di moltissimi tra i giovani lombardi, che, nel punto di lasciare il collegio e l'università per vestir l'assisa militare e passeggiar l'Europa militando, si trovarono condannati all'immobilità, senza sapere a che appigliarsi (p. 1017).

In mancanza di un «caporale austriaco [da afferrare] per la cravatta», o di un nemico qualsiasi da investire «a baionetta in canna», i giovani milanesi si «[accingono] per

personaggi che proprio in quegli anni Cletto Arrighi andava proponendo nei suoi romanzi di più vivace e risentito impegno».

passatempo e a sfogo di umori acri, a tribolare il prossimo» (p. 1018). Alla legge dei padri, che costringe i figli a «rimaner chiusi in casa», si sostituisce, come spiega Andrea Suardi a Giocondo Bruni, quella del bastone:

Ora un buon bastone che alla cieca e indistintamente cada sulla testa di quanti s'incontrano a casa, è l'immagine nodosa e reale della fatalità vendicatrice, tanto rispettata dagli antichi, perfino dagli dèi, perfino da Giove (p. 987).

L'unica regola che la Compagnia si è prefissata – «bastonare senza distinzioni tutti gli uomini che di notte [essa] trova per strada» (p. 987) – non risponde, è ovvio, soltanto alla voglia di menare le mani e di vincere la noia: nel clima tetro della Restaurazione, è il venir meno della possibilità di salire la scala sociale con la carriera militare, a fomentare il rancore di chi esce dall'università o dal collegio. Possibilità che, nella triade dei Baroggi, viene esercitata con successo solamente da Geremia, "figura intermedia" che diventa ufficiale dell'esercito cisalpino e, proprio in virtù della nobile professione, arriva a sposare una nobildonna: Paolina, la nipote della contessa Clelia. Al figlio Giunio, che matura negli anni della Teppa e ne frequenta uno degli adepti più spavaldi e impuniti, Andrea Suardi, quest'opzione è invece affatto preclusa: né padre, né marito, né tantomeno soldato benvoluto dai superiori, Giunio sceglierà la via tragico-sublime dell'esilio, confortato dalle arti e dalle lettere.

La pratica della bastonatura implica insomma una critica a tutto campo all'autorità costituita, con una predilezione per le forme di falso decoro e rispettabilità: «è impossibile giudicare i tristi dalle apparenze», ci spiega Suardi.

Chi sa quante ingiustizie un padre collo-torto commette in famiglia? Chi sa quanti straguglioni costa alla moglie un marito che logora il confessionale? Chi sa come alla sordina succhia il sangue dei pupilli un tutore che porta il baldacchino? La legge non ha gli occhi di Argo né le braccia di Briareo; non può vedere tutto, non può toccar tutto... (p. 987).

Come cent'anni addietro, all'epoca di Brunon Pietra, la famiglia torna ad essere un palcoscenico affollato da padri, mariti e precettori: tutti intransigenti o, più semplicemente, insensibili. In primo piano, ritorna dunque la guerra mossa dagli adulti contro la loro stessa progenie. Il che sarebbe sufficiente a giustificare gran parte dei soprusi inflitti dai Teppisti a persone innocenti, come il professore di musica disposto a subire i colpi del Suardi e dai suoi amici, pur di mettere in salvo la «viola-Stradivari»: in fondo, costoro sono figli e vittime – nesso sempre inscindibile in Rovani – del loro tempo.

Tuttavia, il narratore non intende rinunciare a una bonaria condanna del sadismo giovanile, e non certo per scrupoli morali: il rimbrotto è un pretesto per mettere in risalto il comportamento di chi scopriremo essere il vero protagonista della storia. La denuncia delle malefatte attribuite alla Compagnia viene opportunamente affidata a un nuovo personaggio, Mauro Bickinkommer, di origine svizzera ma patriota d'adozione («detestava la nazione tedesca quant'altri mai poteva detestarla», p. 1027), il quale fa da schermo e, anche in forza delle credenziali ibride (non è né lombardo né italiano), solleva colui che racconta dall'impaccio della ramanzina a figure troppo simili, per età e ideologia, al pubblico elettivo:

in cuor suo disapprovava che la tranquillità pubblica venisse turbata a quel modo senza ragione e senza scopo, volle nondimeno aggregarvisi, nella persuasione che col tempo avrebbe forse potuto recare anch'essa qualcosa di utile. – Sono i più prepotenti e più maneschi della città, egli rifletteva, che imparano la solidarietà dell'associazione; quantunque per fini indegni, pure si avvezzano a una scuola perpetua di coraggio e pericoli; e con tutto ciò la polizia li lascia fare, nell'idea che, finché la parte più giovane e più ardente del paese spreca le proprie forze nei vizi, nei bagordi e nei tafferugli, il governo può dormire più tranquillo i suoi sonni. Ma il governo s'inganna; e quando venisse il bisogno, questi giovani [...] possono diventar formidabili per qualche cosa migliore (p. 1031).

Sarà anche vero, come sostiene il ticinese naturalizzato lombardo, che i bellimbusti «educati a dare alle gambe dei passeggeri come cani da presa», se adeguatamente istruiti da un coetaneo di genio («tutto dipende dal comando e dal fischio del

padrone») possono scatenare la rivoluzione. Ma forse ciò che conta, stando all'io narrante, non è tanto la redenzione della Teppa, omaggiata di una poco generosa similitudine venatoria, quanto piuttosto la messa in scena dei conflitti che ci fanno apprezzare la diversità costitutiva dell'eroe, e cioè di Giunio, rispetto ai coetanei e alle pulsioni che li infiammano. Pulsioni che sono soprattutto di natura sessuale: come già s'intuiva dalle vicende di Manfredo Palavicino e Lamberto Malatesta, il motivo supremo del contendere, nella lotta contro i padri, è il possesso della donna.

I soci della Teppa avevano un gusto matto di bastonare i mariti per toglier loro le mogli. Non sarà stato frequente il caso che un merito idolatrasse la moglie come il Majno idolatrava la viola; ma, in ogni modo, essere assalito di notte all'impensata, sentirsi bastonato molto, trascinarsi a casa a passo lento come il Cucullino di Ossian, tastarsi le doglie, prepararsi l'empiastrò d'olio e cera, applicarsi le fasciature; in ultimo, tra le fitte *in crescendo* del dolor fisico, volgere intorno lo sguardo, e trovar la casa deserta, e non veder più la moglie, e domandarla indarno, come Enea aveva fatto colla sua Creusa; e poi pensare, oh orrore! che i rapitori eran tutti giovani e anche belli, e che la cara moglie era bella e molto giovane e, per sintomi, *Forse non nata a fedeltà modello*; caro lettore, siamo giusti e non neghiamo la nostra pietà a quel migliaio di mariti, de' quali il citato non è che uno smorto ideale (p. 1019).

Anche Giunio è giovane e bello, ma si guarda bene dal rapire la giovane e bella Stefania Gentili: anzi, persegue un'eroica strategia di sublimazione delle passioni e, in modo non troppo dissimile da Manfredo, che auspicava per sé e per Ginevra un puro idillio assieme alla madre, indugia nel vagheggiamento di una figurina romantica, «una donna bella e leggiadra e virtuosa fin dove può immaginarsi», una donna che non ha nulla a cui spartire con le mogli «forse non nate a fedeltà».

E cominciò allora il tuo amore con lei?

Amore no, Ella mi pareva troppo bella e troppo preziosa per me. Non era che amicizia e pietà. Bensì il mondo, considerando le apparenze, credette altrimenti, ma s'ingannò... (p. 1140)

Infine, tanto nella Milano ottocentesca quanto alla corte dei Medici, l'eroe evita frequentazioni compromettenti: nel tardo Cinquecento, era il disinvolto Brunetto a far

parte della proto-Teppa fiorentina, non certo il pittore e poeta Brunellesco; mentre all'inizio del diciannovesimo secolo sarà Andrea Suardi, figlio di un ladro speculatore, a proporsi come *trait d'union* con la «masnada [post] fanciullesca». La composizione socioculturale delle Teppe di ogni secolo riflette la fragilità intrinseca ai percorsi di formazione: non mancano gli individui ben poco raccomandabili, tra i membri delle compagnie generazionali, a riprova dell'adagio secondo cui «quando a un torrente si chiude lo sbocco da una parte, esso irrompe da un'altra» (p. 1018): l'oppressione spinge sovente alla perdizione. Ne sono testimonianza i casi, volutamente abnormi perché tratti dalle fila dell'aristocrazia e dei trentenni declinanti (la malvagità è una funzione dell'età e del censo), del nobiluomo Pietro de' Medici nel *Lamberto* e del conte Alberico B. nei *Cento anni*: se il primo «soleva accomunarsi con ogni ragione di giovani pur che fossero pazzi, dissoluti e maneschi» (LM, II, 50), più per contristare il fratello granduca che per sincera amicizia, l'altro offre pranzi e cene, e «aspira alla popolarità» presso i fratelli minori. Dalla disparità di opinioni in merito al «decano» trentaseienne della corporazione, traluce l'acume dell'ultimo Baroggi, l'unico a vedere nel conte un uxoricida patentato, mentre Suardi sostiene che

se si dovesse sempre far caso alle antipatie, e respingere da sé tutti quelli che per un verso o per un altro hanno bisogno di un bagno di zolfo o di acqua ragia, sarebbe necessario di ritirarsi in una grotta a viver di radici come i santoni della Tebaide (p. 988).

Come un santone chiuso in una grotta: siamo al corrispettivo comico dell'esclusione tragica dal mondo, ovvero la morte sublime dell'eroe. L'ironia del personaggio corrode un patrimonio di effetti melodrammatici a cui l'autore non intende rinunciare, ma lo fa nei modi innocui di una piena reversibilità. La strategia di Rovani è più complessa: da un lato, egli recupera il titanismo della narrativa risorgimentale, reincarnato nella «sventura suprema e irreparabile» che incombe sulla testa di Giunio («[egli] è e rimane eroe fondamentalemente tragico»¹⁶⁹); dall'altro si rende conto che

¹⁶⁹ GIULIO CARNAZZI, *La Scapigliatura*, cit., p. 13.

non basta più una conflagrazione drammatica, per sciogliere i nodi di un'epoca ormai prossima al presente. E così la lunga sequenza di famiglie dilaniate dalle lotte intestine prende congedo, alla fine del romanzo, con l'apologia del divorzio, quale strumento capace di far rivivere lo spirito del Settecento («le leggi del matrimonio avevano assunto un'elasticità senza pari», p. 163), e di riformare, dunque, su basi finalmente paritarie e democratiche le regole della vita civile.

Il contratto matrimoniale racchiude un impegno mutuo di protezione e d'obbedienza. Se il marito cessa di proteggere la moglie, questa dovrebbe essere dispensata dall'obbedire. Se la protezione si cangia in tirannia, non si dee condannar la donna ad essere perpetuamente vittima (p. 1143).

L'interpretazione rovaniana della contemporaneità, nel complesso, non suona però convincente: obbedienza e tirannia sono coordinate valide quando la distanza temporale rispetto agli eventi è assoluta, meno quando la forbice si riduce drasticamente: l'ultima pagina del romanzo porta la data 1862. La reticenza dell'autore nei confronti del presente trova indiretta conferma se confrontiamo le due cornici che rinserrano le gigantesche campiture del libro: la truppa e la Teppa. Il passaggio dalle «munizioni scolastiche» – temperini, squadre e cinghie di pelle – alle bastonate primottocentesche è metafora di una *escalation* di violenza che rompe la tradizionale compattezza del corpo sociale. Per quanto sacrosanta e inesorabile, la sostituzione del principio del merito ai privilegi di nascita libera forze inquietanti perché ignote: non più ricomponibili cioè nell'alveo di un rassicurante “buon umore” popolaresco. Le imprese della Teppa riflettono insomma le ambiguità di una cittadinanza sospesa tra concordia mitica e nuove, più aggressive tensioni sociali. Certo, le goliardate suscitano ancora un «gran ridere», soprattutto se a spese dei soldati austriaci di guardia, scaraventati in acqua nottetempo e all'improvviso:

una mattina la folla si accalcò alle sbarre di quel tratto di naviglio che corre dal Palazzo del Senato a Porta Nuova, per vedervi galleggiar sull'onde, come se fosse un canotto americano, una garitta dipinta di giallo e di nero. Quella navicella di nuovo genere non voleva dir nulla per sé; ma il gran ridere che

faceva il pubblico accorso, dipendeva da ciò, che sapevasi come quei della Compagnia della Teppa, colta l'occasione che la notte era stata piovosa e che la sentinella col suo cappotto erasi messa al coperto, presero la garitta e la gettarono con gran disinvoltura nel naviglio, tutt'insieme, guscio e lumaca (p. 1031).

Nel momento in cui, però, lo «spirito guerriero passa dai campi aperti delle battaglie europee nelle anguste vie della tortuosa città nostra» (p. 1019), l'aggressività del riso rischia davvero di trasformarsi in impulso di morte: come ai tempi, non lontani, del ministro Prina.

Capitolo V. I personaggi del romanzo ciclico

5.1 I protagonisti dell'emancipazione settecentesca

Nei *Cento anni*, l'autore esemplifica le dinamiche sociali settecentesche mediante una triade di vicende complementari: l'emancipazione dall'autorità paterna, il rifiuto del giogo maritale e la denuncia dei soprusi gentilizi – tre varianti o meglio tappe progressive della lotta contro la legge del Padre – si concretano, rispettivamente, nelle peripezie sentimentali di Paola Pietra, Clelia V. e Lorenzo Bruni. La disposizione scalare dei personaggi testimonia il graduale indebolimento del regime di civiltà aristocratico: al primo posto troviamo una donna di nobili origini, che rifiuta la monacazione imposta dal parentado e, grazie all'insuperabile talento per il canto, sposa un lord inglese, suo ammiratore. A costei fa seguito una contessa, maritata e milanese, che amoreggia con un tenore forestiero; e, infine, ecco una coppia borghese, formata da un «uomo del popolo» e da una ballerina salvata dagli eccessi dell'arte teatrale, nonché dalle insidie di una diceria a sfondo classista, l'accusa cioè di essere la meta delle scorribande notturne di Amorevoli.

Questo schema non rispecchia certo l'ordine con cui gli attanti fanno il loro ingresso sulla scena: in realtà, la biografia di donna Paola è un antefatto di cui il lettore viene a conoscenza soltanto nelle ultime pagine del libro I, quando Clelia, indecisa se salvare l'amante rinchiuso in carcere o la propria rispettabilità, chiede consiglio alla concittadina illustre.

Ciò non toglie, però, che il suo esempio fornisca le premesse necessarie a capire gli sviluppi successivi: anzi, la posposizione rispetto all'episodio dell'algida scienziata rafforza il parallelismo oppositivo tra i personaggi. La richiesta d'aiuto di Clelia alla «veneranda» matrona, infatti, pone a confronto le reazioni delle due donne davanti al medesimo ostacolo – il diniego dei famigliari a una piena realizzazione affettiva – introducendo così un ideale quasi mitico di comportamento, che servirà poi da

termine di paragone per le altre figure muliebri del romanzo: come Paola Pietra, a ben vedere, non sarà mai nessuna.

Entrambe rivelano un carattere fuori dal comune, che si manifesta in tutta evidenza nell'aspetto fisico e, in modo altrettanto cristallino, nel dato onomastico. Coerentemente con la severità dei suoi studi scientifici e con il nome antico («[il] mento romano [...] richiamava il mento appunto della Clelia, quando passa il Tevere, disegnata dall'improvvisatore Pinelli», p. 30), la contessa mostra nei lineamenti «quello stile greco-romano che non sopporta transizioni di scuola» (*Ibid.*). Il nome della *gens* Pietra è, a sua volta, un sicuro indizio caratteriale, come ci spiega il «sonetto che ella medesima scrisse in propria difesa» (p. 67), mettendo in versi «non preziosi in faccia all'arte, ma preziosissimi in faccia a più gravi ragioni», la sete di vendetta («Pianger dovrà chi lo mio mal procura»), il senso dell'onore («Amo il decoro e sono dama d'onore, / Onde vincer saprò la mia sventura») e, nella terzina conclusiva, l'orgoglio nobiliare:

Se fortuna o periglio a me s'impetra,
Sia noto al mondo come fui tradita,
Se ben ebbi nel seno un cor di Pietra

Qui però le affinità s'interrompono: dalla comparazione tra i due modelli femminili scaturiscono visioni del mondo opposte, metaforicamente illustrate dalle rispettive predilezioni per l'arte e la scienza, e confermate dal fatto che l'antitesi coinvolge anche i mariti, in quanto rappresentanti istituzionali di due società agli antipodi. Donna Paola ha spezzato le catene dei Padri grazie alle proprie capacità artistiche: se come poetessa non valeva granché, sentirla cantare doveva essere invece un'esperienza indimenticabile: «tutti mentre atteggiavano il volto al sorriso per la soavità della melodia, pur si sentivano irresistibilmente inondati di lagrime» (p. 65).

La straordinaria virtù del suo canto, come l'aveva già esposta, quand'era ancora educanda, all'ammirazione generale, doveva additarla, monaca, all'altrui pietà. – Già abbiam detto che tutta la città

di Milano accorreva nella chiesa di Santa Radegonda a sentirvi le migliori produzioni della musica per canto ecclesiastico. [...] Ora, tra quella folla stipatissima, si trovò un Inglese, che si chiamava lord Crall, uomo straordinario e cavalleresco, e portato naturalmente all'entusiasmo. Egli sentì quella musica e sentì la voce commossa della monaca giovinetta, la quale, ripetendo quel canto divino, vi trasfondeva tutta l'intensità dei propri affanni [...] Quel gentiluomo dunque, più commosso ed esaltato di tutti, chiese di quella monaca [...] ed eccitato dalla pietà e dall'entusiasmo per tanta virtù e sventura, si offrì di liberarla e di farla sua sposa (pp. 65-66).

Orfano di padre – ovverosia libero da un potenziale «tiranno casalingo» a cui rendere conto delle proprie azioni – ardimentoso quanto può esserlo un giovanotto «cavalleresco», e «naturalmente [incline] all'entusiasmo», nonché di origine ugonotta, lord Crall rappresenta un ceto sociale che, ai soliti galloni nobiliari, accompagna una disponibilità inedita nei confronti di coloro che non vantano titoli di sangue, ma di merito: esattamente ciò che manca all'Italia degli anni Trenta del Settecento. La discendenza da una stirpe di eretici perseguitati, alieni dalle storture monacali del clero facente capo a Roma, fornisce al promesso sposo le doverose credenziali eroiche, mentre il fervore imprenditoriale dei commercianti ugonotti, tradizionalmente più abili, agiati e colti dei colleghi cattolici, indica all'operosa città di Milano una strada da seguire¹⁷⁰.

Clelia, invece, fino all'età di venticinque anni si adegua alla volontà paterna, reprimendo, se non per convinzione, quantomeno per vanità le doti native dell'indole muliebre:

i rigidi parenti (di cui, per esser fidi a un sistema di prudenza, sopprimeremo al solito il nome del casato), avean preso consiglio per dare alla fanciulla Clelia una educazione che fosse distinta oltre il consueto, a ciò poi sollecitati da un dottissimo abate, un tal Carlantonio Tanzi, stato precettore al fratello della contessina, il quale, non trovando più nessuno a cui comunicare la sua dottrina, pensò fare di lei un oggetto di esercitazione scientifica pe' suoi vecchi anni, e una meraviglia del gentil sesso. [...]

¹⁷⁰ La dottrina calvinista si diffuse soprattutto nei paesi europei economicamente più avanzati: in Olanda, Francia, in alcuni Stati tedeschi e anche in Inghilterra. Cfr. MAX WEBER, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Firenze, Sansoni, 1991.

Era il barocco applicato all'educazione, per cui alle fanciulle si gonfiavano le teste a spese del cuore, e si riduceva la scienza a ricovrarsi per forza all'ombra de' guardinfanti (p. 31).

Se l'Inghilterra è il presupposto geografico delle qualità dello spasimante, un discorso simile vale anche per il marito di Clelia, il Conte V., scelto per lei dalla famiglia. Costui è «un ex-colonnello di cavalleria, fatto con sangue di Spagna e con sangue lombardo. Nobilissimo, e ricchissimo; ma serio come un cavaliere del Cid». (p. 22). L'ufficiale quarantenne è, in effetti, il superstite di una temperie culturale che dall'epoca remota della Reconquista si trascina stancamente fino ai giorni di Carlo VI, «subentrato ai Re spagnuoli [e] innamorato della Spagna e del suo sistema» (p. 57). «Stima profonda» e orgoglio, sono questi i sentimenti che l'austero conte nutre per la contessa: di amore, nemmeno a parlarne. A conferma, inoltre, della senescenza causata al ceppo indigeno dall'innesto ispanico, la sua lunga carriera nell'esercito si traduce in un formalismo pomposo, del tutto indifferente, come suggerisce l'«ex», ai presagi di un futuro che si annuncia spumeggiante: «egli vantava un gran casato, una grande ricchezza, e brillava sull'uniforme di parata un segno che attestava il suo valor militare».

Nella stilizzazione delle protagoniste misconosciute del Settecento milanese, Rovani si compiace dunque di contrapposizioni iperboliche: Inghilterra e Spagna, Arte e Scienza. È verosimile che, dietro la scelta di alludere alla contaminazione con il sangue straniero, si celi un patriottismo a prova di censura austriaca: i *Cento anni*, può essere utile ricordarlo, cominciano a prender forma a cavallo della visita di Francesco Giuseppe in Lombardia, tra la fine del 1856 e l'aprile del 1857.

Altrettanto chiaro è l'intento di sceneggiare riserve, sospetti e invidie nei confronti delle scienze esatte: diversamente dagli antenati settecenteschi, l'intellettuale primottocentesco non rivendica più l'alloro congiunto delle lettere e delle formule algebriche o geometriche. Sotto la luce della «lanterna» rovaniana, lo scrittore-scienziato, di cui l'esempio migliore è senza dubbio Algarotti, appare come un frivolo

opportunista: egli «in quel tempo, per straordinario beneficio di fortuna, sedeva re di tutti i regni delle scienze e delle arti» (p. 244).

La denuncia delle esagerazioni del secolo precedente convive insomma con l'inquietudine di chi sperimenta in anteprima l'evoluzione del sapere non umanistico: un sapere che alcuni anni più tardi reclamerà, e otterrà, un posto di assoluto rilievo nella gerarchia epistemologica. Tuttavia, non siamo ancora alla raffinata nevrosi della Scapigliatura: qui non ci sono conturbanti dualismi, né, come in un celebre racconto di Camillo Boito, corpi su cui saggiare le pretese dell'indagine anatomica, oppure, in alternativa, rinverdire il potere eternante del lavoro artistico. Il contrasto tra discipline antitetiche è funzionale, in primo luogo, alla collaudata dipintura di uno scenario melodrammatico, che faccia da cassa di risonanza al «sugo della storia»: la vittoria dell'ingegno borghese sul «beneficio di fortuna».

Come sempre nei libri del nostro autore, il fulcro dell'emancipazione coincide con l'ingresso nel mondo adulto: un passo in avanti che si sostanzia nell'incontro con l'altro sesso. Ma, in entrambi i casi, l'esperienza risulta vanificata – e la *Bildung* inizialmente negata – da nozze senza passione, stabilite cioè per tornaconto economico e rigore castale dalle rispettive famiglie: il “matrimonio con Cristo” di Paola Pietra, e il noioso connubio della contessa con un maturo colonnello.

A questo punto, allora, bisogna introdurre una terza figura, a cui l'io narrante fa riferimento in un'unica occasione, perché il calco dell'originale è talmente macroscopico da rendere superflui ulteriori rimandi: la Monaca di Monza.

Narrando la storia [di donna Paola], se dobbiamo uscir per poco di via, dall'altra parte avremo facile il mezzo di rilevare certi atteggiamenti particolari del pubblico costume, in un periodo anteriore al tempo che ci siam proposti d'illustrare, ma di cui è necessario conoscere quanto basta per valutare con più sicuro criterio il tempo successivo. Vedrà inoltre il lettore, nel rovescio della medaglia che offre la monaca di Santa Radegonda di Milano a suor Virginia di Santa Margherita di Monza, che mai possa la forte volontà assistita dalla pura coscienza, e come il solenne spettacolo d'una sincera virtù sia talora potente a placare anche il decreto di consuetudini di ferro (p. 56).

Rispetto alle mosse contraddittorie di Clelia, e alla boria secentesca della nobildonna monzese, il comportamento della monaca di Milano spicca per virtù e determinazione: mentre la sventurata di Manzoni si era servita dei natali illustri per imporre il proprio volere all'interno del convento, e indulgere in un catalogo di scelleratezze da romanzo gotico, tra le mura del suo carcere Paola rivendica un ruolo di primo piano non in forza dei titoli nobiliari, che pure possiede a volontà, bensì, esclusivamente, delle qualità individuali. Ben sapendo cioè «che era impresa impossibile il tentarla per le solite vie giuridiche» (p. 65), la donna sublima nel canto il dolore, richiamando in chiesa un pubblico di appassionati intenditori, pronti ad appassionarsi non soltanto alla musica, ma anche al suo caso disperato. Resta inteso che, borghesemente, la richiesta di soccorso non va mai disgiunta da una buona dose di tenacia: la «fortuna» è il frutto di un impegno personale, non un «beneficio» irrelato.

«In quello stesso momento in cui la fanciulla non da un solo timore reverenziale, ma da una manifesta violenza, fu costretta fare nel suddetto monastero la solenne professione de' voti, protestò nell'interno del suo anima Dio di non concorrere colla volontà ad un atto, a cui era trascinata dall'altrui volere». Paga d'aver di ciò chiamato Dio stesso in testimonio, si persuase di poter conservare intera quella libertà che Dio stesso le aveva data. [...] Nella dolorosa consuetudine del chiostro si consolava colla speranza di dovere un giorno romper quei lacci che la violenza degli uomini le avevan posto. A tale effetto conservò per molti anni un suo abito secolare di cui credea fermamente di doversi servire (pp. 64-65).

Le storie di casa Pietra si propongono, nel complesso, come rilettura romanzesca della diffusione in città dei modelli di vita borghese, seppure in mancanza di una borghesia solida e, soprattutto, consapevole della propria identità specifica: una dinamica, questa, a prima vista paradossale, ma coerente con l'arretratezza socioeconomica dell'epoca. Alcuni anni più tardi, del resto, saranno i giovani, aristocratici avventori di una (fittizia) bottega di caffè, a spogliare le «verità utili» della «noia magistrale»; e più avanti ancora sarà la penna di un conte milanese, a scrivere il primo romanzo italiano moderno. Non stupisce, quindi, che del nuovo ceto urbano si

faccia interprete e portavoce la figlia di un marchese: una donna determinata a riformare, a vantaggio dell'intera comunità, i tradizionali strumenti coercitivi del clero e dell'aristocrazia. Da luogo di culto e di controllo ideologico, la chiesa di Santa Radegonda è ufficiosamente promossa a sala da concerto («l'arte faceva dimenticare la devozione; e però, in proposito, erano uscite alquante pastorali contro l'uso e l'abuso della musica sacra», p. 65); i titoli nobiliari, invece, da retaggio dell'Antico Regime diventano un marchio di garanzia, sia estetica che morale, dell'attività artistica, l'unica a rispondere, secondo l'autore, ai requisiti di ingegno, operosità e democrazia che costituiscono la manifestazione più autentica dello spirito borghese; l'unica a consentire, prima della stagione napoleonica, una progressione lungo la scala sociale.

Progressione che trova sintesi narrativa nel variare delle coppie: all'unione di sangue blu Pietra-Crall, segue quella mista, nobile-borghese, tra Clelia e Amorevoli, coronata dalla nascita di Ada, figlia del tenore a tutti gli effetti, ma riconosciuta, dopo un lungo rifiuto, dal conte colonnello. Grazie all'intercessione dell'insuperabile donna Paola, la contessina Ada viene nominata erede del ricchissimo casato lombardo-spagnolo: si tratta di un episodio complementare e opposto alla vicenda dei Baroggi, i quali, purtroppo, dovranno attendere un secolo, per vedere riconosciuti i loro quarti di nobiltà e di eredità, a riprova del fatto che il movimento di liberazione dall'ordine gentilizio comincia prima in seno all'ordine stesso; solo in un secondo momento, e con estrema lentezza, si espande oltre il recinto chiuso degli ottimati.

La seconda storia d'amore presenta dunque, rispetto al connubio anteriore, ruoli invertiti: questa volta, a indossare i panni del personaggio che vince gli ostacoli con il canto non è una donna ma un uomo: «applaudito al suo primo comparire, [il tenore Amorevoli] fece fremere d'entusiasmo la sua platea ad ogni emissione di voce» (p. 20). Il capovolgimento delle parti coinvolge, come si è visto, soprattutto Clelia: prima ancora, però, dell'opposizione da *feuilleton* tra il pentagramma e l'algebra che funge da «usbergo al cuore» (p. 34), a risultare significativa è la discrepanza tra l'indecisione cronica della contessa e il polso dell'ex-monaca milanese. La moglie del colonnello, timorosa per sé e per il buon nome della famiglia, lascia che il cantante, scambiato per

un ladro durante un convegno notturno nel giardino della villa, sia rinchiuso in galera. Il disonore per la mancata difesa di Amorevoli ricade allora sulla ballerina Gaudenzi, che i concittadini ritengono, a torto, sua amante: è dunque una donna del popolo, a dover subire l'ignavia aristocratica.

Spetterà poi a Lorenzo Bruni, *homo novus* della Milano settecentesca¹⁷¹, il compito di ristabilire la verità: «il violino di spalla [...] – anticipa colui che racconta – nella sua potenza, a tutti nascosta, dall'umiltà del suo posto, era destinato a gettar fuoco e fiamme nella polveriera di questo dramma» (p. 51). Fuochi e polveri che si accenderanno di lì a breve, a Carnevale: in previsione di una festa mascherata, Bruni commissiona a un pittore una maschera-ritratto con le fattezze di Amorevoli. Grazie a quest'idea ingegnosa, l'«umile» musicista provoca lo svenimento di Clelia e, di conseguenza, la caduta della calunnia a danno della sua protetta.

L'agnizione *melò*, se conferma la predilezione rovaniana per le soluzioni d'appendice, ribadisce il criterio che regola il sistema dei personaggi: le vicissitudini dei due innamorati interclassisti – Clelia e il tenore – acquistano un senso compiuto solo se poste in relazione con la coppia che li precede e quella che seguirà¹⁷². Lorenzo e

¹⁷¹ Cfr. GIULIO CARNAZZI, *La Scapigliatura*, cit., p. 16: «La polemica del Rovani si acuisce e si radicalizza nelle parti più direttamente affacciate sulla realtà attuale. Ma anche nei capitoli dedicati alla ricostruzione delle vicende settecentesche essa trova significativi punti d'appoggio. E tale rapporto di continuità è confermato da un altro dei grandi filoni ideali che percorrono il romanzo in senso diacronico: la storia del lungo ma sicuro cammino compiuto nel corso del secolo dalle idee di uguaglianza e di giustizia che l'Illuminismo e la Rivoluzione francese diffondono in Europa. L'autore non tralascia di sottolineare la lotta condotta dagli spiriti più generosi e illuminati contro i pregiudizi, le storture, le istituzioni giuridiche dell'*ancien régime*. Le ragioni di tale battaglia si incarnano sia nei personaggi storicamente abilitati a rappresentare le istanze di rinnovamento e di progresso dell'illuminismo lombardo (il Verri, il Beccaria, il Parini), sia quelli più liberamente "inventati", ma sempre sul fondo di precisi suggerimenti della realtà storica). A quest'ultima tipologia appartiene la figura esemplare di Lorenzo Bruni, così felicemente immersa nel clima storico del Settecento».

¹⁷² Come giustamente osserva Tellini, «la vicenda centrale del "processo criminale" che dovrebbe garantire la tenuta dell'insieme è di fatto sfrangiata dal formicolante pullulare i digressioni storiche e morali, di parentesi umoristiche, di informazioni erudite, che s'intromettono nel racconto con un'instancabile tecnica dell'accumulo». GINO TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., pp. 109-10. Ciò nonostante, dall'analisi delle relazioni interne al sistema attanziale sembra emergere uno schema preciso: il tema ricorrente, il «motivo centrale», è l'emancipazione dai vincoli gentilizi. Cfr. SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Ragioni di un'edizione. I cento anni di*

Margherita realizzeranno infatti quell'unione borghese, formata da artisti artefici del proprio destino e privi di antenati blasonati, che nella sequenza di equivoci era già stata evocata: tra sinceri aneliti di libertà, sì, ma anche con qualche esagerazione di troppo, segno che l'ascesa sociale doveva ancora pagare dazio al diletteggioso comico.

Nessuno poi saprebbe immaginarsi gli applausi prodigati in quella notte dal pubblico a colui ch'egli chiamava il *re del canto* [Amorevoli]; indescrivibili furono le pazzie che si fecero per testimoniargli la universale simpatia, e per significare la disapprovazione universale alla lettera cruda della legge e al codice delle *manette*; e quanto fu strepitoso il trionfo del *tenore arcangelico* (perché l'aggettivo *arcangelico* fu trovato la prima volta per il tenore Amorevoli, e non per Moriani, come crede il volgo), altrettanto fu quello della *danzatrice olimpica*. – *Amorevoli* e *Gaudenzi*, furono i due nomi echeggiati tutta la sera, senza riposo, con tutta l'aria che può mettere nelle sue canne la gran gola del pubblico: tanto pareva ammirabile il connubio di quelle due belle e giovani persone! Tanto sembrò perfetta quell'armonia della danza e del canto! (pp. 50-1)

Il «connubio» tra Clelia e Amorevoli non sarà memorabile come il «trionfo olimpico» auspicato dal pubblico del teatro, ma contribuisce comunque a quel processo di emancipazione che prende le mosse dal gran rifiuto di donna Paola, dalla reazione cioè al «connubio infernale» tra il conte Pietra e la perfida matrigna. Per diventare adulti, bisogna sempre infrangere la legge del Padre (o delle sue proiezioni: il precettore e il marito): questa è la morale del percorso di formazione di Clelia. E difatti, nonostante l'erudizione voluta per lei dalla famiglia (latino, greco, matematica, geometria, astronomia), la venticinquenne già maritata, nell'attimo stesso in cui scopre l'amore, rivela tutto l'infantilismo di una «fanciulla quattordicenne».

Possiamo però assicurare che chi fosse stato presente a quella notturna confabulazione senza conoscere gli interlocutori, avrebbe detto che l'ingegno e l'acutezza e l'amabile scaltrezza e l'eloquenza

Giuseppe Rovani, in "Testo", n° 44, p. 10: «Contrariamente a quanto per lungo tempo si è pensato, Rovani ha infatti delineato con precisione l'architettura del suo lavoro, che ha una struttura sui *generis*, ma salda; senza un motivo centrale – se togliamo il filo rosso del testamento rubato dal Galantino nel Libro I, i cui effetti si riverberano fino alla fine – ma con un procedimento a cerchi concentrici che avvolgono i fondali storici, gli avvenimenti, le imprese delle diverse generazioni che si susseguono».

appartenevan in proprio a colui che si lasciava allegare i denti persin dalle strofe di Metastasio; e che invece la povertà delle idee, la mancanza di slancio, la parola impacciata, la timidezza puerile erano di colei che pure aveva tanta confidenza con Eulero e con d'Alembert. E pur troppo l'eloquenza del tenore Amorevoli era come un ferro tagliente che mira a squagliare una corazza, mentre la timidezza e il turbamento di donna Clelia rendevano quel combattimento oltre ogni dire ineguale (pp. 36-37).

Ignoranza, scarsa dimestichezza con la sintassi poetica, parlantina non molto raffinata: la statura intellettuale del tenore impallidisce, al confronto di colei che, di sera, si diletta a leggere trattati scientifici (sul «tavoliere di lapislazzulo» troviamo il *De Maculis solaribus* di Boscovich, le *Novae tabulae astronomicae* di Eulero, nonché «il famoso trattato sulla processione degli equinozi, che d'Alembert aveva pubblicato due anni prima», p. 32). Tuttavia, che Amorevoli fosse un prodigio più nel canto che nello studio, lo aveva ammesso senza giri di parole il narratore, poche pagine addietro:

Amorevoli non era un uomo di sterminato ingegno – nessuno durerà fatica a crederlo; – non era troppo forte in letteratura – nemmeno questo è improbabile; – anzi bisognava che si facesse aiutare per afferrar bene il concetto dei paragrafi de' contratti teatrali, e più ancora per ancora per comprendere alcun strofe dei libretti di Metastasio; ma l'arte di far all'amore è appunto un'arte, e non una scienza; è in essa che l'istinto va innanzi a qualunque studio, e l'istinto conosce le vie segrete e le percorre da padrone (p. 34).

Concetto ribattuto, infine, con la solita tecnica delle sovrapposizioni metaforiche: «la scienza fu investita dall'ignoranza, e la matematica fu messa a tacere dalla melodia» (p. 34).

Non si tratta, è ovvio, di una difesa dell'insipienza dei musicisti fanfaroni, o dell'ingenuità delle fanciulle da collegio. In realtà, dietro la tautologia amorosa («l'arte di fare all'amore è un'arte»), si cela la convinzione che il talento sia sempre una dote nativa («l'istinto va innanzi a qualsiasi studio»), radicalmente insofferente ai *gradus ad Parnassum* dell'istruzione ufficiale: del resto, in un mondo in cui è scarsa la mobilità

da un ceto all'altro, la scuola si configura come l'istituzione preposta al mantenimento dello *status quo*.

Insomma, sul biglietto da visita del tenore c'è già tutto quello che serve per farsi largo nella vita, o meglio nella vita della prima metà del diciannovesimo secolo: egli è giovane, bello, talentuoso.

pensi or dunque ognuno che breccie doveva aprire Amorevoli, giovine di ventisei anni, bello, elegante, con certi occhi in cui la penetrazione pareva nuotare nella voluttà, con una voce che, anche allora solo che parlava, era già musica, e con quegli accorgimenti del serpe flessuoso che avvolge e stringe pur continuando a dispiegare la pompa della sua variopinta veste (p. 34).

La breccia aperta nel cuore di Clelia nel corso delle «serate musicali che si tenevano o nell'una o nell'altra delle case patrizie di Milano, [e in cui] Amorevoli era pregato, supplicato a intervenire, a imbalsamare tutti quanti col suo dolcissimo canto» (p. 34), trova coronamento a Venezia: dopo una scaramuccia navale, Clelia, seguendo appunto «l'istinto», si ritrova in gondola con il tenore.

Vedendosi faccia a faccia con Amorevoli, raccolse gli sparsi pensieri e, fatto alla meglio il riepilogo di tutto, gli strinse la mano. Certo che non avrebbe fatto nemmeno quest'atto, per sé del tutto innocente, se fosse stata pienamente in sé stessa; ma dal recente turbinio dei sensi, la ragione non essendosi ancora tutta quanta sviluppata, l'istinto teneva il suo posto; e l'istinto, il men che poté fare, fu di permettere che la sua mano stringesse quella d'Amorevoli, in segno di gratitudine.

E dopo quella stretta di mano, che lasciò un'impressione indefinibile sulla mano di Amorevoli, vennero le parole tronche, breviloquenti, infuocate, che non ripetiamo (p. 271).

Oltre a scansare le insidie del ridicolo («le parole [pronunciate] nell'enfasi erotica, per quelli che le profferiscono hanno un significato che non è inteso da chi le ascolta nella calma di un cuore senza passione», *Ibid.*), la reticenza prelude al riassunto del significato dell'episodio: beninteso, nei soliti modi umoristici, tesi a verificare il legame fatico con i destinatari elettivi, e a delegare ai rimanenti il godimento del lieto fine sentimentale. La ricongiunzione, che avviene all'insegna di un pugno e di colpo di

remo, sferrati sulla testa del colonnello dal «gondoliere poeta», rinnova l'invito a cogliere il sovrasenso generazionale intrinseco alla storia d'amore.

Notte, cielo stellato, chiaro di luna, Venezia, canal Orfano, canti lontani smorenti nell'aria, gondolieri colle sventure d'Erminia in bocca. Due esseri nell'infelicità felici, un marito terribile lasciato sotto il pugno e il remo d'un gondoliere poeta, eccitabile e fantastico; un passato con de' rimorsi, un avvenire tenebroso: ecco, o signori, *consommé* di poesia e di romanticismo (*Ibid.*).

Da bravo artista in tournée, richiesto dai teatri di mezza Europa, Amorevoli non tarderà molto a lasciarsi alle spalle Clelia, i «rimorsi» e la prospettiva di un «avvenire tenebroso»: i tempi, è vero, non sono ancora maturi, per l'unione di un cantante romano con una nobildonna milanese, ma la nascita di Ada rappresenta comunque un'ulteriore tappa del processo libertario settecentesco. Ciò che davvero conta, alla fine, non è l'assunzione di un ruolo paterno, che peraltro getterebbe la figlia naturale nel discredito e nell'indigenza, bensì la rivendicazione, con plateale successo, del principio del merito: «la mia nobiltà – dichiara il tenore – sta nell'arte mia e nella vita senza rimproveri» (p. 242). Per arrivare ai vertici della società, insomma, ci vuole talento: un dono che non dipende né dalla ricchezza, né dal prestigio delle origini. Per quanto riguarda l'occupazione effettiva dei posti di potere, bisognerà attendere la stagione napoleonica, e le occasioni inedite connesse alla militanza nell'esercito. Nel frattempo, però, la pratica dell'arte, in special modo la musica e il canto, garantiscono un riconoscimento istituzionale, opportunamente sottolineato da «applausi frenetici» (p. 255), per tacere di un «applauso strepitoso e unisono che pareva fuoco di plotone fatto da un reggimento di veterani» (p. 20). Come già avveniva nei romanzi storici, i fragorosi attestati di stima risarciscono i giovani lettori delle mortificazioni subite per mano dei padri, e fanno da colonna sonora a una mobilità sociale prima di allora sconosciuta. Si tratta, va detto, di un egualitarismo esteriore, di scarsa sostanza: un girotondo di frequentazioni e incontri con personaggi altolocati. Ma la prossimità non servile con i potenti di turno altro non è che un proemio della futura stagione

borghese: la vicenda del tenore riflette modelli di comportamento finalmente validi per tutti, nobili e plebei, in amore e in affari, in ogni campo cioè dello scontro io-mondo. «Signore, sapete la musica?» diventa così la domanda d'obbligo, quella da rivolgere a un pretendente sconosciuto: non importa più conoscere il nome del padre. Nella risposta si nasconde il segreto delle storie d'amore, nonché delle relazioni tra un cicisbeo e la sua dama: tutte metafore del successo o del fallimento in società. Nel rispetto della solita tecnica del dialogo *in medias res*, a svelarci il suddetto segreto sono due figure minori, destinate a dileguarsi non appena concluso lo scambio di battute.

Ma que' due, tenendo fissi gli occhi in quella che recava all'occhio la passionata, e continuando un discorso incominciato: – Colei è una delle nostre più infocate dilettanti di musica; del resto non v'ha bella signorina in Italia, la quale, nel ricevere la visita di un giovane cavaliere, dopo aver fatto pompa delle sue grazie, non passi al cembalo a cantare un'arietta per rendersi più amabile. – Quella dama là della *passionata* pigliò molti alla rete cantando l'arietta – *Se tutti i mali miei* – ed è così bizzarra che, quando di recente gli fu presentato un giovanotto per essere il suo cavalier servente, così lo interrogò sulle qualità che lo dovevano far degno di quel posto: *Signore, sapete la musica?* – *No*, quegli rispose. – *Ebbene*, ripigliò la dama, *andate ad impararla e poi venite a trovarmi*. La musica nel mondo galante è divenuta indispensabile; senza di essa un amante corre sovente il pericolo di cadere in disperazione per non essere in istato di cantare un'arietta (p. 18).

A ricalzo del messaggio («la voce di tenore impera sugli animi»), Rovani inserisce variazioni sul tema, desunte da un'interpretazione umoristica e analogica della Storia («molti uomini storici denno ascrivere la loro fortuna all'aver avuto in dono una voce in chiave di tenore»), come il caso del re Davide, scampato alla lancia di Saul grazie alla «soavità angelica» della sua voce, o quello del «gobbo Tacchinardi», che

gobbo e nano, ed arieggiante più il mandrillo che l'uomo, poté ai suoi bei tempi dispiegare la lista di Don Giovanni, tanti capi femminili ei fece girare! ché l'orecchio, lusingato dal suono maliardo della sua voce, lavorava insidiosamente sugli occhi, innanzi a' quali, come a' tempi del mago Merlino usciva il silfo dal nano, il genio alato dal diavolo colle corna (p. 256).

L'inferiorità fisica rimanda all'esclusione sociale: in entrambe le situazioni, il «suono maliardo della voce» può compensare, se adeguatamente affinato, le disuguaglianze imposte dalla sorte. Al punto che, all'interno della «biblioteca musicale portatile» di Amorevoli, ogni spartito rivela una storia di “self help” *ante litteram*.

Un'aria della *Merope* di Jomelli, per la quale il celebre napoletano il celebre napoletano tre anni prima aveva fatto impazzire tutta Venezia e gli era stato offerto un posto di direttore nel Conservatorio delle fanciulle povere; un'altra aria dell'*Achille in Sciro* dello stesso maestro; l'aria celeberrima dell'*Olimpiade* di Pergolese, che già l'udimmo cantare nelle carceri del Pretorio a Milano. Un grande recitativo dell'*Artaserse* del Vinci, il maestro perfezionatore dei recitativi obbligati. Alcuni madrigali dell'abate Steffani, passato da Venezia in Germania ad educarvi Haendel, il quale assimilò le più care immagini melodiche del maestro, e infuse per tal modo la psiche italiana nell'astrusa compagine germanica (p. 235).

Difficile però scovare tracce del nostro tenore, in una biblioteca odierna: le cronache registrano sì un Angelo Amorevoli, cantante veneziano esibitosi con successo anche al Teatro Ducale¹⁷³, ma il suo nome trascolora al punto da ridursi a *nomen omen*, a esempio paradigmatico dell'uomo pre-napoleonico, a semplice rappresentante del «secolo delle eleganze più profumate». *Nomen omen* è, per certi versi, anche Andrea Suardi, detto «il Galantino». Il suo cognome è di larga diffusione, ma etimologicamente “parlante”, e il soprannome è esplicito.

Il romanzo è in buona parte sbilanciato a favore delle figure femminili¹⁷⁴: Paola Pietra, la ballerina Gaudenzi, la contessa Clelia e la sua progenie (la figlia Ada, la

¹⁷³ Cfr. GIUSEPPE ROVANI, *Cento anni*, a cura di Beniamino Gutierrez, Milano, Rizzoli, 1934, p. 76: [Amorevoli] nacque il 16 settembre 1716 (a Venezia, dice lo Schmidt, mentre il Rovani, ripetutamente, lo dichiara romano), morì il 15 nov. 1798 a Dresda, dov'era scritturato presso quella Corte. Cantò adolescente a Venezia nel 1730, e nel 1731 venne scritturato nel Teatro Ducale di Milano per cantarvi nell'*Arianna e Teseo*, del M^o Riccardi. Sulle stesse scene cantò nel 1732 e 1733. Nel 1737 cantò al Teatro Malvezzi di Bologna, dove impersonò il protagonista del *Siface*, musicato da Leonardo Leo, e per le cui rappresentazioni, 27 in tutto, ebbe un compenso di 1500 lire. Nell'estate del 1743 partì da Milano chiamato a Vienna. Nel carnevale del 1748-49 fu ancora al Ducale di Milano.

¹⁷⁴ Cfr. SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Lo Scapiigliato in archivio*, cit., p. 92: «Ai personaggi femminili Rovani dedica i suoi estri descrittivi più riusciti, fissandoli a volte in immagini

nipote Paolina) sono dotate di un'evidenza icastica che Amorevoli, Giulio Baroggi e persino Lorenzo Bruni, fondamentale per comprendere l'ideologia rovaniana, faticano a eguagliare. La reazione titanica allo strapotere dei padri genera dinamiche compensative che finiscono, inevitabilmente, per privilegiare la messa a fuoco di un ideale di femminilità forte e inattaccabile. Un ideale che certo esalta la componente di fascinazione del corpo muliebre: belle, bellissime, addirittura «assassine» – come suggerisce il neo portato all'angolo della bocca¹⁷⁵ – sono le donne uscite dalla penna del nostro autore. Ma nel momento in cui la giovinezza sfiorisce, la carica erotica della donna è chiamata a tramutarsi in disponibilità oblativa, pena il passaggio di campo: l'attribuzione al novero degli adulti efferati.

Rovani, insomma, accoglie di buon grado la prospettiva di un'emancipazione sentimentale della donna: l'epoca dei matrimoni «infernali», contratti a scapito delle fanciulle indifese, è ormai alle spalle; ed è anzi compito di ognuno adoperarsi perché non torni mai più. Tuttavia, alle giovani liberate dal giogo dell'Antico Regime non sembra corrispondere alcun ruolo sociale effettivo, se non l'esercizio a tempo pieno delle facoltà materne, iscritte nell'indole biopsichica femminile. Si spiega forse anche così, la scelta di collocare in apertura del libro una figura formidabile come Paola Pietra: la funzione eminentemente oblativa e consolatoria della donna prescinde dal corso degli eventi, dal divenire storico che mette alla prova i personaggi maschili.

Funzione di cui Clelia, invece, rifiuta di farsi carico, con risultati nefasti: la «stima eccessiva di se stessa» perverte la *bildung* della scienziata a tal punto da vanificare, mezzo secolo dopo, l'empito che in gioventù l'aveva indotta a tradire il marito. Come di consueto in Rovani, il decadimento del corpo è un riflesso della resa interiore alla «nequizia» dei padri, che in questo caso prende le forme dall'inflessibilità ostentata nei confronti della nipote.

indimenticabili. La freschezza e l'incanto dell'adolescenza, la bellezza più morbida della maturità, l'austerità, la saggezza o viceversa l'inacidimento della vecchiaia sono raccontate attraverso le diverse situazioni con pennellate vivaci, talora con una straordinaria capacità di scavo psicologico».

¹⁷⁵ L'«assassina», portata all'angolo della bocca, era una delle «denominazioni che si davano alle mosche e a' nei onde le gentildonne facevano, quel che si direbbe, la loro professione di fede» (p. 17).

I sopraccigli [...] cresciuti in foltezza e diventati ispidi, adombravano cupamente l'occhio infossato, e imprimevano a tutta la faccia una terribilità indescrivibile: così quella cara trasparenza del colorito, che, nella prima gioventù, comunica una tal qual bellezza perfino alle tinte più aborrite, si era cangiata nella rigida opacità della cartapecora (p. 629).

Vero che, come osserva l'io narrante, il «tempo distruttore» avrebbe anche potuto fare di peggio, «[cavare cioè] tutto il partito possibile dalla sua forza crudele». Il rovesciamento di fronte attuato dalla donna è però completo: il diniego alla felicità altrui si concreta nel rifiuto dell'arte teatrale. Della recita scolastica in cui Paolina indosserà i panni di un dragone, la contessa, divenuta ormai una «severa vegliarda», non vuole nemmeno sentir parlare:

Donna Clelia, allorché nel segreto delle pareti domestiche vide, a titolo di prova, quel diabolico angelo di diciassette anni in quel costume provocatore, il quale faceva risaltare voluttuosamente delle forme, il cui obbligo era quello di rimaner celate; protestò altamente, e disse che non ne voleva altro, e che la signora direttrice provvedesse a cambiare il protagonista (p. 638).

In sostanza, Clelia rinuncia al ruolo materno, a cui antepone la gratificazione dei riconoscimenti accademici che le concede l'incarico di docente presso l'Università di Bologna, e finisce così per diventare strumento della reazione all'anelito di libertà: ne è prova il rifiuto intransigente da lei apposto all'unione della figlia con Andrea Suardi – unione che avrebbe forse potuto placare il desiderio di rivalsa sadica, contro tutto e tutti, del Galantino – e a quella della nipote Paolina con Geremia Baroggi. Nel capitolo più bello del romanzo, l'unico probabilmente in grado di spezzare “l'incantesimo” pronunciato da Piero Nardi – «Che cosa resta, invero, nella nostra mente, dopo una lettura dei *Cento anni?* Ben poco di quei cento anni di storia interpretata dalla fantasia»¹⁷⁶ – ritroviamo Clelia per l'ultima volta, ma la «sensazione» avvertita, tanto

¹⁷⁶ PIERO NARDI, *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, cit., p. 44: «Che cosa resta, invero, nella nostra mente dopo una lettura dei *Cento anni?* Ben poco di quei cento anni di storia interpretata

dai personaggi quanto dal lettore, non è «di piacere». Si tratta del primo capitolo del diciottesimo libro: Giunio Baroggi e Andrea Suardi (omonimo del padre) si recano nottetempo da Giocondo Bruni, che vive in una casa da fiaba ricolma di oggetti strani, accumulati nel corso di una vita lunghissima, tra cui spiccano i ritratti degli antenati dei due giovani. Di fronte all'immagine della contessa, l'erede del Galantino perde di colpo il suo buonumore.

Il giovane Suardi intanto si alzò, e dopo aver fatti alcuni passi per la sala, si piantò innanzi al ritratto di donna Clelia colle braccia incrociate sul petto. La baldanza provocatrice e gioviale che abitualmente saettava da tutti i muscoli della sua bella faccia era scomparsa affatto, per dar luogo ad una concentrazione accigliata e cogitabonda (p. 989).

Di tutt'altra pasta, ovviamente, donna Paola, che farà da surrogato materno alla città di Milano. Non prima, però, di aver raggiunto «il supremo suo intento, a cui incessantemente era stata fida più, quasi diremmo, per un'ostinazione della mente che si esaltava nell'idea di aver per sé il diritto e la giustizia, che per la probabilità di riuscita» (p. 70): sostituire cioè all'abiura del conte Pietra la «[protezione] del santo padre», previo annullamento della monacazione e nozze di rito cattolico.

Il viaggio della «religiosa trafugata» da Milano a Venezia, e poi da lì in nave fino a Londra, e poi ancora in Italia, a Roma, con il solo aiuto di un «cameriere cattolico» e «sotto apparenza di dama fiamminga» (pp. 68-9), asseconda il gusto dei lettori di bocca buona per l'avventura romanzesca, ma soprattutto appaga l'ironia del romanziere e del suo pubblico più fidato. Al lettore è richiesto di immaginare, con un po' di malizia, quali e quante difficoltà debba avere incontrato donna Paola, «nascosta dal capitano nel fondo del vascello» e priva, per giunta, del conforto di lord Crall, che, da buon inglese, per non dare adito a sospetti s'imbarca a Livorno: per tradizione commerciale,

dalla fantasia; ma la viva imagine, parlante e gesticolante, dello scapigliato che soverchia la materia storico-romanzesca e si contrappone ad essa, perché è egli il primo a riderne dietro le quinte e a incoraggiare il suo pubblico a fare altrettanto».

il porto prediletto dalle navi britanniche dirette in Italia. Sulla sincerità dei «grandi evviva [lanciati da] tutto l'equipaggio» nel momento in cui il capitano, per salvaguardare l'incolumità dell'ospite, rinuncia a gettare l'ancora a Zante e a rifornirsi di vino sull'isola, è dunque lecito nutrire qualche dubbio.

Dal mare alla terraferma, poco cambia: le prove che donna Paola deve superare per illuminare di luce eroica la propria ribellione rispondono a un'iperbole tragica sempre reversibile nel comico, come il rifiuto alle lusinghe della Chiesa Anglicana e della regina d'Inghilterra.

Sparsasi per tutta Londra la novella di codesto fatto straordinario, tosto l'arcivescovo di Cantorbey, con proposte onorevoli, tentò l'animo della donna ad abbracciare la religione anglicana; ma la donzella fermissimamente dichiarò che, non essendo passata in Inghilterra per motivo di religione, ella non era in istato né in volontà di cangiarla; dichiarazione che ripeté poscia alla regina medesima, quando, con maggior grandezza di offerte, essa le mandò lo stesso invito dell'arcivescovo. La sola cosa che bramava donna Paola era di convalidare il suo matrimonio colla presenza d'alcuni parroci di Londra (p. 68).

Eppure, l'«ostinazione» di donna Paola non scade a orgoglio fine a se stesso, come invece accadrà alla contessa Clelia. Nella breccia aperta nell'ordine patriarcale s'insinua, per la prima volta nella storia, il protagonismo muliebre, che mette a nudo la fragilità dell'uomo, orfano di esempi su cui modellare un'autorità che sia virile senza essere «efferata». Di qui la necessità di ridimensionare, con la satira, le gesta della nobildonna fuggita dal convento; gesta che però richiedono, al tempo stesso, una vasta eco, funzionale alla valorizzazione dell'antitesi: la conversione alla femminilità oblativa che segna il ritorno a Milano.

Donna Paola per qualche tempo se ne stette nelle vicinanze di Roma, poi, nel 1743, dopo tredici anni di assenza, ritornò a Milano a fermarvi stabile dimora. Un tale ritorno gettò lo sgomento in coloro che l'avean voluta sacrificare, sapendola così efficacemente protetta al santo padre; ma provocò un tripudio universale, tanto che le diverse maestranze della città la vollero festeggiare con notturna luminaria. Ed ella, se magnanima dispreggò tutte le vili paure di chi l'aveva voluta opprimere, non mostrando nemmeno di ricordarsi di loro; volle corrispondere efficacemente a quella pubblica estimazione con atti

di carità viva, col farsi consolatrice degli altrui dolori, col mettere pace nelle trambasciate famiglie; più spesso, col difendere contro l'attentato de' tristi l'innocenza che non si guarda; tra i molti suoi atti meritori aveva destato gran rumore un viaggio che fece appositamente per ottenere da Maria Teresa la grazia della vita per un giovine, colpevole d'aver ucciso un cavaliere che aveva fatto contumelie alla sua fidanzata. Naturalmente dotata di acuto intelletto, fortificata dall'esperienza, virtuosa senza rigidità, benefica senza ostentazione, era essa richiesta di consiglio anche da persone di gran riguardo (p. 70).

L'apoteosi municipale di donna Paola, il suo prodigarsi instancabile a favore del prossimo, è reso possibile dall'abrasione eroica dei legami personali: per essere madre di tutti, è necessario non essere moglie o madre di nessuno. Non a caso il marito inglese esce di scena, in silenzio, prima ancora del ritorno a Milano: «dopo tre anni di convivenza maritale, il virtuosissimo gentiluomo venne a morte, lasciandola madre di due figli» (p. 70). I quali, dal canto loro, faticano a portare il peso di un genitore «che entra dappertutto, che dà consigli a tutti, che dispensa grazie e favori e soccorsi a tutti». (p. 437) Nel figlio minore, la reazione all'invasione materna assume le forme del desiderio di fuga («una tendenza irresistibile per i viaggi e la vita avventurosa», p. 379): dopo aver ereditato il patrimonio del padre e dello zio, il giovane parte per Londra, e di lui non avremo più notizie. Il primogenito Guglielmo, invece, si sforza di colmare le carenze affettive «[vivendo] nel più mirabile accordo con la madre», reclamando cioè un risarcimento edipico del danno procuratogli dalla sollecitudine verso il prossimo. L'equilibrio tuttavia si spezza nel momento in cui il lord lombardo s'innamora della contessina Ada, affidata a donna Paola da Clelia, «la quale con [...] fiducioso abbandono le avea lasciata la cura della figlia» (p. 381).

Vi sono persone, per lo più femminili, qualche volta maschili, le quali, trovandosi giovani in presenza di giovani dell'altro sesso, non possono né muoversi né respirare né guardare senza nuocere all'altrui buon umore, ossia senza destare qualche furente passione, la quale, poi, allorquando non è corrisposta, finisce per essere incomodissima e molesta, e qualche volta persino pericolosa a chi l'ha innocentemente provocata (p. 379).

«Pericolosa» tanto per se stessa, quanto per gli altri: con la propria avvenenza, Ada attira su di sé gli sguardi del Galantino, che un bel giorno decide di rapirla dal convento dove alloggia e studia; inoltre, a causa dell'«invincibile ripugnanza» (p. 679) manifestata nei suoi confronti dalla fanciulla, Guglielmo Crall sceglierà di togliersi la vita. Nel riassetto delle dinamiche di genere che fa seguito alla guerra contro i padri, le figure femminili cominciano a rivelare quelle caratteristiche ossimoriche che segneranno la stagione postrisorgimentale: alla carica erotica si unisce l'influsso di Thanatos, ovvero la trasposizione drammatica di un ruolo non più pacificamente subalterno. Ciò che però interessa davvero è il comportamento della «veneranda donna», la quale affronta i roveli sentimentali del figlio dando sfogo al suo straordinario istinto materno.

Ma il suo silenzio se valse con tutti non valse con donna Paola. Gli occhi delle madri, quando trattasi di figli amatissimi, comprendono cose che nessun occhio acuto non potrebbe mai decifrare. Ma ella pure, dal canto suo, non solo non ne fece motto al figlio, ma dissimulò profondamente d'essersene accorta. Ella non poteva veder di buon occhio quest'affetto, e si crucciò amarissimamente appena ne ebbe sentore. Le pareva come di farsi rea di lesa delicatezza, soltanto a pensare alla possibilità che, ritornando a Milano la contessa Clelia, [...] trovasse poi nella casa medesima di donna Paola già adulto un amore tra la propria figliuola e il figlio di lei (p. 381).

Il problema che Paola Pietra ha davanti a sé non è certo di facile soluzione: come far coesistere, nell'instancabile frenesia oblativa, pubblico e privato? Come far convivere cioè il ruolo di madre supplente di Ada e, per estensione, di tutti i Milanesi in ambasce, con la precedenza giustamente rivendicata dal figlio Guglielmo? In gioco non vi è soltanto la felicità di un «giovane di ventisei anni, letterato e fantastico», bensì l'esaltazione acritica della funzione consolatoria della donna, che permette di convogliare con agio, su percorsi consolidati e rassicuranti, le pulsioni liberate dallo sgretolarsi dell'ordine patriarcale.

Di risposte Rovani non ne dà: preferisce anzi lasciare che sul personaggio di Guglielmo Crall si addensino a profusione le nubi del dramma, in vista di un duplice

scioglimento: la combustione tragica del suicidio e, di concerto, la rilettura satirica della vita del giovane, che ne esorcizza, svilendole, le tensioni irrisolte:

non dobbiamo attenderci cose indifferenti da questo bel giovane biondo, costituito dalla duplice natura d'italiano e d'inglese, nato da genitori di tempra fuor dall'ordine comune, caldo di mente, caldo di cuore, scolaro di Parini, lettore di Rousseau, entusiasta, misantropo, che dovea presentire quella malinconia destinata dal secolo a certi spiriti eccezionali, donde poi scaturì il concetto del *Werther* di Goethe, e quella che poi si potrebbe chiamare la moda del suicidio (p. 378).

In questo modo, la questione storica ed estetica finisce per occultare il nodo antropologico, che si ripresenterà nella stilizzazione delle relazioni parentali in seno alla famiglia Bruni, e che getta un'ombra un po' inquietante sull'agiografia di donna Paola. La morte di Lord Crall cela anzitutto una condanna delle esagerazioni romantiche: costui, infatti, è «infervorato di lettere e poesia e speculazioni filosofiche»; inoltre somiglia in modo impressionante a «Shelley, il fantastico amico di Byron», ed è autore di «versi tibulliani modificati dallo *spleen* inglese».

Di questo lord Crall abbiamo anzi sott'occhio un volumetto, stampato dal Galeazzi, di poesie latine (*Carmina Latina – Domini Gulielmi Cralii – E Londino oriundi*, Mediolani, typ. Jos. Galeatii 1765), poesie tibulliane assai più che oraziane, sebbene di mestissima vena, e qua e là soffuse di una mistica nebbia che non poteva appartenere al genio di nessun poeta pagano e latino (p. 379).

Prigioniero della «mistica nebbia» della sua poesia pasticciona, e coinvolto in rituali massonici, Guglielmo Crall non intuisce le conseguenze ultime del cambio di regime. Non comprende cioè che non basta fare parte dei Liberi Muratori, per redimere le radici gentilizie: bisogna adoperarsi fattivamente per l'ascesa dei nuovi ceti sociali, anche a costo di immolare se stessi, a redenzione dei soprusi altrui. Strategia, questa, coltivata da Paola, la quale, con un'ostinazione che rasenta il fanatismo, non si perita di sacrificare il figlio per garantire il progresso dello spirito umano: alla notizia dell'arresto di lord Crall, precipitatosi con alcuni sodali al convento di Santa

Radegonda per salvare Ada dalle grinfie dei Fermieri, la matrona di casa Pietra si gonfia d'orgoglio.

Prevedo, pur troppo, che ci saranno travagli serissimi da incontrare; ma... penso che il mondo sarebbe cento mila volte peggio di quello che è, se di tant'in tanto non ci fossero quelle felici e generose tempre d'uomini che danno da pensare alla prepotenza e spaventano i pregiudizi. Così è... sono contenta di Guglielmo... Pur troppo l'audacia gli costerà cara... ma verrà il buon mercato... e gli altri godranno... (p. 435).

La «convinzione del giusto», «l'intelligenza coraggiosa onde [ella] aveva saputo vincere e far piegare innanzi a sé consuetudini e pregiudizi inveterati» raggiungono l'apice nella decisione di anteporre il bene comune all'incolumità del figlio, perché è tempo ormai che i giovani borghesi si sostituiscano ai rampolli della vecchia aristocrazia. Non si dà credito, insomma, ai sentimenti di lord Crall: pur di ostacolarne i piani, la madre fa sposare la contessina Ada con Achille S..., il quale poi si rivelerà, immancabilmente, un turpe cacciatore di dote:

donna Paola desiderava che, giacché erasi presentato un partito più che conveniente, lo si affrettasse, al più presto, nella fiducia che, *troncando al figliuolo ogni speranza* e togliendogli l'occasione di vedere la fanciulla ogni dì, egli alla fine avrebbe fatta la cura del cuore col rimedio del tempo (p. 353, corsivo mio).

L'unica parola buona, stando al racconto di Giocondo Bruni, donna Paola la spende in favore del rapitore di Ada, Andrea Suardi, vittima di un pregiudizio di chiara origine classista.

Vi assicuro, che se questa Ada fosse mia figlia, o se credessi lecito di consigliare altrui in una cosa così delicata e pericolosa, io lascerei strillare tutto il mondo, ma accontenterei la fanciulla, anche perché ho la convinzione che il Suardi, a diventare un perfetto onest'uomo, non ha bisogno che di questo matrimonio (p. 354).

Il rimpianto conferma la preferenza accordata ai pargoli putativi, e con essa, per l'ultima volta, la lungimiranza sociale del personaggio, inversamente proporzionale alla miopia manifestata in famiglia. La maggioranza continua a «strillare» al cospetto di chi, come il Galantino, pretende un riconoscimento pubblico che sancisca il cambio di ceti e professione (da servitore a banchiere); ciò nonostante, rispetto ai primi decenni del secolo, l'idea rivoluzionaria di «fare leva al mondo invecchiato» (p. 84) non è più appannaggio di poche anime (anche socialmente) elette. È tempo allora, per la «veneranda donna», di congedarsi dai lettori. Senza però pagare, è ovvio, lo scotto del disfaccimento fisico, che è sempre conseguenza della regressione ideologica: quando cammina per le «pubbliche vie», la vedova può quindi sfoggiare, assieme al «grave aspetto», «i resti di una maestosa bellezza» (p. 70).

Il fremito che percorre l'intera società settecentesca parte ora dal basso, dalla coscienza inquieta di

curiosi mortali che, dotati d'intelligenza eccedente la sfera comune, non poteano trovarsi bene nel loro tempo e ne sentivano la pesantezza, non sapeano ancora, al punto in cui siamo con questa storia, quel che si volessero. [Costoro] assomigliavano a chi, fornito di fibra delicata e straordinariamente eccitabile, si sente dominato da un mal essere che non sa spiegare e volendone assegnare le cause all'aria, alla stagione, a qualche cosa insomma, si vede invece contraddetto dal limpido sole e dalla serenità del cielo e dell'allegria di quanti lo circondano, i quali si lodano e del tempo e del sole e dell'aria (p. 86).

Il «mal essere» settecentesco può esplicitarsi nell'indecisione cronica («nemmeno Voltaire sapea precisamente quel che si volesse»); oppure nell'«assidua contraddizione» tra indole personale e idee politiche («Diderot smarriva il coraggio quando trattavasi di stampare quel che pensava»); o ancora nella nevrosi psicosomatica («Rousseau [...] non faceva che accusare un gran dolore senza saper indicarne il luogo»). Quanto più l'individuo è intellettualmente vivace, tanto più aumenta la sua capacità di captare (o addirittura somatizzare) i motivi di scontento: motivi che magari, a prima vista, sembrano indecifrabili, ma che sono – questa è la novità – largamente condivisi. Nel

novero delle «intelligenze squisitamente acute che vivevano alla metà del secolo passato» (p. 86), non rientrano dunque solo gli Illuministi parigini.

Al pari di costoro, che, per l'ardimento sin colpevole delle opere, dovevan poi salire al più alto fastigio della rinomanza, un numero non piccolo d'uomini ignoti e dalle circostanze condannati all'oscurità perpetua discutevano e si disfogavano ne' parlari privati; anzi era codesta massa di uomini che somministravano la materia, e venivano a determinare i propositi di quelli chiamati a capitanarli. Ed uno di tali uomini, che nel sentire e nel considerare le cose, non era inferiore a quegli ingegni predestinati all'immortalità, era Lorenzo Bruni, che forse avrebbe potuto spiccare sul fondo del suo tempo fra i pensatori più audacemente liberi, se invece di suonare il violino in tutte le orchestre delle principali città di Europa, avesse atteso agli studi con volontà costante, e avesse avuto pazienza di sopportare il burbero padre (p. 87).

Periodo ipotetico, quest'ultimo, che esibisce tutta la sua funzione di *exemplum fictum*. È infatti la reazione istintiva alla burbanza paterna, il segreto di una *Bildung* felicemente riuscita: «fin da giovinetto, quantunque i precetti paterni avessero fatto di tutto per chiudere il suo spirito in una scatola, egli aveva però compreso, in confuso, che troppe cose non andavano intorno a lui».

Lorenzo è «insomma un uomo irrequieto, che malissimo s'adagiava al suo tempo». Quando entra in scena, egli ha già trentacinque anni: età fatidica, in Rovani, perché segna il limite ultimo della giovinezza, oltre il quale, nei romanzi storici, si prospettava l'ipotesi di una morte eroica o, in alternativa, di una senescenza rugosa, canuta e incattivita. Nei *Cento anni* troviamo invece uno scenario inedito: alla «metà del secolo passato» – «momento critico» come pochi altri – per «parecchi uomini, nati, non si [sa] come, in molte parti d'Europa» diventa finalmente possibile accedere al mondo adulto senza rinunciare alle attitudini individuali. Lorenzo disobbedisce al padre notaio, che lo voleva studente di legge a Padova, e si mette a suonare il violino, facendo «con questo i primi guadagni a Venezia, e non colla giurisprudenza». Sarà la musica, a garantirgli mobilità sociale, sicurezza finanziaria e gratificazioni professionali.

Libero come l'aria e insofferente d'ogni benché minimo legame, aveva scelto la professione di suonatore appunto perché, indipendente da qualunque padrone, da qualunque paese, da qualunque autorità, cittadino di tutto il mondo, trovava dovunque il fatto suo. E oltre a ciò, dotato di mente svegliatissima e istruito più che mediocrementemente, travasandosi di luogo in luogo, si godeva a notare le varietà dei costumi, della natura dei paesi, dell'indole dei ceti, delle leggi, delle corti, de' cortigiani, delle arti, ecc., e a far la conoscenza degli uomini più distinti d'ogni città che visitasse; a Parigi, tra gli altri, aveva avvicinato Voltaire e Rousseau e Diderot e d'Alembert. Quella sua natura inquieta e libera, per la quale non aveva potuto sopportare il giogo paterno, né indursi a chiudersi in una città sola per tutta la vita, dimostra com'egli fosse più adatto che mai ad esaltarsi alle idee di quei quattro atleti dell'intelligenza (p. 84).

Di «uomini distinti» ma insofferenti al «gioco paterno» se ne incontrano tanti, nel Settecento: su tutti, gli enciclopedisti parigini. La ragione del primato concesso al violinista risiede allora nella sua *mediocritas* borghese: Bruni è «l'uomo del popolo per eccellenza, il quale, rappresentandone i liberi germi per intuito spontaneo di fortissima e acuta intelligenza, desiderò, presentì, vide la rivoluzione delle idee e dei fatti». Si tratta di una categoria socioeconomica non troppo dissimile dal «popolo» individuato, in apertura di secolo, da Berchet nella *Lettera semiseria*: «mille e mille famiglie [che] pensano, leggono, scrivono, piangono, fremono, e sentono le passioni tutte, senza pure avere un nome ne' teatri».

Tuttavia Rovani, modificando i consigli di Grisostomo al suo «figliolo», introduce una variante sociale significativa: a seguito del passaggio narrativo da una prospettiva alta, assoluta e manzoniana, alla parzialità percettiva di un io narrante coinvolto (per interposta persona) negli eventi raccontati, la «famiglia» si riduce al «singolo individuo», a Bruni Lorenzo. Il quale, è vero, convola a nozze, e morirà di vecchiaia, felicemente accudito dal figlio Giocondo; ma nel suo caso la formazione del nido, più che un esempio reiterabile, è il coronamento di un processo di crescita costellato di episodi emblematici: l'emigrazione dalla provincia (Treviso) alla grande città (Venezia, Milano, Parigi); la liberazione di Margherita Gaudenzi dalla calunnia diffusa dagli

antagonisti di classe («popolaccio» e aristocrazia); i soggiorni nelle patrie galere, prima in qualità di accusatore della contessa Clelia e poi, più avanti, come membro del gruppo di massoni accorso a proteggere Ada dall'assalto dei Fermieri.

Oltre al topos dell'amore ostacolato, torna, previo aggiornamento, il ricorso a metafore spaziali: il convento-carcere di donna Paola e la biblioteca di Clelia, separata dal giardino da un'inferriata («Amorevoli [...] protestava contro quel cancello che non aveva mai voluto essere aperto, e che serviva alla contessa di parlatorio e di fortino», p. 88), vengono soppiantati dalla segregazione tra cantanti e orchestrali («i regolamenti proibivano a quelli dell'orchestra di andare in camerino», p. 81), e dalle celle di una prigione.

Sono piuttosto simili, inoltre, anche gli sfondi contrastivi, temporali o atmosferici, che alludono al carattere di Paola Pietra e Lorenzo: grazie alla sensibilità eccezionale che li contraddistingue, costoro giganteggiano sulla spensieratezza vacua della prima metà del secolo diciottesimo. Per le vie cittadine, l'ex monaca costituiva assieme ai figli un gruppo di

tre figure, che si staccava come un simbolo di dolore sul fondo vivace e variopinto e giocondissimo di quel tempo, [e che] giungeva a compungere di gravi pensieri quella società così spensierata e vana, la quale, ignara delle fiere lotte che l'aspettavano, non attendeva che a darsi buon tempo, come chi spende e getta e scialacqua le ultime ricchezze, e tuffa nell'ebrietà il pensiero di domani (p. 71).

Gli uomini come Lorenzo, dal canto loro,

erano come quelle nuvolette bigie che si mostrano a grandi distanze e a vari punti dell'orizzonte, su di un cielo tutto sereno di un giorno d'estate e d'affannosa caldura; nuvolette che sembran comparire a caso e per dileguarsi tosto; ma che, invece, s'avvicinano grado a grado e, nell'avvicinarsi, s'ingrandiscono finché, a un tratto, tutto il cielo non è che una nuvolaglia sola, e intanto il sordo brontolio del tuono si fa sentire in lontananza (p. 85).

Al monito rappresentato dal *tableaux vivant* di casa Pietra («faceva senso quel suo comparire in pubblico assiduamente accompagnata dai due suoi figlioli già quasi adulti, e come lei vestiti a lutto, e severi e mesti al par di lei», p. 71), il borghese Bruni sostituisce, per contro, un attivismo convulso ma ideologicamente spregiudicato:

sentì crescere l'avversione per il [ceto aristocratico], il quale allora almeno, se non cercava di aggiungere i propri ai meriti aviti, si aiutava d'orgoglio e di prepotenza per essere rispettato. E, in tale avversione, Lorenzo non aveva né modo né misura: e quantunque ricevesse le sue impressioni dalla realtà che lo circondava, pure trascinato dall'immaginazione, o infervorato dallo sdegno, della società di allora faceva piuttosto la caricatura che il ritratto (p. 85).

«Brontolio», «nuvolette», ovverosia presagi: le similitudini che stilizzano la figura del violinista ne circoscrivono l'importanza al ruolo di precursore. A colui che racconta preme infatti mettere in luce i limiti costitutivi del personaggio, i comportamenti dettati dall'invidia: «se, per esempio, raccontavasi qualche bell'atto generoso di un qualche nobile uomo, egli se ne rodeva come di una causa perduta, e cercava cento modi per offuscarlo» (p. 85).

Bruni è un archetipo, è l'antenato al quale i personaggi eroici possono guardare con orgoglio, e i più modesti lettori, in cerca di predecessori illustri ma non irraggiungibili, con un sospiro: e tale deve rimanere, pena il rischio di sminuire la statura di Giunio Baroggi o del figlio Giocondo. Il provinciale inurbato si dimostra fedele agli ideali dei Lumi tanto in politica («aveva visto colà [a Venezia] che al reggimento della cosa pubblica non saliva che il patriziato», p. 84), quanto nei rapporti interpersonali: grazie a questa sintesi irripetibile, l'unione con Margherita disinnescò le pulsioni che dilaniavano la società primo-settecentesca.

Per Rovani, l'antidoto più efficace contro la violenza domestica sembra essere, accanto alla solita rottura del «giogo paterno», il contenimento tempestivo, ma non coercitivo, dell'emancipazione muliebre, sublimata nella ricerca di una pura perfezione artistica: la «spontanea dimestichezza» che prelude all'amore tra i due personaggi

stava [infatti] nei rapporti di un maestro colla scolara, d'un tutore colla pupilla: il qual tutore, guidato da una grande onestà naturale, e sollecitato da quel suo spirito irrequieto e originalissimo che lo metteva sempre in contraddizione colle opinioni più generali, volle, aiutando la custodia vigile della zia della fanciulla, far vedere al mondo come la virtù potesse conservarsi intera anche in seno a quella professione che, comunemente, era creduta il varco della perdizione (p. 88).

Dalla «lunghe discussione tenute a Parigi con Rousseau stesso, sull'origine e sullo scopo del ballo, nell'occasione che al teatro del Re aveva ballato la celebre Guzzanti», Lorenzo ha desunto, nonché perseguito con borghesissimo «coraggio», un ideale di «bello assoluto» che troppo allude alla corruzione insita nel corpo femminile, per non lasciar trasparire il desiderio di esorcizzarla: desiderio che si sostanzia nella proposta di una «casta eleganza».

Aborr[iva] al pari del Ginevrino, quella danza che non può al bisogno, suggerire movenze e pose e contorni e linee al pittore e allo statuario, e non sapendosi contenere nei limiti di una casta eleganza, si abbandona frenetica e lasciva, a inconditi movimenti, in cui non si cerca che di superare strane difficoltà; dispiacendogli dunque tutto ciò, volle conoscere quella fanciulla, colla quale tanto disse e tanto fece, che senz'esser ballerino e solamente guidato dal buon gusto e dal bisogno che sentiva di riformar tutto, la ridusse ad un sistema di danza allora insolito, ma che pure destò ovunque un insolito entusiasmo; tanto è vero che v'è un bello assoluto, il qual trionfa anche ne' più corrotti periodi dell'arte! Basta solo avere il coraggio di promulgarlo (p. 87).

La dislocazione sul piano estetico e generazionale dei motivi di scontro tra i sessi è il criterio con cui l'autore delinea la figura della Gaudenzi: attribuisce cioè a una presunta «ignoranza felice» di marca adolescenziale, e soprattutto agli eccessi dell'arte barocca, o meglio «all'aria torbida e alla polvere corrosiva del palcoscenico», ciò che in realtà è pertinenza delle dinamiche di genere.

Come da copione, Margherita Gaudenzi (ancora un nome parlante) è orfana dei genitori: libera quindi da legami familiari che potrebbero rivelarsi nefasti. Il padre, «ballerino grottesco», muore «d'una contusione per un salto mortale mal calcolato»; la

madre, invece, è vittima dell'«incendio del teatro di Sinigallia»: due episodi che segnano, in chiave di humour nero, la distanza rispetto al passato. Se infatti il «buon gusto» è sintomo della «volontà di riformar tutto», il rogo del teatro e il capitolombolo dal palco sono metafore dei cambiamenti sociopolitici in atto, mentre l'estetica bruniana cela la volontà di riequilibrare il protagonismo della donna, retoricamente amplificato dal solito riferimento al fuoco: non più da intendersi, va da sé, come fiamma purificatrice, bensì come simbolo di una passione dai risvolti ferali.

E tanto più riusciva pericolosa, quanto più era inconscia degli effetti che produceva; effetti che potevan suscitare incendi funesti, perché nella vivacità romorosa e irrequieta e, quasi diremmo, infantile del suo carattere, ella celava una calma profonda e inalterabilmente serena, cui nulla avrebbe potuto offuscare (p. 83).

La «figliuola ingenua della natura, della natura che aveva voluto appunto sfoggiare tutti i propri tesori nel formarla e nel crescerla», non è poi così ingenua come ci assicura, ironicamente, l'io narrante. L'assenza di malizia, di cui dovrebbero essere garanti «la calma e la bontà, moltiplicate per una salute mai turbata», si concreta – come peraltro avveniva con le tensioni tra classi sociali – nel «buon umore» e nell'«allegria costante», vale a dire la maschere comiche dell'aggressività: la risata della giovane è all'orecchio «giocondissima, al tempo stesso plebea e gentile [...], [e pare] il lieve e oscillante nitrito di una cavallina che si stacchi dalla materna poppa» (p. 82).

Dalla scelta della similitudine, tutt'altro che benevola, traluce l'ottica misogina del narratore, e la volontà di ribadire il carattere infantile della ballerina. Ma se, da un lato, colui che racconta insiste pervicacemente nel ridimensionare il personaggio, dall'altro finisce per esaltarne la carica di fascino sensuale, tipica della donna che si è liberata di padri, precettori e mariti. Peccato solo che, a fare le spese di questa intraprendenza, sia sempre l'uomo: «siamo belle, siamo divine – dichiara Margherita a fine spettacolo – come dicono gli allocchi che vengono da me».

Che l'atteggiamento della Gaudenzi sia frutto d'ingenuità o meno, poco importa («non ne sapeva nulla, tanto era tranquilla e ingenua», p. 83), gli «allocchi» ci cascano sempre:

a vedere com'ella moveva e girava quei suoi grandi occhi azzurri, e come li fermava negli occhi altrui, era impossibile credere che quegli sguardi non avessero una significazione profonda; ed era impossibile a non sospettare com'ella non fosse *innamorata morta* di chiunque, segnatamente se fosse un bel giovane, che stesse parlando seco; e che il più delle volte, infatti, beveva avidamente la luce di quelle pupille, esclamando fra sé con gran tripudio: *Son dunque io il fortunato!* (p. 83)

Per merito di Lorenzo, il turbamento del connubio amore-morte si placa dapprima nell'apoteosi scenica («la Gaudenzi aveva potuto riuscire un'eccezione gloriosa tra le danzatrici più celebri del suo tempo», p. 87) e più tardi nel matrimonio, da cui nascerà Giocondo: l'unico protagonista di Rovani a godere dell'affetto di entrambi i genitori. La sua importanza si deve allora non soltanto al ruolo di testimone privilegiato della storia milanese, ma anche al suo status di sopravvissuto di un'epoca straordinaria: nella figura del nonagenario trovano soluzione, in un fragile equilibrio, le aporie che segnano la visione del mondo rovaniana.

Il punto qualificante della vita di Giocondo Bruni, che è poi anche la causa della sua impalpabile evanescenza, è l'elisione sistematica delle prove connaturate all'età adulta. Nel corso di una vita lunghissima, il personaggio assume le fattezze di una «storia animata e ambulante», mai quelle di un individuo in carne e ossa, storicamente credibile, perché le figure d'autorità, le responsabilità lavorative e i vincoli sentimentali risultano, nel suo caso, del tutto assenti. Per quanto riguarda il padre, «giacobino nato fatto» (p. 215), chi narra precisa subito che, «per esser diventato marito e padre, non aveva cangiato carattere, idee, aspirazioni, abitudini». Impossibile dissentire con un genitore che, a ottant'anni suonati, rinnova le idee illuminate di cinquant'anni prima:

è ormai tempo di finirla, che quando le ragazze sono contesse, i mariti debbano a tutti i costi esser conti o marchesi. Per che cosa avremmo fatto tutto questo fracasso di rivoluzione, se si fosse ancora al punto di partenza? – Sono o non sono aboliti i titoli di nobiltà? Gli editti parlano chiaro. – Un giovinotto che a ventiquattro anni è alla testa di uno squadrone di dragoni, mi pare a me che non debba andare in cerca di blasoni. Se si trovano dei denari, meglio; ma le corone oramai sono mercanzia da rigattiere.

A ogni buon conto, Giocondo trascorre l'intera giovinezza assieme alla madre e in «compagnia d'un precettore», unico argine alla fantasia edipica.

Nato di madre ballerina, come aveva percorso tanta parte del tempo, aveva così percorso molti luoghi dello spazio, perché colla madre sino a dodici anni, in compagnia d'un precettore, s'era trovato in tutte le città d'Italia e d'Europa, ove c'era un teatro, dove c'era opera e ballo. – A Milano, dove nacque, stette per più mesi, sino ad otto volte ne' primi dodici anni; poi vi prese stanza, a compire gli studi, sino ai venti; poi fu a Parigi, a Berlino, a Vienna, con la madre che volgeva al tramonto; poi ritornò in Italia e dimorò a lungo a Venezia sempre colla madre, che là morì, lasciandolo erede di un bell' avere a ventitre anni. [...] Dai ventitre anni in poi fermò la sua dimora a Milano, recandosi però, quando occorreva, a vedere altrove le cose e gli uomini e le donne degne d'esser osservate dappresso. (p. 13)

E poi più nulla; nel momento in cui il futuro vegliardo diventa «giovane fatto», la sua biografia si arresta: se la vita da riassumere è favolosa, esente da ostacoli e prove iniziatiche, la lista di nomi e luoghi celebri potrebbe continuare all'infinito («potete immaginarvi, in tanto numero d'anni, attraverso a tanti avvenimenti, essendomi trovato in tanti luoghi d'Europa, che sterminata folla di gente m'è passata innanzi agli occhi», p. 475). Quella di Giocondo è un'adolescenza mitica, prolungata nel tempo fino alla vecchiaia: un'adolescenza al cui orizzonte non si intravedono né una donna né una professione. Pago com'è di coltivare il ricordo della madre («il nostro amico, parlandoci un giorno di sua madre, ci fece vedere un libro, che teneva carissimo, nel quale davasi di lei il seguente giudizio...»), il figlio della ballerina opta per un sereno celibato; quanto invece ai mezzi di sostentamento, la penna dello scrittore si limita a

registrare l'eredità materna («la madre [lo lasciò] erede di un bell'avere a ventitre anni») e «certi affari» gestiti assieme al padre, dei quali nulla in realtà sappiamo.

Solo saltando le tappe della maturità, foriere di inevitabili compromessi, è possibile conservare la freschezza, in primo luogo ideologica, degli anni migliori, e garantire obiettività di giudizio su un periodo cruciale della storia recente. Il resoconto che il vegliardo consegna al *Rovani fictus* è attendibile, secondo l'autore, proprio perché è estraneo sia alla nevrosi dell'artista, oscillante tra la fedeltà remunerata al Potere e la libertà in bolletta, sia agli incubi causati dall'emancipazione femminile. Nella narrativa rovaniana, la donna si profila insomma come una questione irrisolta, un enigma riesumato di pagina in pagina: il comportamento di Paola Pietra, che all'apice delle facoltà oblativo obbliga i propri figli a un «lutto vedovile», sancisce l'inattualità dell'immaginario ereditato dai romanzi storici. Di alternative al ricongiungimento della donna con la sua funzione materna, il romanziere non sembra però trovarne: di qui il femminicidio (Stefania Gentili), o la sublimazione dell'operosità muliebre nell'attività artistica, o ancora la cesura radicale della dolce metà: Giocondo non si sposerà mai, e il confidente di nome Giuseppe dichiarerà di appartenere, beninteso contro voglia, alla «camorra» dei mariti. La figura della *femme fatale* è ormai nell'aria, ma Rovani non la trascrive su carta: alla voce matrimonio preferisce lasciare, nel curriculum del «libro parlante», uno spazio bianco, segno di una impasse irrisolta.

Con un simile retroterra familiare e personale, Bruni possiede tutti i requisiti per fare da padre putativo al vero protagonista del romanzo, quel Baroggi rivoluzionario europeo (Venezia, Roma, Atene, Parigi) che dà corpo a proiezioni autoriali e sogni di gloria diffusamente sentiti. Anzi – e l'ordine dei termini non è affatto casuale – del suddetto giovane il Bruni sarà «amico e tutore»: l'esatto contrario di un «padre efferato»¹⁷⁷.

¹⁷⁷ All'occorrenza, Giocondo fa anche il mecenate: «sovvenne di danaro il poverissimo Biondi, il ritrattista per eccellenza, che non mangiava per comperare i pennelli» (p. 14).

Il prezzo da pagare, per la sostituzione dei conflitti tra genitori e figli con le relazioni tra amici, è l'arrestarsi del processo di crescita: con Giunio, destinato a morte eroica, la stirpe dei Baroggi si estingue. A risentirne, però, è soprattutto la tenuta complessiva della diegesi: se dopo i primi capitoli i confini tra il ricordo di Giocondo e la ricostruzione storica, libresca o intuitiva, del narratore Giuseppe diventano sempre più labili, fino a offuscarsi completamente, la "potatura" selettiva della vita di Bruni non sembra esente da colpe. Più che un testimone del secolo 1750-1850, il nonagenario di Rovani ne è lo spirito: troppo poco, forse, per sostenere il peso di mille e più pagine.

5.2 Tra formazione ed emarginazione: il Galantino e i Baroggi

5.2.1 Il Galantino

La parabola del Galantino, come giustamente osserva Silvana Tamiozzo Goldmann, è davvero «il percorso più lungo»¹⁷⁸: copre un arco di ben ottantacinque anni, durante il quale il personaggio, da lacchè di una famiglia milanese diventa prima giocatore d'azzardo, poi banchiere e latifondista. A differenza degli otto-nonagenari Bruni, longevi sì ma in fondo rapsodici, Andrea Suardi è una presenza costante nel libro, una figura complementare e opposta a tre generazioni di Baroggi. Anche sul piano delle scelte di genere: dopo un prologo squisitamente settecentesco, funzionale alla messa a fuoco di Lorenzo e Giocondo, i *Cento anni* si dividono tra il romanzo di formazione di Giulio, Geremia e Giunio, e il corrispettivo di emarginazione che fa capo invece al Galantino. Costui, infatti, pur vantando meriti fuori dall'ordinario («straordinaria svegliatezza di mente», «memoria prodigiosa», forza fisica e bellezza), intraprende un cammino formativo alla rovescia, lungo il quale ogni conquista dell'adulità è un passo in avanti sul terreno del crimine: «d'uomo assalito qual egli era, pensò di farsi assalitore» (p. 143). Dalle già sanguinarie risse adolescenziali (botte, bastonate, coltellate) si arriva così, all'altro capo del romanzo, allo sfruttamento per fini economici della rivoluzione napoleonica.

La natura insomma aveva largito a lui tutti i suoi doni, ma egli aveva condotto le cose in modo da convertirli tutti in altrettante armi d'offesa, e ciò senza nemmeno averne avuto un proposito deliberato; sibbene, torniamo a ripeterlo, per quella pravità irresistibilmente attiva della sua natura, che solo sarebbe mitigata, o fors'anco tramutata in qualche altra cosa, se avesse avuto un'altra nascita e un'altra educazione. Allora non sarebbe stato il Galantino piè-veloce, ladro e truffatore, come lo vediamo

¹⁷⁸ SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Lo Scapigliato in archivio*, cit., p. 144. Cfr. p. 145: «Non si può parlare del Galantino senza coinvolgere l'intera storia dei *Cento anni*. [...] La sua presenza in scena è ciclica, perché ritorna in posizione di preminenza in tutte le scene madri, ma al tempo stesso è continua, perché in sua assenza parlano per lui le conseguenze più o meno nefaste delle sue azioni.»

indicato nelle carte che abbiamo sott'occhio, ma sarebbe riuscito un gemello, per esempio, di Fouché o di Talleyrand (p. 144).

Il Galantino, al pari del più giovane Baroggi, è figlio naturale, non riconosciuto, del marchese F.: La sua orfanità, però, è tanto più bruciante in quanto assume le forme di un'esclusione classista tra le mura del palazzo paterno. Mentre Giulio vive con la madre, estraneo ai fasti del patriziato e lontano dal marchese, che è indeciso se inserire o meno il pargolo illegittimo tra i beneficiari del testamento, Andrea lavora alle dipendenze del padre e, grazie alla «straordinaria velocità delle sue gambe», vince le corse tra i servi delle case più prestigiose, guadagnandosi in tal modo regali, attenzioni e «carezze» da parte dei «gran signori». Sennonché, alle soglie della maturità (diciassette anni), dopo esser stato acclamato come «celebrità del suo ceto», il giovane corridore si rende conto che, al di là di un'affettuosa ma in fondo disimpegnata benevolenza, nulla riserva per lui l'avvenire presso i marchesi F.: la reazione a tale scoperta è il rovesciamento delle qualità native in una condotta vendicativa e antisociale.

Essendo manesco e rissoso, ad ogni momento il padrone, che gli voleva bene, bisognava pagasse le busse, le bastonate e, una volta, persino una coltellata che, ubbriaco, aveva appoggiato ad un collega nell'acciamento di una rissa. Essendo discolo e, ch'era peggio, essendo bello, aveva messo a mal partito più ragazze del popolo; e il padrone, il quale aveva della debolezza per quel fanciullo, cresciutogli in casa da un vecchio carrozziere, s'era trovato più d'una volta a pagare indennizzi e a far sospender reclami (p. 144).

L'attitudine alle «busse» e alle bastonate si traduce, alla fine, in un furto di monete d'oro, a spese ovviamente del padre/padrone:

fu visto una mattina a due servitori entrare bel bello nella stanza del signor marchese mentre dormiva, prendere una borsa da tavoliere e, vuotatala per una buona metà, mettersi il denaro in tasca. Fu allora che, riferito e provato il furto, il giovane venne scacciato sui due piedi dalla casa F. (p. 139).

E così, con l'espulsione dalla casa paterna, ha inizio una «vita scioperata», divisa tra il desiderio di rivalse e le ansie di ravvedimento, frustrate dalla miopia dei concittadini. La tecnica utilizzata per rappresentare le ambizioni del Galantino è l'intreccio, ormai noto, dei roveli sentimentali e nuziali, ma lo svolgimento è in parte inedito: oltre a proporsi come emblema del disaccordo tra sogni e realtà, il matrimonio che «non s'ha da fare» diventa, nella storia di Suardi, un'occasione (mancata) per riportare il figliol prodigo al consorzio civile.

La vicenda è speculare a quella di Geremia Baroggi, il capitano dei dragoni che, grazie all'unione con la nobile Paolina V., ribadisce in società la promozione ottenuta sotto le armi. Al Galantino, che non è soldato né artista, questo riconoscimento non sarà mai concesso: i pregiudizi nei suoi confronti rendono vano qualsiasi sforzo di conciliare la redenzione con l'avanzamento sociale, e finiscono per accrescere, di conseguenza, il livore del lacchè, ovvero la sua propensione a nuove, più ardite, azioni criminose. Tanto più che al danno segue subito la beffa, perché il *non expedit* all'ascesa dell'ex sguattero proviene da quelle stesse persone che hanno usufruito, con profitto, delle aperture illuministe: in particolare dalla contessa Clelia, responsabile, in due occasioni, del fallimento dei piani da lui escogitati per uscire dai bassifondi milanesi.

Se l'orfanità rabbiosa del figlio ripudiato sospinge Andrea Suardi sulla cattiva strada, è tuttavia il duplice e sprezzante diniego ricevuto da Clelia, a segnare definitivamente il percorso involutivo del personaggio. Il rifiuto della contessa coincide infatti con i momenti cruciali della *Bildung*: la prima ricognizione dell'universo adulto, all'alba dei vent'anni; e l'ultimo appello ai ritardatari di una maturità non declinante, ancora al di qua, cioè, del settimo lustro. Che poi altro non sono se non, rispettivamente, l'incontro con la femminilità e le nozze: in laguna il Galantino s'innamora di Marina, figlia dell'aristocratico Zen; sedici anni più tardi, a Milano, lo vediamo invece rapire la contessina Ada, con la ferma intenzione di sposarla.

Non che in patria le avventure galanti fossero ignote all'esuberante giovanotto, ma al cambio di città è sottinteso *incipit vita nova*: a Venezia, lontano dai padri e dalla

cattiva fama, il rinnegato può finalmente atteggiarsi a «profumatissimo gentiluomo» (p. 140).

Non solo adunque aveva adottato lo sfarzo e la ricchezza, ch  a ci  poteva arrivare in ventiquattr'ore qualunque villico arricchito; ma nelle stoffe, nei colori, nel disegno de' ricami, nell'eleganza totale dell'acconciatura, metteva l'intelligenza dell'uomo squisito, e persino il colpo d'occhio dell'artista, talch  pareva un cavalierino che tenesse il privilegio del buon gusto dal lungo uso della ricchezza, dalle continue consulte col sarto, dai viaggi a Parigi, che allora era il quartier generale della moda (p. 144).

Nel delineare la figura del Galantino, Rovani si premura di metterne in luce l'«eleganza totale», sintomo di intelligenza, piuttosto che l'esibizionismo spaccone e parvenu. Suardi si prende cura del proprio corpo e del proprio abbigliamento «colla sollecitudine del soldato [alle prese] con la baionetta»: l'«incarnato roseo», i denti bianchissimi, il «velandone di broccato», le ricche trine, la parrucca ad ala di piccione e i due orologi sono per lui i ferri del mestiere, gli strumenti con cui conquista il favore delle nobildonne da abbindolare e dei gentiluomini da spennare col gioco d'azzardo. Il lacch  disoccupato si maschera, insomma, da «cavalierino» a lungo avvezzo all'«uso della ricchezza», quando poi, in realt , una volta tolti il cappellino a tre punte e l'abito succinto, mostra ancora lineamenti sorprendentemente infantili.

[La sua era] una faccia caratteristica quant'altra mai, perch  ad un profilo finissimo, ad una bocca quasi da fanciulla, ad un incarnato bianco e rosato, che pareva quello di una educanda non ancora trilustre, facean contrasto due occhi neri, vivacissimi e pieni di fuoco, ma d'un taglio cos  traditore e d'una luce tanto sinistra, che a lungo lasciava disgustato chi lo guardava (p. 140).

Nonostante lo sfarzo nel vestire e le «pomate di riserva» con cui si agghinda prima di intrufolarsi tra calli e fondamenta, Andrea Suardi resta un ragazzino imberbe, in tutto simile a un'educanda quindicenne. La diagnosi luciferina riconduce a motivi romantici, e dunque disarmo, le pulsioni omoerotiche che, sin dall'esordio, affiorano nelle dinamiche affettive, terremotate dalla nevrosi edipica e dall'abrasione delle

figure paterne. Ma al tempo stesso rinnova la constatazione della carica di asocialità intrinseca al personaggio: carica che potrebbe essere agevolmente annullata, se solo la neonata civiltà borghese fosse abbastanza solida da instradare anche i suoi membri più riottosi agli obblighi della vita adulta. E invece no: non appena Suardi si appresta a crescere, e a salire a lunghi balzi i gradini della scala sociale (la “salita” al palazzo Zen rielabora per analogia entrambe le cose), ecco che risuona un grido nella notte:

il giovane Suardi, quando tutto dormiva, entrava nel rio in Gondola; - la fanciulla veniva ad una finestra del *pepiano*, come lo chiamano i Veneziani; ed egli salendo al di sopra del felze, alzandosi in sulla punta de' piedi, e protendendo la mano, poteva toccar quella della fanciulla che, volendo e disvolendo, pur gliela concedeva. La contessa Clelia stava in sull'ali, e se non s'intromise prima in verun modo fu perché, dopo pochi minuti, in quelle due notti, la fanciulla erasi ritirata, il giovane era disceso, e la gondola, movendo muto il remo, erasi dileguata. [La notte successiva] il Suardi stava, come di solito, sul felze; ma, ad un certo punto, come un leopardo, che spicchi un salto traditore, gettò una corda dal balcone, e di slanciò fu al contatto del viso della fanciulla. Se non che, quasi contemporaneamente, si spalancarono a battere rumorosamente sui marmi le imposte della finestra del palazzo dirimpetto; e il Suardi sentì una voce squillante di donna a gridargli: Galantino! La fanciulla si ritrasse e chiuse i vetri; egli si volse a saettare la pupilla ardente, come un serpe inferocito percosso nella coda (p. 141).

Come «un serpe», certo; ma anche come un bambino beccato in fragrante, e subito redarguito a voce alta dalla figura d'autorità: in questo caso si tratta della contessa Clelia, che, per orgoglio di classe, dimentica le recenti sventure di cui lei stessa è rimasta vittima:

sentì una pietà profonda per quella giovinetta, che, cedendo alle prime effervescenze del sangue e agli arcani desideri del cuore, si era lasciata cogliere da quel vago aspetto di giovane, onde impaziente lo attendeva, e mestissima lo vedeva discendere dal ponte e dileguarsi (p. 140).

L'urlo di Clelia è soltanto una premessa melodrammatica: l'inversione di rotta imposta al lacchè ha luogo sì dinnanzi alla contessa, ma nella dimora patrizia presso cui ella ha trovato rifugio. Per scacciare le «strane paure» causategli dalla certezza di

essere stato scoperto, il Galantino chiede infatti udienza alla nobildonna, con l'obiettivo di assicurarsene la complicità e il silenzio, dietro minaccia, se necessario, di informare il marito, il conte V., del suo soggiorno in casa Salomon. Il proposito di rivendicare la dignità della *liaison* di un lacchè con la pronipote di un doge, lungi dal rispondere a scrupoli morali, rivela l'ansia di veder riconosciuto il cambio di ceto.

Signora contessa, io non sono più il Galantino di Milano, sono il signor Andrea Suardi, venuto a fermar la mia dimora a Venezia, perché qui, secondo il mio gusto, si spendono meglio i danari e si gode meglio la vita. La fortuna mi è stata favorevole, e le carte e i tavolini verdi hanno fatto venire nelle mie mani il danaro altrui. Oggi sono benestante e ricco...; col tempo poi non è affatto improbabile ch'io diventi anche nobile. Conosco due o tre qui di Venezia, che cent'anni fa attendevano al miglioramento delle carni suine, ma che per aver fatto in processo di tempo un prestito alla serenissima repubblica, oggi sono nobili, dell'ultima qualità questo s'intende, ma nobili in ogni modo. In quanto a me poi, l'assicuro, signora contessa, che del mio passato appena mi ricordo (p. 146).

Il vecchio soprannome, divenuto ormai fonte di imbarazzo, cede il posto a nome e cognome, in attesa dei galloni nobiliari. Il problema, però, è che non tutto si può comperare, e non sempre è possibile supplire alla «poca età» e all'«educazione rozza» con il «colpo d'occhio dell'artista»: durante il colloquio con Clelia, Andrea Suardi tradisce un'imperfetta padronanza dei modelli di comportamento che sono alla base del processo di socializzazione: oggi diremmo che un conto è l'abito, altro è l'*habitus*, l'insieme delle norme relazionali ed estetiche assimilate dall'ambiente di origine¹⁷⁹. Basta quindi un passo falso, una parola fuori luogo, per vanificare l'effetto di qualsiasi profumo:

Il lettore si avvedrà come lo stile di queste ultime parole di Galantino faccia un po' di sconcordanza coi modi eleganti del suo primo presentarsi; ma un giovane che era nato da un carrozziere, ed era cresciuto tra le gambe de' cavalli, e dai dieci fino ai vent'anni non aveva fatto altro che correre, facendo a gara con essi, bisognava bene che di tanto in tanto, a sua insaputa, e ad onta della sua straordinaria

¹⁷⁹ Cfr. PIERRE BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, il Mulino, 2001.

attitudine a saper uscire da sé stesso, lasciasse tuttavia trapelare fra poro e poro l'acre odor di cipolla. (p, 147)

Mal si addice la cipolla a un «profumatissimo gentiluomo»: l'incontro che aveva avuto inizio con la consegna, da parte del Galantino, di un raffinato «portafoglio di seta, fuori dal quale spuntava una cartolina» – l'antenato settecentesco del biglietto da visita – si chiude con la riconferma dei ruoli stabiliti secondo i privilegi di nascita. Il fallimento del tentativo di «uscire da sé stesso», e dunque di sovvertire, bluffando, il «beneficio di fortuna», richiede una punizione memorabile, una prova iniziatica che capovolge l'ingresso in società di Suardi nel suo equivalente antisociale: un processo con tanto di ricorso alla tortura. La sanzione non è abnorme solo per logica politica, ma perché tale è l'irrequietudine che promana dal personaggio: la «sfrontatezza» e la «pravità», corroborate da «complessioni fisiche perfettamente costituite» e da uno sguardo efebico, non trovando sfogo all'interno del regime di civiltà borghese, si traducono in una malia quasi erotica, che induce a comportamenti masochisti. Come spiega Cipriano Barisone, cameriere dell'albergo dei Tre Re, chiamato a testimoniare contro Andrea Suardi dal capitano di giustizia, il quale, a ragione, sospetta che il lacchè sia il responsabile del furto del testamento del marchese F.

Che cosa vuole? ci sono a questo mondo de' buoni semplicioni coi quali non si vuol aver a che fare per la ragione dell'antipatia. Parimenti vi sono de' mariuoli che più te ne fanno, più ti innamorano di loro. E il lacché era uno di questi... Ci rubava i punti, faceva scomparir le carte, ci mangiava il boccone migliore, talvolta ci portava via qualche camicia, qualche calza... che so io... e tuttavia, quando non lo si vedeva a comparir all'osteria, si pareva senza una mano... Era pieno di piacevolezze, di pazzie, di invenzioni... (p. 319)

E giù «botte da orbi» sulla schiena del povero Cipriano, che una sera, tornando dall'osteria prima dell'ora solita, scopre l'intrallazzo della giovane moglie col Galantino, da cui viene prontamente picchiato, «perché questi mariti gelosi van tenuti in soggezione» (p. 322).

Chi si poteva salvare dalla sua importunità? [prosegue il testimone], e dalle sue prepotenze? d'altra parte i compagni ridevano di me quando facevo il dispettoso con esso... onde, pel quieto vivere, ... bisognava adattarsi a giuocare e a lasciarsi incantare anche le carte... (p. 323)

L'ex servitore appartiene al novero degli uomini «che farebbero perdere la testa a chicchessia». Le prepotenze di cui è artefice non si limitano al gruppo generazionale dei padri, come accadeva nella ribellione degli studenti di Brera, o come avverrà più avanti con la Compagnia della Teppa, ma riguardano l'intero corpo sociale, coetanei (o quasi) compresi, perché nel momento in cui l'estromissione dal mondo adulto rabbuia l'indole dell'escluso, la vendetta si fa tanto cieca quanto furiosa. Il «buon umore» popolano diventa nel suo caso un ghigno scandaloso («si diede a sghignazzare come se fosse in piazza»), dalle conseguenze imprevedibili: le vessazioni al poveraccio di turno, come il cornificato Cipriano, si alternano all'eversione libertaria, e cioè alla «volontà contagiosa di ridere, che cresce in ragione diretta della sconvenienza, della gravità della circostanza e della severità dei superiori» (p. 322). Quale occasione più grave, severa e sconveniente di un interrogatorio che ha luogo tra le sbarre, per sonore risate? Suardi si fa beffe dei suoi carcerieri, inducendo al riso i giovani scrivani dell'«illustrissimo capitano»:

dopo essersi soffocati per qualche tempo, come si fa colla tosse quando potrebbe tradire un segreto pericoloso, alla fine scoppiarono in uno schianto così scandaloso e indecente, che la terribilità del luogo, la gravità del signor capitano l'aggrondatura dell'attuario, l'inerte serietà dei due sbirri non valsero a salvare la solennità della dea Temide (p. 322).

La tensione bifronte che anima l'eroe negativo – crudeltà gratuita e anelito di emancipazione – deflagra nella condanna alla pena corporale, proferita dal Senato per indurlo a confessare il furto del testamento del marchese: un atto di barbara giustizia, ma anche un sadico contravveleno alla scandalosa bellezza dell'imputato, che traspone su un piano fisico-pulsionale la deriva teppistica dei motivi di scontento. La sua

immagine è fonte di una fascinazione omoerotica destabilizzante, e al tempo stesso allude alla reversibilità del candore in aggressività, alla perdizione che insidia chiunque si trovi alle porte dell'età adulta: il binomio attrazione/repulsione, solitamente riferito alla donna, vale anche per il ribelle solitario con una «bocca da fanciulla» e una «luce sinistra» negli occhi.

Nel percorso di emarginazione, la tortura segna l'ingresso nella maturità criminale: dando prova di una resistenza fuori dall'ordinario, il giovane non confessa la propria colpa e, una volta uscito dal carcere, intraprende con successo una carriera di speculatore e contrabbandiere. Finché, allo scoccare dei trentacinque anni, ecco finalmente prospettarsi una soluzione alla triste vicenda. A indicargli una via di salvezza, è nientemeno che un «angelo del paradiso»: la contessina Ada.

Io ho trentacinque anni... e in parte puoi immaginarti e in parte lo sai, quante e quante donne mi corsero dietro... semidee e semidonne; la lista di Don Giovanni potrebbe parer la polizza del tuo pranzo in confronto. Ebbene... questa è la prima volta ch'io mi sento innamorato, innamorato alla follia, innamorato al punto da compromettere tutta la mia esistenza. E tutta la mia ricchezza accumulata con tanti pericoli e con tanta fatica, per il mio desiderio che mi tormenta di poter avere in moglie questo angelo di paradiso, che è venuto quaggiù per fare il miracolo di convertire al bene i demoni dell'inferno (p. 409).

Dall'inferno al paradiso: la rieducazione alle responsabilità del vivere associato implica un moto ascensionale che, al di là della facile metafora religiosa, è con ogni evidenza un salto di classe: al deittico «quaggiù» segue, infatti, un'istanza di nobilitazione su base non gentilizia.

Io non vanto nessuna nobiltà, ma, siamo sinceri, il mio blasone potrebbe essere la coda del diavolo in campo rosso. Eppure, da qualche tempo, io mi sento tutt'altr'uomo, e se questa fanciulla potesse mai diventar mia moglie... certo il mio avvenire sarebbe la più luminosa ammenda del mio passato.

Nessuna ammenda sarà concessa, ovviamente, al truffatore divenuto banchiere: Clelia sa benissimo che persino gli avi delle migliori famiglie «cinquanta, sessant'anni, cento anni fa, appartenevano alla più marcia plebe» (p. 489), ma l'orgoglio nobiliare le impedisce di acconsentire alle nozze tra la figlia Ada e l'uomo venuto dal basso. A Milano, come del resto a Venezia quindici anni prima, «uno sguardo [...] gonfio di sprezzo e di orgoglio» è l'esito a cui giungono le manovre di autopromozione socioeconomica del Galantino, che sfoga la sua frustrazione in una memorabile invettiva contro i pregiudizi delle «signore dame».

Voi altre signore dame potete morire per la perdita delle vostre figliuole, potete gettarvi dalla finestra per la disperazione, ma nel tempo stesso il vostro orgoglio farebbe morir le figliuole di consunzione e crepacuore, e le metterebbe al punto di farsi la morte piuttosto che appagare un'affezione innocente del loro cuore, quando di questa affezione ne sia oggetto un giovane, un uomo che non appartenga al vostro ceto. Crepi la figliuola, va benissimo, ma guai s'ella non si marita a un conte, a un marchese, a un duca; crepi la figliuola, non c'è nulla in contrario; la tenera madre ha sempre tempo di piangere poi con comodo. Siete tutte fatte così voi altre signore dame. Orgoglio e niente più (p. 489).

La denuncia del Galantino contro i «dolori affettati» e le «lagrime da commedia» delle matrone patrizie trae vigore da una sovrapposizione drammatica: il fallimento del rientro in società viene a coincidere con la conclusione della giovinezza, intesa sia nella sua accezione fisiologica che in quella ideologico-metaforica. Suardi, infatti, è ormai

un giovane che quasi ha finito d'esser giovane, e annuncia già la calva e bigia virilità, aduna tutte le sue forze e i suoi prestigi in sull'estremo, e combatte come un soldato il quale sa che il ponte gli fu tagliato alle spalle (p. 363).

Similitudine calzante, per un «giovane che a momenti non sarà più tale»: il *j'accuse* di colui che ha fatto fortuna rubando un testamento contiene *in cauda* l'elenco delle ultime volontà, segno che ormai la sua vita, o almeno la parte migliore di essa, è finita.

So io quel che farò. Lascio tutta la mia ricchezza all'ospedale perché i poveri sguazzino un momento; e fuori io e lei [Ada] da questa vita maledetta, dove senza ricchezza non si fa nulla, e quando c'è non vale nulla, e la gioventù è un martirio, e la bellezza un'occasione di tormenti, e l'orgoglio il carnefice universale (p. 491).

L'equiparazione del processo formativo a un martirio, a cui seguirà l'arresto, non è altro che la parafrasi, per bocca del personaggio stesso, di quanto era già avvenuto durante il primo tentativo di emancipazione, che si era chiuso, appunto, con la prigionia e una buona dose di frustate.

Suardi, dunque, non sposerà Ada; tuttavia, i festeggiamenti notturni per l'avvenuta liberazione della contessa ribadiscono le ragioni del sequestratore: passando in carrozza tra la folla festante, Ada rimane folgorata dalla vista del marchese Alberico, rampollo nullafacente di casa F: «[ella gettò] un'occhiata al protervo marchese; come chi non può staccarsi dalla contemplazione di un ritratto che ricorda un originale, il quale a proprio dispetto, non si può dimenticare» (p. 567). Il fantomatico «originale» è, ovviamente, il nostro ex lacchè: nel momento in cui, ristabilita la gerarchia di sangue, la nobiltà tira un sospiro di sollievo, e tiene a freno il popolo con spettacoli e feste, l'agnizione conferma al lettore i sospetti circa i veri natali del personaggio.

Or che cos'è, dirà il lettore, codesta storia della somiglianza? È anche questa una conseguenza d'un altro fatto naturale, poiché bisogna ricordarsi che l'Andrea Suardi era nato in casa F... da un Giovanni Suardi stalliere, salito poi al grado di cocchiere. E ora è da aggiungere che il cocchiere Giovanni, quando da una bellissima moglie del contado di Cremona gli nacque il fanciullo che fu il primo e l'ultimo, non poté più salvarsi dalle celie de' suoi compagni di scuderia e di rimessa di tutta la servitù di casa F...; e le celie crebbero col crescere del fanciullo, il quale, se un marchese avesse avuto moglie, tutti avrebbero detto che era suo figlio (p. 566).

Stalliere, cocchiere, lacchè (servitore che precede a piedi la carrozza): il breve profilo biografico del patrigno enuclea il fondamento della trasmissione aristocratica del potere (la continuazione, da parte dei figli, del lavoro dei padri), mentre il

paragone con il cuginastro patrizio ne denuncia l'insipienza, facendo leva proprio sui legami di sangue: «il sangue sopraffino – questa è la morale – si riconosce alla sua pelle» (p. 386). Per via delle «ragioni fisiologiche sviluppate dal bastardo Filippo Faulconbridge nel *Re Giovanni* di Shakespeare» (p. 567) – la storia di un tiranno che non vuole cedere il potere alle nuove generazioni – il ceppo degli F. fornisce infatti ad Andrea e al marchese Alberico costituzioni antitetiche. Se al primo spettano «gambe poderose» e formidabili nella corsa, braccia atletiche e «un viso della più bella tinta incarnata e porporina», all'altro toccano invece miseri «fuseragnoli», muscoli da imbottire con la «correttrice ovatta» e un volto da nascondere dietro pennellate di trucco («non aveva potuto rinunciare ai benedici del minio»). Nell'*explicit* del Libro Nono, l'accostamento alla figura dell'aristocratico Alberico rinnova il tripudio e l'ammirazione che, anni addietro, avevano accompagnato «la comparsa del Galantino sotto i balconi di casa Ottoboni-Serbelloni». Anche allora, a uscire sconfitto dal confronto era stato un antagonista con i giusti quarti di nobiltà.

Chi venisse oggi a Milano per la prima volta, e non sapesse niente, come mai potrebbe dire che colui [il conte V.] è un grande di Spagna, a dispetto di tutto quell'oro... e che il Galantino è quello che è? (p. 386)

L'ordito di corrispondenze intratestuali colma le lacune a livello di *fabula*: a causa delle cesure rovaniane, che occultano una maturità sostanzialmente priva di interesse agli occhi dell'Arte, ritroveremo il personaggio soltanto dopo un salto di circa trent'anni.

È necessario di sapere, come Andrea Suardi, quantunque non avesse più né venti né trentacinque anni, ma si trovasse sotto al grave pondo dei sessant'otto, e, uscito, in virtù della sua astuzia e della sua buona fortuna, dalle unghie tenaci della legge, si adagiasse beato nella sua ricchissima condizione di banchiere, pure la sua antica natura ricomparisse sempre alla prova; e, dotato di una penetrazione d'ingegno incomparabile, continuasse imperterrita, un po' per una tendenza irresistibile del carattere, un po' perché della ricchezza non era mai sazio, a convergere ai propri intenti le vicende succedentisi

nel paese, usufruttando quelle piaghe che negli svolgimenti gradualisti della cosa pubblica pur rimanevano e nelle leggi e nelle consuetudini (p. 612).

Siamo all'apice della parabola del reietto, che si dimostra in grado di piegare a proprio vantaggio persino la «turbolenta epopea napoleonica»: la rivoluzione francese, Bonaparte, la democrazia e l'albero della libertà diventano agli occhi del Galantino «oroscopi da consultare» per tornaconto personale, occasioni irripetibili di un lucroso doppio gioco. Per trarre profitto dai movimenti di truppe sul suolo italiano, il banchiere si aggiudica «appalti arrischiatissimi»; e addirittura non si perita di rifornire l'esercito austriaco con le vettovaglie già acquistate (e, soprattutto, pagate) dai Francesi. Insomma, colui che, decenni addietro, non si era visto riconoscere i propri meriti di tenacia, ingegno e talento, ora si vendica contrastando quelle stesse forze rivoluzionarie che, ai suddetti meriti, dichiarano di ispirarsi: del resto, una vittoria fuori tempo massimo, al di fuori cioè del perimetro della giovinezza e delle sue opportunità, suonerebbe davvero come una beffa. E comunque, una precaria condizione di parità il Galantino alla fine l'ha ottenuta: all'uscita dal teatro ducale, cinquant'anni dopo il furto in casa F., il lettore assiste a una riunione di famiglia. «Il figlio legittimo e quello di contrabbando», «usciti da due alvi diversi e congiunti in parentela di sangue da un duplice atto paterno», aderiscono alla congiura ordita dal clero contro il regime repubblicano.

Chi si ricorda la faccia dell'attore Bon, quando rappresentava il personaggio di Ludro nella sua gran giornata, può farsi una qualche idea di quei due gemelli sessagenari; colla differenza però, che l'ex stalliere e lacché, e ladro processato, e contrabbandiere e fermiere, e finalmente banchiere milionario, cittadino Andrea Suardi, adocchiava le dame seminude con isfacciata protervia; e l'ex amante non mai amato di quante ballerine peccatrici e cantanti calcarono il palco scenico, convertito poi in fabbricere di S. Maria alla Porta e condirettore dell'Orfanotrofio della Stella, le sbirciava con quel ghigno onde il tartufo di Molière guardava la bella moglie d'Orgone (p. 603).

Al culmine della scalata truffaldina al vertice, giunge però un parziale ravvedimento:

la natura del Galantino non era al tutto perversa; egli non aveva fatto e non faceva il male per il male. L'arte per l'arte veniva detestata da lui. Egli era stato uno scellerato, ma per un fine, ma con logica. La sua individualità lo aveva portato ad amar l'eleganza, a volere la ricchezza e il fasto; per raggiungere questo scopo avrebbe sacrificato tutto il parentado, compreso il padre e la madre, ma non appena l'ebbe toccato, e con quella solidità da non fargli temere un capitombolo, egli diventò, quasi potrebbe dirsi, un buon uomo: generoso, caritatevole, affabile, cortese (992).

Prima ancora dell'agiatezza economica, e dell'esaurimento del repertorio di eleganze, vizi e fasti, a favorire la redenzione del personaggio è il completamento, in età avanzatissima, del processo di formazione, o meglio la sua inversione di rotta: all'alba dei settant'anni, il Galantino si sposa e diventa padre. Il passaggio dalla vecchia vita alla nuova, causato dall'esperienza della paternità, è ulteriormente sancito da un discrimine geografico: per scrollarsi definitivamente di dosso la fama di *parvenu*, che lo perseguita sin dai tempi della trasferta veneziana, il banchiere deve abbandonare Milano, «dove vivevano ancor troppi de' suoi coetanei a rinfacciargli, soltanto col guardarlo, la sua origine, la sua vita e il libro nero delle sue azioni» (p. 992). Fuori della «cerchia e della vista» della città «che lo aveva conosciuto *ciliegia*», nelle terre «che aveva acquistate nel Parmigiano e nel Modenese,» il vegliardo può finalmente atteggiarsi a «leone che, quando ha ben mangiato, vive e lascia vivere» (pp. 992-93).

In definitiva, l'assedio del provinciale – la madre, ricordiamolo, era del «contado di Cremona» – alla grande o piccola metropoli si risolve in un duplice fallimento: né a Venezia, né tantomeno a Milano, egli riuscirà a cancellare le tracce delle sue umili origini. Il testimone passa allora nelle mani del figlio, destinato ad avere successo laddove il padre ha fallito. Con una mossa che, se da un lato elimina le riserve morali, dall'altro ridimensiona l'ambiguità intrigante del personaggio, Rovani lascia morire l'ottuagenario Galantino, per farlo subito dopo resuscitare, mondo di tutti i peccati,

nella figura complementare e opposta del ventenne Andrea Suardi, studente scapigliato a Pavia, e protagonista della *bohème* milanese durante la Restaurazione.

Godeva di vedersi così fedelmente riprodotto nell'aspetto fisico del giovane Andrea; si esaltava all'idea che questo, simile a lui per tutti i doni materiali, più attraente per quelli di una educazione compita, non aveva bisogno di lacerarsi la fama onde mettere insieme quella ricchezza che a lui era costata l'intero sacrificio del buon nome. Così Suardi passò gli ultimi anni della vita (p. 993).

L'intera esistenza del pargolo si scoprirà essere teleologicamente orientata a un graduale riscatto del retaggio paterno. Soluzione, questa, che permette all'autore di aggirare i nodi rimasti irrisolti nella stilizzazione del padre, e cioè l'aporia che attanaglia le figure genitoriali non destinate a morte eroica: il rapporto, tutt'altro che pacifico, tra la difesa dell'io (in concreto: la salvaguardia dell'eredità) e la disponibilità verso l'altro, unico antidoto contro l'«efferatezza» generazionale. Suardi *senior* sperimenta insomma le stesse contraddizioni che avevano minato l'opera di donna Paola Pietra: la responsabilità nei confronti del figlio avuto in tarda età risulta inconciliabile con la paternità surrogata, a lungo esperita a beneficio dei Baroggi.

Come il lettore deve ricordarsi, il Galantino aveva protetto il Baroggi, capo delle guardie di finanza, ed erasi preso cura del figlio di lui, e in ogni occasione aveva dato a divedere di desiderare il loro vantaggio: al punto che, per rimediare al fatto del testamento, era una volta venuto in pensiero di lasciare a loro tutta la propria sostanza. Ma per una delle più consuete combinazioni della vita, a Parma conobbe una donna e da questa ebbe un figlio, il quale, com'è naturale, gli fece cambiar proposito (p. 992).

La decisione di affidare al giudizio del figlio la rivelazione o l'occultamento definitivo dell'antico crimine fornisce al Galantino «il modo di liberar la propria coscienza, e d'impedire nel tempo stesso che il figlio gli portasse un postumo odio» (p. 995). Ha così inizio la reincarnazione del personaggio: una *Bildung* scandita sia dalla progressiva presa di distanza dalle azioni compiute in precedenza, sia dal ripresentarsi di situazioni simili, ma gestite in maniera radicalmente diversa. La conclusione del

percorso di crescita, che sarà narrata nella *Libia d'oro*, segna la conversione dell'«individualità» trasmessa dal padre alle nobili virtù dell'ingegno limpido e puro (la pittura e la musica); e ripropone il tema, ormai abusato, dell'innamoramento interclassista: Andrea *junior* s'invaghisce infatti dell'aristocratica Olga Dinoff, vittima delle concupiscenze dello Zar di tutte le Russie. Rispetto all'archetipo costituito dalla vicenda di Ada e del Galantino, qui però il sugo della storia – la lotta tra ceti sociali – come nei vecchi romanzi storici fa tutt'uno con la richiesta di libertà politica: concetto ribadito dal tradizionale *explicit* tragico, che prevede la condanna a morte per tutti i membri della società segreta, e polemicamente amplificato dal fatto che il libro esce in volume verso la fine degli anni Sessanta, quando tale libertà, almeno a parole¹⁸⁰, dovrebbe già essere una conquista.

Nel complesso, la prima parte della vita di Suardi figlio, quella che trova accoglienza nei *Cento anni*, risulta di gran lunga più interessante, perché meglio restituisce l'iniziale assorbimento, e il successivo rifiuto, della lezione paterna.

La tempra del giovane Andrea era di quelle così eccezionalmente sane e rigogliose, che per via della robustezza e, a dir così, baldanza fisica, esercitano una influenza sullo spirito, sul sentimento e sulle idee morali, inducendovi quel cinismo e quell'indifferentismo che fa guardare con eccessiva indulgenza tutte le azioni umane, e definisce per scrupoli e idee piccole e cavilli quei principi di squisita moralità che rendono inesorabili i giudizi e le sentenze; laonde non si affannava troppo al pensiero che suo padre avesse troppo sottillizzato sui mezzi (p. 994).

¹⁸⁰ La proposta, dopo il 1861, di nuovi furori risorgimentali, evidenzia la precocità dello scontento postunitario. La *Libia d'oro* si segnala anche per una presunta apertura di credito, nell'introduzione, al naturalismo: «Le opere del pensiero che si propongono di pescare nel procelloso oceano dell'umanità, tornano assai più utili mettendone in mostra tutte le malattie di essa, meglio ancora se codeste malattie sono strane e di ambiguo aspetto, che esponendo quadri d'impossibili idealità rosate [...]. Il naturalista non raccoglie soltanto i modelli della natura più normale e perfetta, ma fa una sezione di tutte le imperfezioni, di tutte le anomalie». In realtà, come giustamente osserva Baldi, «dietro la facciata nuova dei principi naturalisti, rispunta il vecchio edificio del romanzo storico». Cfr. GUIDO BALDI, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, cit., pp. 185-99.

Quando, in punto di morte, l'ottuagenario confessa all'erede la verità circa l'origine della propria ricchezza, la «coscienza elastica» del giovane subisce un primo smacco. Sorprendentemente, non è il pensiero delle atrocità altrui, a turbare il sonno al rampollo, bensì l'eccezionale gravità della pena: «quasi si crederebbe che agli uomini in generale, non faccia orrore né l'idea della colpa, né la colpa in se stessa e per se stessa; ma sibbene per la pena che deve subire» (p. 995). All'inizio, la simbiosi ideologica con il padre è tale da far immaginare al figlio, codice alla mano, la possibilità di dover scontare le colpe del genitore.

Il giovine Andrea, il quale considerava senza turbamento, come suo padre, allorché imperversava il sistema delle ferme, aveva espilato il pubblico a proprio vantaggio; e come in quindici giorni sotto Mantova, pel tritello guasto da lui somministrato, eran morti di colica più di cinquecento vigorosi giovani; non seppe vincere il ribrezzo all'idea che esso aveva trafugato un testamento, e ciò per il pensiero che un tal delitto, prima del codice Giuseppino, era punito colla forza (p. 995).

Non appena riscuote l'eredità, il giovane si disfa dei possedimenti in provincia, con l'intenzione, ben presto disattesa, di trasferirsi a Milano: ufficialmente, per l'odio maturato nei confronti del «duca infame» del Modenese; più verosimilmente, per lasciarsi alle spalle l'ingombrante ricordo del padre, di cui il Potere è un'evidente proiezione.

Il mio primo pensiero fu di volar subito a Milano per consegnare [la postilla del testamento] ai tuoi [di Giunio] parenti, ma mi trattenni. Dopo sovvennero gli intrighi dell'eredità, e la storia d'una famiglia e d'una ragazza che pretendeva dei diritti al pari di me: poi la vendita ch'io feci dei possedimenti che mio pare aveva sul Modenese, perché non volevo in nessun modo aver a che fare con quel duca infame che fa da despota, da papa e da boia; poi vennero i miei viaggi... (p. 989)

La lotta interiore di Suardi, dimidiato tra il «desiderio del buon nome paterno, da cui dipendeva anche il proprio», e la consapevolezza di avere in mano la «fortuna di un'intiera famiglia», quella dei Baroggi, dura alcuni anni, durante i quali il ricco

ereditiere viaggia ininterrottamente, per obliare le ragioni del proprio affanno. Quando infine torna a Milano, due eventi in rapida successione fanno prendere alla storia una piega imprevista: il nuovo arrivato entra a far parte della compagnia della Teppa e, una notte, assieme ai colleghi manda all'aria la serenata di Giunio a Stefania Gentili. Alle bastonate segue una rapida riappacificazione: chiarito l'equivoco, i due amici si recano a casa del vecchio Bruni, dove, tra mille oggetti che raccontano un secolo di vita milanese, scoprono un ritratto del Suardi ventenne. Di fronte al quale Andrea intuisce di non avere ancora estirpato, nonostante i numerosi viaggi e la frettolosa liquidazione dei latifondi, le radici della propria irrequietudine.

Il signor Bruni ha una raccolta di oggetti curiosissimi. Anzi ha un ritratto di tuo padre... eseguito a pastello da uno scolaro del pittore Porta... quando tuo padre non aveva che venti anni... Esso è in costume di...

Di che cosa? Mio padre faceva il lacché a venti anni. Credi tu ch'io abbia paura di perdere la nobiltà? Ma davvero che vedrei volentieri quel ritratto... mi somiglia?

Un gemello non somiglia all'altro come tu a lui... (p. 984)

La vista del ritratto riafferma la consonanza perfetta tra padre e figlio, così come, poco prima, la bastonatura del Baroggi aveva rinnovato, in scala minore, un sopruso durato tre generazioni. È a questo punto, che Suardi compie finalmente il grande passo: consegna a Giunio il testamento, si libera una volta per tutte dalla scomoda fama del padre e, perorando la causa dell'amico presso il marchese F., anche dell'ombra dei propri lontani consanguinei,

razza d'infami e di ladri, che protetti dalla nobiltà, dalle apparenze, dai milioni, dalle parentele, dagli amici satelliti, dai clienti vili, dalla stessa autorità che si lascia corrompere volentieri; che facendo l'ipocrita, biasciando ostie sugli altari per dare pubblico spettacolo di religione e di santità al popolo credenzione, commettono impunemente ogni sorta di colpe. Ladro fu il vostro nonno, ladro il padre e più ladro di tutti, voi, signor marchese; e ve lo dico a chiare note, e se vi credete offeso, vi sfido (p. 1013).

5.2.2 I Baroggi

Dopo il magistero rivoluzionario di Lorenzo Bruni, ma prima di Napoleone: come il diabolico Galantino, anche «l'innocente fanciullo» Giulio Baroggi entra in scena nel tempo che intercorre tra il sorgere dell'Illuminismo e l'avvento al potere di Bonaparte. In qualità di rappresentante emblematico del «popolo» borghese, Lorenzo ha definito un modello di comportamento che, per dirla con Berchet, raccoglie consensi tanto «ne' gabinetti delle Aspasia e nelle corti de' principi» (il cenacolo di Paola Pietra), quanto nelle «ultime casipole della plebe affamata», dove l'esempio del violinista fomenta lo spirito di emulazione del proletariato urbano. Chi nasce nei bassifondi della società, deve però fare i conti con la debolezza intrinseca alla borghesia settecentesca, che fatica a crearsi un'identità riconoscibile, in particolar modo nell'ambito delle professioni: fedele sino alla fine al retaggio napoleonico, Rovani non andrà mai oltre una divisione manichea tra la speculazione affaristica e il mestiere di soldato, inteso come strumento di ascesa sociale. Il tutto viene calato nelle solite dinamiche generazionali e di genere, che riflettono a livello familiare la precaria tenuta e solidità del nuovo regime: mentre il Galantino è orfano di entrambi i genitori, e dunque naturalmente propenso a delinquere, Giulio si trova, fin dall'infanzia, al centro di un farraginoso tentativo di ricomposizione del nido, che, pur senza esiti propriamente felici, aprirà la strada ai successori Geremia e Giunio.

La casella lasciata vuota dal marchese, il quale muore senza concedere il proprio nome al figlio naturale, viene occupata a fasi alterne da alcuni tutori istituzionali: chierici e uomini di legge. In principio, a farsi carico del patrocinio del ragazzo è il vecchio notaio Agudio, che «per sostenere le sue ragioni contro il conte Alberico F. aveva messo sottosopra il diritto romano, lo statuario, il diritto razionale», compulsando addirittura «opere di etica» e «le leggi dei re Longobardi»; a costui subentra, in un secondo momento, il prevosto di San Nazaro.

Il prevosto, che l'aveva presa a proteggere, erale sempre stato liberale di qualche soccorso, anche dopo svanita ogni speranza [di recuperare il testamento del marchese]; ed aveva provveduto eziandio a far educare convenientemente il fanciullo. Ma, per disgrazia, venuto a morte anch'esso, nel 1761, la Baroggi si trovò derelitta del tutto, con un figlio che aveva sedici anni, non in posizione di continuare nell'educazione incominciata, non atto a guadagnarsi tosto il vitto per sé e per la madre, dimostrando bensì le più belle attitudini, ma nell'incapacità di poterle far maturare e condurre a perfezione (p. 400).

Un «disgrazia», è vero, per le sacrosante aspirazioni di Giulio; ma in realtà la dipartita del padre in tonaca non fa altro che anticipare la presa di coscienza a cui erano già pervenuti i personaggi dei primi romanzi storici, costretti a «stendere una supplica per ottenere un impiego»: il primato delle «belle attitudini» sul lavoro manuale fa naufragio di fronte all'impossibilità di «guadagnarsi il vitto». Provvidenziale allora per il povero Baroggi, tallonato dall'indigenza e dai lamenti della madre, è l'intervento del Galantino:

la notizia della condizione deplorabile in cui versavano la Baroggi e il figlio di lei (è difficile a dire se per senso di pietà spontanea, o per qualche altra causa meno generosa benché più forte), gli fece una profonda impressione, tanto profonda che pensò di mandare un suo commesso dalla madre a proporle se voleva impiegare in qualche modo il figlio presso gli uffici della Ferma, che gli sarebbe dato un salario sufficiente onde provvedere a sé ed alla madre (p. 400).

Al mancato supporto dell'autorità ufficiale, che, in tutte le sue molteplici manifestazioni (preti, notai, giudici), si dimostra incapace o indisponibile ad assicurare un futuro ai più deboli, supplisce l'aiuto di chi piega a proprio vantaggio le regole di condotta civile. Il paradosso è ingigantito dal garbuglio dei legami tra i personaggi coinvolti: mentre Alberico, usurpatore a norma di legge dell'eredità del defunto marchese, dopo alcuni «improvvisi affetti» di «una pietà superficiale e sbadata», «sbarr[a] la porta alla sventurata» Baroggi, Andrea Suardi prende a cuore il destino di Giulio, per motivi che trascolorano dall'affetto o, forse, da un desiderio frustrato di paternità («mi piaci, e ti voglio bene ancor più di prima»), al senso di colpa e, soprattutto, alla volontà di salvaguardare la propria fortuna dalle rivendicazioni della

parte lesa, di chi cioè ha visto sfumare, in seguito al furto del testamento, le prospettive di una vita agiata.

Sostituendosi al prevosto, deceduto al momento giusto, l'ex lacchè figlio di nessuno raccoglie un ruolo, la cura degli orfani, che prima di allora era stato appannaggio dell'istituzione ecclesiastica, ma ai miracoli della Divina Provvidenza antepone quei principi di autodeterminazione grazie ai quali ha costruito la propria fortuna. Come si evince, del resto, dalle brusche obiezioni mosse al «monsignor vescovo», che accarezza l'idea di far uccidere Napoleone da un povero pazzo suggestionato dai preti di campagna:

il Suardi, perduta la pazienza, esclamò con forza: [...] – Il coscritto è certamente un povero pazzo. – Quando ritorna al vostro confessionale insegnategli la via di porta Tosa. È tutto quello che si può fare per quel povero demente, vittima certo e del padre priore, e della madre santa, e delle santocchie sorelle, e dei preti, e dei frati gabbamondi (p. 620).

Oltre al ripudio subito dal padre e alle comuni origini plebee, ciò che unisce i due fratellastri è la somma dei «tristi pensieri» scaturiti dal «confronto tra quello che sono e quello che avrebbero potuto essere»: se il Galantino si dà al crimine, l'altro si dà invece alla bottiglia.

Quando un uomo è nato per correre ad un fine e riesce ad uno opposto; quando un uomo si sente la mente e il cuore fatti per riuscir bene in una certa vita, e dal bisogno è invece costretto a far quello che gli ripugna... allora è necessitato a violentar la natura propria, ubbriacandola, affinché non si risenta del peso insopportabile che gli è imposto. Quando ho bevuto e la testa mi si esalta, posso vivere tra quella masnada di briganti che ho d'attorno. Quando ho bevuto, e il mio cuore è addormentato, e i miei sentimenti sono soffocati, allora posso anch'io dar mano alle nequizie che si commettono per obbedir la legge (p. 406).

I compromessi con la «nequizia», che tanto avevano angustiato i giovani al seguito di Lamberto e Manfredo, rispuntano alla fine del Settecento, con il loro consueto

corollario di decadenza fisica: nell'arco temporale che dall'abbandono degli studi (a sedici anni) arriva fino all'impiego presso la Ferma dei Tabacchi, Giulio invecchia a vista d'occhio.

Sul fondo bianco e pallido della faccia, nella regione dei zigomatici segnatamente, si vedea soffusa una tinta come di rosso mattone, la quale non pareva naturale, sibbene artificiosamente sovrapposta, ed era infatti l'insegna dell'acquavite e del rak di cui faceva tanto abuso. Esso non contava che ventun'anni, ma ne dimostrava buonamente una mezza dozzina in più, perch'era torbida la tinta dell'occhio, il quale però, sotto all'ampio e puro arco del sopracciglio, girava con guardatura intelligente e soave, quand'era in calma (p. 405).

Sulla tendenza alla devianza criminale o viziosa, Rovani è pronto a spendere parole di tollerante buon senso: «quando si nasce sul materasso trapuntato di zecchini – fa dire all'abate Parini – a non commettere ladrerie e trufferie non occorre di essere né sant'Ambrogio, né san Carlo...» (p. 387). Il punto qui non è il pronunciamento di un verdetto morale, ma l'eclatante contraddizione che macchia le azioni del Galantino nei confronti di Giulio. Per quanto possa apparire cinica interessata e pericolosa, la tutela di Suardi garantisce all'orfano una forma di ricomposizione degli equilibri familiari: requisito indispensabile, quando la figura materna – come dimostra la contraddittoria fisionomia di Paola Pietra – perde i suoi connotati eminentemente oblativi.

A differenza dei predecessori – su tutti Manfredo Palavicino – i quali potevano fare affidamento, con edipica certezza, sull'amore assoluto della madre, Giulio deve purtroppo fare i conti con una genitrice che «[logora] colle ginocchia i gradini degli altari, e si macera nelle preghiere e nei digiuni, pentita e strapentita» (p. 411): insomma, una madre che antepone al benessere del figlio la liberazione dai peccati e dai sensi di colpa.

egli è a considerare come dall'infanzia alla fanciullezza, alla giovinezza, avendo egli sempre avuta dinnanzi la figura turbata e piagnucolosa della povera sua madre, necessariamente gli si venne

invelenando l'esistenza; sentendo a parlar sempre di miserie, e vedendo sempre la disgrazia in casa, il suo spirito avea, per questo lato, contratta quasi l'abitudine del timore, come que' fanciulli che, percossi continuamente da madri spietate, si rannicchiano tremanti ad ogni alzar di braccio che pur si mova per tutt'altro (p. 401).

La sagacia del Galantino consiste nel prospettare al pupillo la possibilità di realizzare la vendetta a lungo covata (tra i «sentimenti profondi» di Giulio vi è «un odio implacabile contro ai ricchi e ai nobili»), e nel fornirgli, allo stesso tempo, un mezzo concreto per metterla in atto: un lavoro, certo, ma soprattutto una promozione che lascia intravedere, con un discreto anticipo, la futura iconografia napoleonica del soldato in carriera.

Giulio Baroggi fu impiegato in prima siccome scrivano; poi avendo mostrata assai svegliatezza e solerzia, venne promosso a commesso delle esattorie, infine a sottotenente nelle guardie della Ferma; carica che gli fruttava un non dispregevole salario, una bella divisa, e molti di que' guadagni che soglionsi chiamare incerti, sia per le quote che gli eran contate sulle perquisizioni e contrabbandi, sia pel soprassoldo che toccava quando aveva il mandato di percorrere alla testa di un numeroso drappello di guardie tutta la linea di confine (p. 409).

Il Galantino si assicura così la fedeltà incondizionata del protetto, da far valere nelle imprese più arrischiate e criminose, come la finta perquisizione del convento di Santa Radegonda, che funge da diversivo per il rapimento di Ada.

Tu facendo il mio piacere – spiega il banchiere al suo uomo di fiducia – fai quello della fanciulla, fai crepare di rabbia il conte Alberico; tu che l'hai tanto colla casta dei nobili, fai sì che un ramo d'un loro antichissimo albero s'innesti su d'un albero plebeo, benché carico di frutti e i fiori: tutto ciò tu fai aiutandomi (p. 410).

Nel ratto della contessina il Baroggi annulla, per un breve istante – per cui pagherà un prezzo salatissimo – il divario tra aspirazioni e realtà: a differenza dei fermieri, che si comportano da «profani irrisori», rozzi e burberi, la figura del sottotenente rifulge di

«eleganza nativa». Nessuno mette in dubbio che «la gioventù, il bell'aspetto e gli atti di cortesia [costituiscano] sempre una buona raccomandazione per tutti i casi della vita», ma il trionfo del bel finanziere tra le mura del convento è la conseguenza di una metamorfosi professionale: da sbirro prezzolato che va a caccia di contrabbandieri, e da tirapiiedi-factotum del Galantino qual era, Giulio Baroggi ora ci appare come un soldato a tutti gli effetti, sullo sfondo, gratificante e narcisistico, dei fremiti di erotismo che le educande provano, per la prima volta in vita loro, davanti allo «spettacolo nuovo e inaspettato di quelle faccie, di quelle armi, di quelle canne lucenti d'archibugi».

E non si può nemmeno sgridarle, poverette, giacché dal momento che non erano destinate alla vita claustrale, la figura del giovane colla sua assisa brillante e la sciabola lucente, che staccava sopra di un fondo cupo occupato alle figure severe della priora e delle suore maestre e dalle nere loro vesti, quasi somigliava all'effetto che un cielo azzurro, riflesso da un lago, produrrebbe su chi uscisse da un luogo tenebroso, dove sia stato a lungo per altrui volontà (p. 418).

Tuttavia, l'esaltazione dura poco. Cedendo alle lusinghe del Galantino, che si dichiara disposto a rivelargli «il segreto della sua vita» – la vera storia cioè dell'incartamento rubato – in cambio di un'ambasceria presso donna Paola, Giulio acconsente a forzare i tempi della propria promozione sociale, dismettendo la giubba da finanziere («domani mattina tu metterai giù questa tracolla e questa sciabola») e vestendo i panni prestatigli da Suardi: «voglio che tu veda in anticipazione la figura che farai a Milano fra una decina d'anni, così in via di esperimento» (p. 482). I suddetti tempi, come il giovane presto scoprirà a sue spese, non sono però maturi; e forse, a voler portare il pensiero del romanziere alle estreme conseguenze, non lo saranno mai: l'imperatore francese non è ancora all'orizzonte, ma è già avvertibile la difficoltà di Rovani nell'immaginare forme di mobilità tra classi alternative a quella militaresca e napoleonica.

Talmente evidente è il contrasto tra la pompa degli abiti e la reale condizione, socioeconomica e giuridica, del neo-ambasciatore (Giulio è complice del rapimento di

Ada), che di fronte a Paola Pietra Baroggi non riesce a nascondere il proprio imbarazzo («divenne rosso come una bragia»), e la vetusta matrona la propria commiserazione («Sì... è il figlio della povera Baroggi»). Si tratta, beninteso, di una commiserazione macchiata del fanatismo *melò* che rispunta – difficile dire se consapevolmente o meno – ogniqualvolta il patrocinio concesso all'uno finisca per contraddire la felicità dell'altro.

Povero Baroggi! ... ed era un fanciullo di buonissima indole; ma il bisogno lo ha spinto a quel pericoloso mestiere, e s'è dato alla crapula... e poi vennero i debiti... e poi... Ecco gli effetti! Ah! È meglio morire quando mancano i mezzi di soccorrere a tutte le miserie! (p. 484)

Per il sottotenente della Ferma, giunge così il momento di ridiscendere tra la «rozza gentaglia», e di ritrattare l'adesione ai piani di rivalsa prospettatigli dal mentore («maledetto il giorno e l'ora che il Galantino è venuto a cercare me e mia madre!», p. 499), piani che a ben vedere riflettono, nella solita morale dell'abito e del monaco, il fallimento veneziano dello stesso lacchè. In fondo, entrambi sono colpevoli di insofferenza: hanno cercato di bruciare le tappe di una progressione storica che è sì inesorabile, ma terribilmente lenta nel suo svolgersi. L'attivismo da gambero del «galantuomo» Agudio, che per «beneficare» il Baroggi si dilunga tra etica e teologia, muovendosi a ritroso fino alla notte dei tempi dei re Longobardi, senza peraltro concludere nulla, ne è una metafora adamantina.

Il fallimento della scalata sociale del fermiere si conclude, circolarmente, con un ritorno, invero un po' umiliante, al primo genitore adottivo, l'Agudio ormai «più che ottuagenario», ma sempre disponibile, come ogni padre che si rispetti, a fare una bella ramanzina:

Lascia che ti guardi in faccia, gli disse appena gli fu presso. La faccia è un frontispizio più sincero di quello de' libri. Però, senza tanti preamboli, ti dico che solo a guardarti si capisce che tu in questi giorni hai commesso qualche cosa che ti morde la coscienza. [...] Ma dimmi un po', balordo. Se un tale ti dice:

Dammi un momento la tua sciabola, perché mi occorre di ammazzare uno che mi dà noia; e tu non ti fai pregare e gli presti l'arma, crederesti di potertela cavare così per le belle?... (p. 519)

Ramanzina che, date le premesse sopra esposte circa le contraddizioni dell'oblatività umana (in particolare della donna), non può certo concludersi con lo stesso consiglio che l'Azzeccagarbugli rovaniano dispensa al suo allievo Stringelli, incaricato di seguire il caso Baroggi («ascolta ciò che ti dirà quella perla di donna Paola»): per Giulio, infatti, Paola Pietra ha in serbo solo sentenze di morte. L'ingiunzione di Agudio al pupillo degenerare prevede l'esilio e l'abbandono delle velleità militaresche, coltivate a margine di un ambiente che, pur tra la crapula e il crimine, riflette in tutto e per tutto un archetipo eroico: i fermieri, «senza appartenere alla milizia regolare, portano divisa ed armi in servizio degli ordini civili, e nelle frequenti scaramucce coi contrabbandieri, sono esposti ai pericoli della guerra, essendo ascritti al meno glorioso esercito della pace» (p. 404).

In quanto a te, conchiuse [Agudio] rivolgendosi al Baroggi, puoi tornare in caserma, e semmai in questi giorni ci fosse da perlustrare il confine e da far scoppiettare coi contrabbandieri, va' alla buon'ora che non sarà mal fatto; e una volta che ti trovi al confine, così a cavallo dei due Stati pensa che quella è aria sana... e tira colà le cose in lungo più che puoi, finché qualche amico non ti faccia sapere che l'aria sana tira anche a Milano (p. 520).

Come più avanti accadrà anche al Galantino, a Giulio si apre la strada dell'esilio da Milano. Ma a differenza del tutore/profittatore, anzi in virtù della protezione esercitata su di lui da Suardi, Baroggi ha saputo affrontare, seppure con esiti alterni, lo spaesamento causato dalla mancanza di figure su cui modellare la propria immagine adulta. Ne è prova – in circostanze che l'autore si guarda bene dal riferire, a causa della consueta repulsione per l'«età incomoda e noiosa» (p. 630), che intercorre tra giovinezza e vecchiaia – la nascita del figlio Geremia: da bambino succube di una madre mentecatta («santa... fin troppo»), Giulio diventa prima sottotenente di un esercito *sui generis*, e infine padre di un figlio maschio. Suardi, invece, essendo venuto

al mondo agli albori, decisamente deboli e incerti, della civiltà borghese, dovrà aspettare altri due decenni, per avere finalmente un erede: l'omonimo Andrea, infatti, non sarà coetaneo di Geremia, bensì di Giunio¹⁸¹.

In sintonia con l'onda progressista del secolo dei Lumi, al cambio generazionale corrisponde un avanzamento di grado: mentre il padre era un soldatuccio, buono tutt'al più a irretire le fanciulle prigioniere di un convento, il figlio fa di mestiere il capitano dei Dragoni (e più avanti diventerà colonnello), in forza di un invidiabile *physique du rôle*: «l'aitanza disinvolta e leggiadra della sua giovanile figura [era] nata fatta per l'assisa e gli spallini e i calzoni di pelle e gli stivali».

Il capitano Geremia Baroggi avendo ventitre anni, ed essendo, come fu notato, bellissimo, e per di più esercitando una professione che allora era di ultima moda, e appartenendo alla cavalleria, e perciò avendo il diritto di portar gli speroni, era appunto nella opportunità di poter manovrare la sua mezza dozzina d'amori senza turbarsi, come una volta l'incomparabile Cocchi della compagnia Guerra guidava imperterrito la sua mezza dozzina di cavalli bianchi a dorso nudo (p. 635).

Ritornano, nella descrizione del dragone, gli stereotipi impiegati per raffigurare il Galantino: un corpo splendido, da statuaria classica («aveva nel corpo quell'eleganza poderosa e accentrata del discobulo greco»), e lineamenti a volte severi («c'era in quelle vaghe linee la spezzatura del soldato»), altre invece sorprendentemente dolci e infantili («la fronte, se si spianava, era serena come quella d'una fanciulla»). Poco importa, allora, l'apostrofe ironica alle lettrici («care le mie donne») acclusa al *plazer* delle qualità di Geremia: la chiave per comprendere il personaggio è la metafora del

¹⁸¹ Cfr. SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Lo Scapigliato in archivio*, cit., p. 150: «A differenza del Baroggi, che raccoglie soprattutto le istanze letterarie e amorose dell'autore, il Galantino è funzionale a illustrare una filosofia della vita che, nella sua negatività, presenta una singolare coerenza. Cinico, spietato, allegro, innamorato, sconfitto, trionfatore, questo personaggio attira tutto il bene e tutto il male del mondo e in qualche modo lo illustra e lo riflette. Su di lui l'autore sospende il giudizio, proprio perché siamo in assenza di qualsiasi tensione ideale e morale, e la sua vitalità ha una sola direzione, quella della ricchezza e dell'ascesa sociale. Da questo punto di vista è un personaggio realizzato e vincente, visto che conclude la propria esistenza nell'agiatezza e può assicurare al figlio quell'educazione e quegli studi che a lui erano stati preclusi».

«Ganimede stivalato» (p. 651), che ne esemplifica, per analogia con il messaggero di cui varie divinità s'invaghirono perdutamente, la mistura esplosiva di omoerotismo e misoginia («a parte anche la giovinezza e la beltà e gli altri fascino, gli speroni hanno un potere irresistibile sui nervi delle donne, tanto maritate che zitelle», p. 636). Il compiacimento con cui l'io narrante attribuisce all'eroe un'inclinazione alla strage di cuori, e con cui magnifica le virtù terapeutiche degli speroni, allude chiaramente a una volontà un po' sadica di sopraffazione della donna: basta con gli incantesimi muliebri, che riducono i «giovineti» a schiavi d'amore¹⁸² – sembra dirci Rovani – è tempo di ristabilire, o quantomeno rafforzare, la naturale gerarchia tra i sessi.

Il suono dell'arpa era indicatissimo una volta perché i giovanetti si trovassero bell'e innamorati, senza vedere né la faccia né le mani della bella incognita; ma anche il suono semplice e puro degli speroni bastò più d'una volta a far risolvere dei cuori femminili a battere a favore di un ignoto che a caso passasse sotto le finestre cogli stivali tintinnanti. È un fenomeno strano e di origine arcana; ma non per questo cessa di esser vero (p. 636).

E non può mancare una selezione tra individui dello stesso sesso. La figura del dragone sollecita, nei più ribaldi lettori, le suggestioni più riposte di un narcisismo delirante, che assume forme di superomismo sessuale, come il proposito di sospingere i coetanei e i concorrenti in amore a una «perpetua ritirata», o il vagheggiamento di un esagerato «quadrupliche impiego» sentimentale (p. 648), rigorosamente senza impegno:

¹⁸² Il potenziale ferale di Paolina è diretta conseguenza della fedeltà coniugale, qui equiparata, con un accostamento tutto rovaniano, all'amicizia tra commilitoni. Al seguito del marito, l'amazzone milanese viaggia per mezza Europa, scatenando invidie, gelosie e dichiarazioni d'amore più pericolose delle battaglie stesse. Cfr. pp. 909-10: «la vita del campo, e i pericoli continui delle battaglie, che alimentano tra i soldati le più profonde amicizie, contribuirono a mantenere e ad accrescere quel santissimo affetto. Per quanto e per quante volte quella donna fosse stata tentata, e per quante splendide e geniali apparenze di amatori le fossero comparse dinanzi, ella non sentì per nessuno mai neppure una simpatia leggera; a Roma un ufficiale francese s'era gettato nel Tevere, disperato ch'ella non volesse corrispondere all'amor suo; ella fu dolente di quella sventura, ma non si cangiò. A Dresda un giovane generale di brigata, dopo averle indarno protestato amore, minacciò di vendicare la carriera di suo marito; se non che avendo tentato di mettere su di lei le mani villane, essa col piatto della sciabola gli ammaccò il viso in modo, che comparve deriso fra gli squadroni di cavalleria, e fu poscia degradato».

l'obiettivo, in altre parole, è «tenerle tutte a bada in un tempo solo». Pazienza, poi, se «dispetti e malumori» femminili sono il frutto dei novanta giorni trascorsi dal protagonista a Milano, prima della ripresa delle ostilità: l'affrancamento dell'eroe dai vincoli professionali e familiari dell'età adulta implica anzitutto una piena libertà amorosa. Allo scadere però dei tre mesi, Geremia intreccia una relazione stabile con Paolina, la figlia della contessa Ada: seguiranno un trasferimento a Roma, le nozze e la nascita di Giunio, l'ultimo Baroggi.

Inutile sottolineare come le diverse fasi della storia d'amore non solo rifuggano qualsiasi ipotesi di realismo, ma anzi esibiscano le marche più spudorate dell'enfasi melodrammatica, funzionali a soddisfare le esigenze dei lettori dell'appendice e, soprattutto, a ricomporre il disperso mosaico dell'io rovaniano. Soltanto con le forzature del discorso *melò*, infatti, il nostro autore si dimostra capace di pervenire a una sintesi dei conflitti che segnano i rapporti uomo-donna. L'esempio più lampante dell'intero romanzo è l'incontro tra Geremia e Paolina, che ha luogo in occasione di una recita scolastica: la messa in scena de «*Il dragone benefico*, una bestialità in punto e virgola, ma che era piaciuta alla direttrice del collegio, la quale pregò donna Paolina, allieva emerita, ad assumere la parte del protagonista».

Spesso un'inezia basta per avvicinare due persone dell'uno e dell'altro sesso. Una sera, che il giovane capitano poté uscire un momento di fazione, a cui era obbligato, colla bella signora R... si recò dove si recaron gli altri; e naturalmente si trovò anch'esso in giardino a far corona intorno al suo commilitone femminile. Lo sguardo della fanciulla corse di preferenza all'elmo del giovine capitano, e spiritosa com'era e un po' eccitata, le venne detto:

- Ecco finalmente un camerata (p. 640).

Il coronamento della giovinezza del dragone, valorizzata a dovere da una «professione che allora era di ultima moda», e benedetta tanto da Lorenzo Bruni, ottuagenario ma vispo supplente di Giulio, quanto da Andrea Suardi («il quale [...] aveva fatto educare quel giovane, e lo teneva seco sovente, e gli aveva dato alloggio in una delle sue case») non può che essere il matrimonio con un «commilitone

femminile», ovverosia un «angelo custode cogli stivali e cogli speroni» (p. 640), o per meglio dire «un milite che a tutta prima sembrava un giovinetto, ma che ciascuno, dopo un'occhiata, riconosceva benissimo per una fanciulla» (p. 756). Modellando il corpo della donna a somiglianza di quello dell'uomo, elmi speroni uniformi sciabole e stivali ne ridimensionano l'alterità conturbante, e riconducono le consuete pulsioni omoerotiche all'ambito delle usanze codificate o, più semplicemente, teatrali e romanzesche. Se è vero, infatti, come in seguito sarà precisato, che «il veder fanciulle travestite militarmente, seguaci di mariti e amanti, era un fatto [...] comune» (p. 756), ben si comprende, allora, perché «[sia corso] in tutti simultaneo e concorde il giudizio: non potersi dar coppia più adatta e più attraente di quella».

Per sfuggire all'ira gentilizia di Clelia, la coppia più bella è tuttavia costretta a trasferirsi a Roma, dove è in agguato un'ulteriore prova iniziatica: «il giovane ventitreenne, il quale nel trotto e nel galoppo trova il tocca e sana, indarno promesso dalla acque ferruginose» deve ora vedersela con il nemico per antonomasia: il Padre, ovviamente. Più precisamente, il marito della contessa Ada, Achille S., il quale, non riconoscendo la figlia dopo anni di lontananza da Milano, s'innamora di Paolina e cerca in ogni modo di strapparla al promesso sposo: la lotta per il possesso della donna – tradizionale occasione di scontro tra padri e figli – oltrepassa così i confini della legge di natura, e lambisce il terreno tragico dell'incesto.

Non sapeva la fanciulla, perché la naturale acutezza non poteva tener luogo d'esperienza, che *l'amore* è l'ideale dell'egoismo e dell'avidità; che vuol tutto per sé e a modo suo; che esso, fintantoché gli affari vanno a seconda, è lieto, è caro, è soave, è condiscendente, è tutto quello che si vuole che sia. Ma se la fortuna gli volta l'occhio e gli succede un rovescio, le medesime furie sono lente ministre ai suoi comandi, e diventa un tiranno crudele, vendicativo, implacabile (p. 780).

La contrapposizione con Achille innalza al massimo picco emotivo le dinamiche generazionali che Rovani ripropone instancabilmente di libro in libro: il lungo excursus biografico dedicato al conte disegna un cammino formativo antitetico rispetto a quello intrapreso dai Baroggi, mentre il duello con Geremia si carica di

considerazioni sociopolitiche, sentimenti ultramorbose e dubbi amletici («S'io vengo ucciso, che sarà mai di questa donna? S'io uccido il conte, come potrò patire costei di vivere coll'uccisore di suo padre?», p. 791).

Pur con qualche sfasatura dovuta alla differenza d'età (Geremia ha ventitré anni, Achille quasi cinquanta) le vite semi-parallele del Baroggi di mezzo e del conte S. hanno una comune origine, una convergenza assai cara al nostro autore: sono entrambi orfani. Ma se Geremia è diventato il campione milanese della rivoluzione napoleonica, Achille è invece un rivoluzionario mancato, un Lafayette ambrosiano pervertito dall'insorgere di «tristi istinti».

Nell'anno 1776 cominciò a fermare l'attenzione del pubblico milanese un giovane patrizio, il conte Achille S.... Questo giovane allora poteva contare ventitré anni, ed era già tornato dall'America, dove, avendo sentito che Lafayette, non ancora diciottenne, aveva già fatto abbastanza per la gloria, si mise in testa di emulare il francese sul campo dell'onore. – Ma la differenza stava in ciò, che Lafayette, oltre il coraggio e il desiderio della vita avventurosa, possedeva una grande uguaglianza di carattere e una costanza inalterabile; doveché il nostro giovane patrizio [...] rimasto, a diciassette anni, senza padre e senza madre, ed erede di una sostanza ingente, non tollerando i consigli e l'autorità del tutore, che fu il conte Sanazzaro, con questi venne a tali escandescenze, da percuoterlo violentemente e da lasciargli le impronte del proprio furore (p. 689).

La bastonate al tutore, a cui fa seguito il ripudio del parentado, segnano l'ingresso prematuro del contino nell'età adulta: «nessuno amando togliersi quel carico per cui erano in pericolo anche le spalle, e il giovane tempestando di non voler tutela in nessun modo, esso in via d'eccezione per decreto del Senato fu dichiarato maggiore prima dell'età legale». «Maggiore» sì, ma sicuramente non maturo: nel deserto familiare degli affetti, e nell'assenza di sogni di gloria in cui sublimare il lamento dell'orfano, l'anelito di libertà si converte in follia autodistruttiva. Basterà qui riportare il caso del primo matrimonio del conte.

Il matrimonio si fece; ma colla ricchezza ricominciarono i capogiri del giovinotto; e gli sciali, e i guochi, e le donne e il diavolo a quattro; e non finì un anno, che la consorte, la quale fu donna Giulia Rodriguez de Arevalo, figliuola unica, morì, il mondo disse, per un calcio dato dal marito furioso a lei che era incinta. – Rimasto vedovo con un ragazzino, perdette di lì a poco anche questo, ond'egli ereditò tutti gli averi della moglie, ma li ereditò per buttarli all'aria come avea fatto con tutti il resto (p. 691).

Con simili premesse, il sostegno al «repubblicanesimo» professato da Achille si palesa per quello che è: una mossa masochista e antipaterna, non certo una scelta ideologicamente consapevole. E l'augusto genitore da uccidere è nientemeno che l'imperatore Giuseppe II, il quale, «quando salì al trono vi recò l'orgoglio del sovrano assoluto e la presunzione di saperne più di tutti» (p. 694), al punto da ordinare l'abolizione del Senato di Milano:

in uno di que' giorni in cui tutta Milano parlava della soppressione del Senato, a una festa di Corte, accostatosi a un crocchio di ciambellani che lodavano a cielo quell'atto dell'imperatore, egli investì tutti quanti con parole così acerbe e veementi, da far credere ch'ei non avesse altro desiderio che di esser tradotto in carcere (p. 695).

Intrecciando a climax pubblico e privato, la sfida lanciata a Geremia dal (futuro) suocero tocca l'apice del viraggio drammatico: la difesa delle ambizioni personali (il salto di classe grazie alla carriera militare e ad un ottimo matrimonio) viene a coincidere addirittura con la salvaguardia della Rivoluzione tout-court. Il conte S., infatti, confonde l'euforia rivoluzionaria con l'anarchia reazionaria:

quantunque egli ostentasse il più radicale repubblicanesimo, pur s'indispettiva quando alcuno affettava di non sapere ch'egli era nobile. Era un fatto interno, ch'egli medesimo quasi ignorava, ma non per questo era men forte. Amava la nobiltà, e con dispiacere vedeva abbattuti i suoi privilegi; e se in una gara, in un duello tra un nobile ed un uomo senza titoli, vinceva o perdeva il primo, senza sapere il perché, ei gioiva o s'indispettiva per lui. Era quella malattia del sangue insieme e dell'educazione (pp. 785-86).

Sconvolti come sono dalla latitanza o dall'insensibilità delle figure genitoriali (Clelia posticipa di un anno le nozze tra Achille e Ada, pur di rispettare un «lutto solenne e completo» in onore di Paola Pietra), anche quando seguono le orme di Lafayette e Napoleone i pupilli dell'aristocrazia finiscono per scontare un ancoraggio istintivo al privilegio di nascita («la malattia del sangue») e, soprattutto, l'assenza di modelli di riferimento equiparabili agli *homines novi* Lorenzo Bruni e, beninteso entro certi limiti, di Suardi («l'educazione»).

Achille, inoltre, cova un risentimento atroce, oscuro e inconfessabile nei confronti di Geremia, un'invidia morbosamente erotica: non paghi di ostacolare le ambizioni dei figli, i padri efferati e invidiosi arrivano addirittura a concupire le figlie. Ovvero, fuori di metafora: quanto più forte è la spinta delle classi inferiori all'emancipazione socio-economica, tanto più iracunda e temibile è la reazione contraria del ceto patrizio:

Ora la sua figliuola, secondo lui e secondo tutti, si era disonorata fuggendo, e si sarebbe disonorata anche fuggendo col più illustre personaggio; ma ciò non bastando, per render ancora più grave la colpa, essa era fuggita con un giovane di tanto inferiore alla sua condizione; con un figlio di una guardia di finanza.

Né qui finivano le esacerbazioni; ma al dolore paterno [...] veniva [...] a mescolarsi un altro dolore, affatto nuovo, acuto e spasmodico più ancora del primo; e, ciò che è peggio, un dolore che si vergognava di se stesso, per trovarsi al cospetto e in compagnia di quell'altro dolore, il quale, almeno, se era acuto, era anche legittimo (p. 786).

La diagnosi elusa dal narratore, e rinviata quindi all'esegesi del lettore, recupera uno dei punti di forza della prosa rovaniana: lo spostamento degli scontri tra i ceti sociali sul piano privato delle pulsioni affettive. Se, nel caso del Galantino, l'attrazione/repulsione per l'uomo venuto dal basso assumeva forme decisamente erotiche, qui l'infatuazione del padre per la figlia riflette la volontà di opporsi, nell'agone delle conquiste sentimentali, all'avanzata in società di giovani uomini che sono oggetto di tacite simpatie e, allo stesso tempo, motivo di timore: davanti a Paolina, il conte Achille S. avverte «un senso di desiderio, ci rincresce dirlo, di

desiderio sensuale», non soltanto perché la ragazza è giovane e bella, ma anche perché è «militarmente vestita», simile in tutto, cioè, ai soldati che insidiano il suo potere di maschio e colonnello (p. 766). Il concetto viene poi rifiuto, conclusivamente, nel rodato contrasto a tinte forti tra la gioventù in fiore e gli «estremi avanzi» della stessa.

Un amante, anzi un marito, marito in faccia alle eterne leggi della natura, se non in cospetto delle transitorie consuetudini sociali, stava a fronte al padre della propria sposa; la gioventù nel primo suo vigore, la bellezza nel massimo suo splendore, di contro alla virilità che, presso alla sua decadenza, sembrava riassumere in un estremo sforzo i vari momenti dell'età trascorsa, e celare i guasti del tempo sotto un aspetto affatto eccezionale di iattanza poderosa. Da un lato un raggio calmo di onesta bontà, che rendeva più interessante la gioventù, la bellezza, la sventura; dall'altro un'apparenza fiera e provocatrice, che stornava da sé ogni simpatia ed ogni indulgenza (p. 799).

Il duello tra futuro suocero e futuro genero termina con il ferimento accidentale di Paolina, la quale, per difendere il dragone, si scaglia inferocita contro il padre («Morite ora voi, scellerato»). Si tratta di uno "scatto" di convenzione, che, a giudicare dalla similitudine proposta, non sembra riscuotere più di tanto il plauso di chi narra, ansioso di trovar posto «nella classe degli originali»: «balzò in piedi come una demente e, sguainato lo squadrone, fu sì prestamente addosso al padre, che questo ebbe appena il tempo di parare il colpo» (p. 800). Un «colpo» di teatro, a ben vedere, più che di spada; ma, in fondo, quel che importa è la reazione di Achille S., che, dopo aver visto la figlia cadere al suolo priva di sensi, ricompone le schegge impazzite della propria scandalosa esistenza, accettando le responsabilità e il ruolo di padre, marito e cittadino che, fino ad allora, aveva sistematicamente rifiutato, preso com'era «a portare la desolazione nel proprio talamo, e funestar la pace dei talami altrui, provocando ire, vendette, tafferugli, duelli» (p. 694).

In un baleno il suo pensiero percorse infinite cose; si rifece indietro tanti e tanti anni; comprese tutti i propri torti; avrebbe voluto aver lì presente la dolce e pur sempre a lui cara Ada; avrebbe dato tutto il suo sangue perché non fosse avvenuto tanto disastro; si tormentava di non aver consolata la propria

figliuola nel punto ch'ella, supplicante, erasi gettata a' suoi ginocchi; di non averle detto: Sii la moglie felice del tuo felice marito (p. 801).

Il rimorso del conte è forse l'unico momento del romanzo in cui padri e figli pervengano a una tregua, sancita dal matrimonio *in periculo mortis* tra i due giovani: merito della rivoluzione napoleonica – vero e proprio ascensore sociale – che però, fallita la campagna di Russia, comincia la sua fase discendente, ovvero un declino che non permetterà alla stirpe dei Baroggi di coronare la carriera militare con il lascito del marchese F. A redimere con il sangue l'onta del tentato incesto, e a rompere così l'equilibrio faticosamente raggiunto, interviene una «palla di cannone», che ad Austerlitz rovescia da cavallo e uccide il conte Achille S.: «[Giunio] divise colla moglie il dolore per la morte di lui sul campo di battaglia» (p. 904).

Dopo mille avventure in Italia, altrettanti viaggi all'estero, e un ultimo riconoscimento ufficiale («nell'occasione che Eugenio Beauharnais fu fatto vicerè d'Italia, [Giunio] entrò nel suo stato maggiore»), il Baroggi e la moglie-amazzone tornano a Milano, dove prendono alloggio presso il conte Aquila, successore primottocentesco di quel sadico Brunon Pietra che, all'inizio del secolo precedente, si era reso responsabile di innumerevoli soprusi a danno delle nuove generazioni. La scintilla che dà a fuoco alle fiamme della Restaurazione non è altro che un'ennesima variazione sul tema dell'amore ostacolato, in chiave di dramma morboso: il padrone di casa patrizio, «spinto dalla curiosità più che dai riguardi del galateo», all'arrivo degli ospiti scorge Paolina nell'attimo stesso in cui la donna, vestita con la sua immancabile *mise* soldatesca, prende per mano la contessina Aquila, come a volerle fare una dichiarazione d'amore.

Donna Paolina, vestita nella sua completa divisa di dragone, stava seduta accanto alla contessina Aquila, e teneva la mano di lei nella propria, quando il conte ed il colonnello entrarono. Chi non avesse conosciuto l'esser suo, l'avrebbe creduto un giovinotto amante, tutto intento a corteggiare la propria dama. Donna Paolina si alzò all'improvvisa comparsa del conte; alta e snella e leggiadra, e cogli occhi

saettanti come quelli della Camilla di Virgilio. Il conte, che non l'aveva mai veduta, fu colpito da quello spettacolo (p. 905).

«Colpito» a tal punto da ricavare, dalla delusione amorosa, una lezione ideologica: l'«avversione» per la donna-uomo che si rivela una «conquista impossibile» si traduce in antagonismo di classe, nella rivincita sul piano sociale della sconfitta subita sul campo dell'eros: «[egli] sentì crescere la tentazione di nuocere a lei e a sua marito quanto poteva».

Il conte Aquila era un perfetto cavaliere, ne mai sarebbesi degnato adoperare armi oblique e insidiose a danno di chicchessia; ma in quell'occasione, anche perché gli premeva che la ricchezza rimanesse al patriziato e non alla gente oscura, si sentì irresistibilmente portato a volere il loro danno (p. 905).

Rovani, in mancanza di strumenti che non siano il ben oliato stratagemma del «forte contrasto», riconduce le declinanti propaggini della rivoluzione napoleonica alla salvaguardia della «felicità domestica dei coniugi Aquila». Con una mossa che all'epoca suscitò scalpore e polemiche a non finire, il romanziere introduce infatti, sotto lo pseudonimo di un rapace e una luce tutt'altro che favorevole, la figura del patriota Federico Confalonieri: un aristocratico incostante e ambizioso, un «miscuglio di Catilina e Giulio Cesare», che non si fa scrupolo di asservire la giovane moglie, nominata «dama di palazzo», alle proprie macchinazioni politiche, e che «si tiene in disparte dalla cosa pubblica, rifiuta cariche, respinge onori per il solo motivo che non è vacante un posto d'imperatore»¹⁸³.

¹⁸³ Cfr. GIULIO CARNAZZI, «*Alla casa del Prina!»: aprile 1814, da Manzoni a Rovani*, in "Per leggere", 2006: «Desta qualche sorpresa non solo la denigrazione dell'uomo ma soprattutto la totale svalutazione della sua azione politica. Il conte quando Rovani scriveva era già morto e aveva subito il processo e la detenzione allo Spielberg. Le onoranze funebri a lui tributate in Milano nel dicembre 1846 erano state una dimostrazione liberale e anti-austriaca, animata dalla «aristocrazia di blasone e di denaro». Ma il Rovani – ricordiamolo subito – aveva partecipato alle lotte risorgimentali militando in una parte diversa. Proveniva dalla scuola di Carlo Cattaneo. Al filone "democratico" si legava e continuò a ispirarsi la sua visione ideologica».

Ai nostri lettori, al pari che a noi, un tal fatto potrà sembrare, più che incredibile, assurdo; ma quanti abbiamo interrogato di coloro che avvicinarono il conte e poterono leggergli in fondo all'anima, alla quale di tanto in tanto eran guida ed interprete alcune sue fuggitive impressioni, ci assicuraron che l'idea di poter mettersi alla testa degli Italiani e di recarsi in mano la somma del potere, lusingò davvero per qualche tempo l'amor proprio di quell'uomo strano, le di cui più alte e più nobili attitudini vennero turbate dall'eccesso dell'orgoglio e dalla mancanza di cuore (p. 949).

Per capire le vere ragioni che sottostanno alla dipintura a tinte fosche del personaggio, bisogna attendere il lapidario scambio di battute, che ha luogo alla Scala, tra il conte Aquila e il maestro Galmini, musicista e matusalemme: «un vecchio di anni 127, il caso più straordinario di longevità che siasi presentato nell'evo moderno». Costui, grazie alla sua equidistanza (o abisso) generazionale rispetto agli eventi, e alla qualifica di artista libero e disinteressato, può atteggiarsi a difensore di Bonaparte, rintracciandone i legami con l'Illuminismo e la rivoluzione del 1789.

Or venne il famoso '89 [...]. I giovani capivano per istinto, io per esperienza. Avevo fatto mezzo giro di più che tutti gli altri uomini. Il sangue che si versava in Francia allora, trovavo che non era una strage inumana, ma bensì la cura dei salassi abbondanti fatti all'umanità minacciata di apoplezia. Io mi trovai d'accordo coi giovani in quest'idea. E adesso, anche adesso mi accorgo che io non vado d'accordo che colla gioventù, sempre per la medesima ragione. Tutti i giovani, meno i coscritti che scappano perché son fatti scappare dagli uomini maturi e dai vecchi, tutti i giovani vedono con dolore i disastri dell'imperatore, mentre i vecchi e gli uomini maturi, anche quando non lo dicono, danno a dividere che non hanno altro desiderio che di vederlo caduto. Vissi in questi ultimi mesi a Parigi; nel ritorno ho attraversato lentissimamente la Francia; mi accorsi che dappertutto è così. Ora io domando: che cosa sarà per succedere di bello quando Napoleone sarà caduto? Se adesso mi sento giovane colle idee, allora ritornerò giovane di fatto, perché il mondo avrà fatto un passo indietro di cento anni (p. 913).

Le forze della controrivoluzione trovano dunque un cavallo di Troia nella figura di colui che, pur professandosi patriota, osteggia e vitupera il regime napoleonico, un pallido ma concreto simulacro, secondo Rovani, dell'unità nazionale. Al responsabile del «passo indietro» centenario va il biasimo di tutti quei giovani che, una volta saliti alla ribalta della Storia, scoprono che «l'Europa è stracca», e che i referti politici sono

alquanto frettolosi («Napoleone è un tiranno»). Non sorprende, allora, che il decrepito portavoce dell'io narrante, o meglio di un'intera generazione, si rifiuti di rispondere alle parole del conte, appellandosi al tradizionale discrimine tra giovani e vecchi, buoni e cattivi: « – Il signore che parla, quanti anni ha, se è lecito? – Trentasette, maestro. – E allora è troppo vecchio per me. Non è possibile che c'intendiamo» (p. 914).

Confalonieri, colpevole agli occhi dell'autore di aver tradito la causa di Bonaparte, assurge così a figura paradigmatica delle «nequizie» sviluppatesi negli ultimi anni del Regno d'Italia. Il ritorno sotto il giogo austriaco porta con sé il ritorno alle efferatezze dei padri; con un aggravante, però: la resurrezione dell'ordine gentilizio e del governo straniero è stata agevolata da un patriottismo masochistico, dal rifiuto cioè della pregressa esperienza napoleonica («gli emissari austriaci, che non pochi erano già in Milano, ghignavano che gli uomini dell'indipendenza lavorassero così efficacemente a pro dell'Austria», p. 966). Di fronte all'ingratitude di un'accusa di tirannia, ecco, infine, la risposta messa in bocca al centenario Galmini: «si diceva lo stesso anche di Giulio Cesare; e vorrei sapere che cosa avvenne di bene nel mondo dopo che quelle teste esaltate di Bruto e Cassio e compagnia, lo han mandato al diavolo» (p. 913).

A disagio con le campiture larghe che non siano a dominante artistico-teatrale, e con gli sguardi d'assieme su una società che non è in grado di interpretare, Rovani affida alla stilizzazione dei singoli individui, e alla messa in scena di vicende minori o minime, il compito di rispecchiare le dinamiche della Storia¹⁸⁴. Lo scontro tra Aquila e

¹⁸⁴ Cfr. GAETANO MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, cit., pp. 149-50: «C'è, insomma, da parte del Rovani, la chiara volontà di sottolineare con decisione la portata che un fatto privato può assumere nel corso delle vicende storiche e anche quando si sofferma a trattare di un evento che avrà conseguenze economiche, politiche e sociali come la costituzione della Ferma generale nel 1750, introduce il racconto di una sì grossa faccenda anticipando l'annuncio delle conseguenze che esso avrebbe avuto in campo privato [...]. Nella continua ricerca di un convincente rapporto tra fatti pubblici e fatti privati [...] è da individuare dunque una delle fondamentali direttrici del racconto di Rovani il quale – per insufficiente respiro narrativo o per fragile definizione delle ragioni teoriche che erano alla base del suo mondo artistico – non riesce quasi mai a realizzare quella che era forse la metà più alta dei *Cento anni* e cioè la fusione tra evento storico e vicende private».

gli adepti di Napoleone in Italia – un affare di Stato – assume così le sembianze di una storia di corna: un bacio scoccato dal vicerè Beauharnais alla contessina Amalia, a cui seguirà un truculento spargimento di sangue.

Chi l'avrebbe mai detto al ministro Prina, quando perorò a vantaggio della felicità domestica dei coniugi Aquila, che più che mai aveva perorato per sé? Chi avrebbe mai detto ai più veggenti, che la prima volta che fosse giunta all'orecchio del conte la notizia di quell'avventura galante, il destino avrebbe in quel dì stesso segnata una sentenza di morte; e che del famoso eccidio sarebbesi in quel giorno cominciata a tessere la prima trama?

Per provocare un «eccidio» ci vuole una personalità titanica: ambizioso al pari di Giulio Cesare e Catilina, e dunque, come denuncia il ripetersi della similitudine classica, novello Napoleone a sua volta, il conte che vuol essere imperatore porta avanti un'istanza di liberazione dall'*Ancien régime* che, a differenza di quella del Bonaparte autentico, non offre né modelli replicabili, né occasioni di riscatto sociale. All'appagamento dell'io – stando all'egocentrico aristocratico – non può che seguire l'annichilimento altrui. La prima vittima del conte è la moglie, ridotta dapprima a trofeo – a premio cioè che certifichi le attitudini venatorie dell'uomo – e poi a mero strumento riproduttivo. Aquila, vantando «tra i giovani patrizi, per vigore d'intelletto, per suppellettile di cognizioni, per energia di volontà, per prepotenza d'orgoglio [...] un assoluto primato», sceglie come sposa una ragazza di quindici anni, da plasmare secondo il proprio volere: «pensava che, a sorprendere in sui primi albori una rosa sbocciata di notte, ancor madida delle gemme della rugiada, si poteva quasi esser certi che altri non avea potuto accostarvi le nari» (p. 820). Il *Leitmotiv* delle sue azioni è, insomma, il «tormento del primato», umoristicamente esemplificato dalla pratica del collezionismo librario: attività più o meno innocua, ma ben nota, si presume, ai destinatari elettivi.

Il conte poneva lo sguardo alla futura sposa, press'a poco come un bibliomane lo pone a un libro, che è avido di acquistare non già per la materia che contiene, né per il pregio del dettato; ma perché sa che

dell'edizione principe, fatta in pochi esemplari e involata dal tempo, è l'unico che sia rimasto. Quando una ragazza che va a marito è destinata a far la figura di un libro in cartapeccora, il lettore può ben comprendere che nemmeno la prima luna abbonderà di miele (p. 820).

Non è sufficiente, tuttavia, un matrimonio pianificato nei più minimi dettagli, per raggiungere il sospirato primato: bisogna diventare capifamiglia e, con adeguata prole, «perpetuare la celebrità della razza».

Il conte Aquila, orgoglioso di posseder la contessina Amalia, in quella guisa onde un Arabo, nell'idea di perpetuare la celebrità della razza, tien preziosa una puledra nata in incliti presepi da inclita coppia, non desiderò altro che di avere un figliuolo maschio, già si intende, forte, bello, ingegnoso, straordinario. Se gli avessero detto: «per adunare nel tuo primogenito tutte codeste qualità, è necessario che la madre muoia nel parto», ei non avrebbe esitato un istante a rispondere: *Muoia* (p. 827).

E invece, a morire, sarà proprio il figlio neonato del conte: «la forza, fin dal primo momento che il fanciullo face capolino dal nulla, non si rivelò né al padre ansioso, né all'ostetrico esperto». Nel bel mezzo di una delle sessioni di «ginnastica intempestiva» a cui il conte sottopone il figlio, per «intento ortopedico» e, soprattutto, per sfogare con l'esercizio fisico «l'interna stizza», accade un terribile imprevisto: Aquila, dopo aver lanciato in aria il bambino per «palleggiarlo», sbaglia la presa – un clamoroso atto mancato – e lo lascia cadere a terra. La salute cagionevolissima e la triste fine del pargolo simboleggiano la vacuità del titanismo del genitore e, più in generale, le magre conquiste di una rivoluzione troncata sul più bello: se coloro che sono nati dopo il 1815 – e Rovani è tra questi – potranno struggersi per il «passo indietro» compiuto da alcuni personaggi sciagurati, quelli che invece crescono negli anni del crollo del Regno d'Italia si rivelano fin dalla nascita una generazione stremata dalle guerre, insicura o ipersensibile.

Fallito il tentativo di dare vita a una discendenza, il conte deve fronteggiare l'insidia del vicerè Beauharnais, il quale, pur non essendo un prodigio di armonia e bellezza («quantunque contasse appena ventinove anni, non aveva nessuna fisica attrattiva; era

già calvo, era atticciano», p. 817), si comporta da irredimibile Don Giovanni: «aveva la prerogativa d'essere, sul terreno d'amore, un cacciatore instancabile».

Il difetto capitale nel vicerè, lo abbiamo già detto, consisteva in un sistema continuo ed esagerato di infedeltà coniugali. Il suo lato vulnerabile si scopriva ogni volta che veniva alle prese col nono comandamento. Ma le donne, in generale, che sono dispensate da quel paragrafo del decalogo, hanno un gusto matto che esso venga infranto dagli uomini. Le donne hanno tutti i torti; ma è una questione di gusto come un'altra, e bisogna lasciarla andare (p. 830).

La superiorità della rivoluzione napoleonica sull'assolutismo del conte italiano viene sancita al livello degli affari di cuore e delle dinamiche tra i sessi: ad opporsi sono, da un lato, il «contegno ottomano» di Aquila, che tiene la moglie prigioniera in casa, facendola uscire solo «per l'igienica necessità di cambiare aria», e beninteso solo in carrozza, mai nei «pubblici giardini o sulle mura» (p. 828); dall'altro le proprietà magnetiche della carriera militare, che rende desiderabili persino i pretendenti sovrappeso:

quando Beauharnais fece, dopo il suo ritorno, la sua prima visita in piazza Castello, gli istoriografi notarono che le mani che più applaudirono furono di femmine; notarono che la loro maggioranza aveva conchiuso col dire, che le fatiche delle battaglie lo avevano reso più simpatico; soprattutto che lo avevano fatto dimagrire. La magrezza è un altro ingrediente che, in generale, non dispiace alle donne. Paride era magro, Leandro era magro, Abelardo era magro, Romeo era magro, Jacopo Ortis non lasciò nemmeno il tempo al tempo di farlo ingrassare; se poi il Petrarca era grasso, è perché non doveva essere corrisposto (p. 831).

Qui la «corrispondenza», come al solito, non coinvolge solo le profferte sentimentali: la *liaison* che va a buon fine è sia metafora della buona riuscita delle aspirazioni personali, sia garanzia di una rinnovata, e sacrosanta – per colui che racconta e per il suo pubblico – gerarchia tra i sessi. In altre parole: la proposta di civiltà che il regime napoleonico ha consegnato alla Storia in tanto è desiderabile in quanto si rivela capace di coniugare sottomissione e soddisfazione della donna: si tratta

della già citata retorica degli speroni, cara a Geremia Baroggi e al cantore delle sue gesta.

La gloria esercita sulle donne un fascino speciale. Sia d'oro o di princisbecco, fa sempre su di loro il medesimo effetto. Se poi è una gloria cogli spallini e gli sproni, non c'è più nessuno che le tenga. Povere donne, noi almeno le sappiamo compatire! Ad un uomo circondato di gloria, purché sia un po' giovane (qualche cosa già ci vuole), le donne sono capaci di perdonare la calvizie incipiente, la ventraia incipiente, i labbri grossi, un naso che non sia perfettamente in regola col codice dell'arte greca, ecc., ecc. (p. 830).

Con la caduta del Regno d'Italia, a venir meno sarà anche l'equilibrio di genere garantito dai metaforici strumenti equestri. Toccherà allora alla «fantasia ariostesca» del Bichinckommer e dei suoi amici teppisti, escogitare una punizione alternativa: una pena proporzionale ai rinnovati misfatti della prepotenza muliebre, nonché degna erede del tiro mancino che, tre secoli prima, messer Brunetto aveva giocato alla sue numerose amanti, rinchiudendo ciascuna in un armadio diverso (*Lamberto Malatesta*). Questa volta, la sede della reclusione non è più una camera sopra l'osteria, bensì una villa fuori porta, dove, in compagnia di dodici nani inferociti, sono costrette a passare una notte d'inferno dodici donne «della classe più alta e ricca; scelte tutte fra le più orgogliose e beffarde, [fra quelle che] come i più tristi dei dodici Cesari avevano abusato del potere». Per riassumere i capi d'accusa, è sufficiente riportare qui il breve profilo dell'ex amante del barone Bontempo:

dopo le più fervide proteste, dopo il più infuocato epistolario, dopo l'assicurazione di un amore duraturo vita natural durante, un bel dì il barone si trovò accolto come un estraneo, licenziato su due piedi, senza nemmeno il beneficio degli otto giorni che suole accordarsi ai servitori; e tutto ciò perché un principe di Lichtenstein, che vestiva la sfarzosa uniforme d'ussero, sembrò più conveniente alle mire della damina (p. 1109).

Come testimonia peraltro l'affinità ornitologica dei *noms de plume*, la vicenda del conte si lega a fil doppio con la storia dei coniugi Falchi, lungo un susseguirsi di

«maritali corna» che porterà al linciaggio a morte del ministro Prina. Accecato dall'ambizione e dall'orgoglio, Aquila finisce per cadere nella trappola del vicerè, che simula l'interesse dell'imperatore nei suoi confronti («Io so che a Milano, – sono parole falsamente attribuite da Beauharnais a Napoleone – nella classe dei nobili, c'è un giovine di una straordinaria capacità e di un carattere antico», p. 849), e riesce così a ottenere un convegno solitario con la contessa, durante la battuta di caccia dei conti Litta. Dal canto suo Falchi, avvocato speculatore e intrallazzone, per avidità sceglie di fare buon viso a cattivo gioco, e di sorvolare sul tradimento della moglie, oggetto anch'essa delle attenzioni del governatore francese:

il vicerè poteva essere cagione – commenta l'io narrante – che la ricchezza dell'avvocato Falchi crescesse a dismisura. Per suo mezzo, infatti, nella compra e vendita di beni nazionali, nel giro delle carte pubbliche, negli appalti, l'amicizia del vicerè equivale ad una lauta eredità (p. 840).

I piani e i risentimenti dei mariti cornificati dal Potere convergono nel tumulto che si chiude con la morte del ministro Prina: il conte Aquila irrompe nell'aula del Senato, «percuotendo col pomo di uno scudiscio la testa del busto in gesso di Beauharnais», e gridando «Or regna e bacia le donne altrui» (p. 966), per poi unirsi al coro di chi incita la folla a dirigersi verso la casa del ministro. La cui uccisione è gradita anche ai Falchi, che, pur di non restituire le ingenti somme di denaro da lui ricevute, avevano assoldato un sicario, poi dissimulatosi tra i rivoltosi.

Le ragioni dell'eccidio sono dunque ricondotte alle manovre sotterranee di aristocratici boriosi e popolani arricchiti: come già avveniva nei romanzi storici, la plebe urbana non assume alcuna fisionomia specifica. Semmai, l'unica distinzione possibile al suo interno è di ordine morale, non sociologico: una distinzione, cioè, tra «popolaccio» e buon popolo. Tra chi si ribella e mette tutto a soqquadro, e chi, invece, si limita a ridere di gusto: entrambi, a ben vedere, inoffensivi. Basti pensare all'episodio, incluso nel *Manfredo Palavicino*, dell'irruzione di «tutta la parte più lercia della popolazione milanese» – tra cui «i ladri, i toffi, i caramogi di Porta Tosa» – nella

dimora di una «marchesa pinzocchera», che passava il suo tempo a sorvegliare le «casse ferrate, intorno alle quali biascicando paternostri faceva una ronda piena di paurosa e gelosa sollecitudine».

Abbiamo detto che in questa notte memorabile la plebe, assai più che dall'istinto di violenza brutale, era animata da un buon umore straordinario, chè più che tutto gli premeva godersi quelle poche ore in tutta libertà, intanto che la legge, come talvolta accadeva purtroppo in quei giorni, trattenuta dalla chiragra, se ne stava a far capolino, e ammiccava irata e impotente dalle finestre del palazzo di giustizia (MP, I, p. 125).

«Notte memorabile» che si concluderà senza morti o feriti, e con circolarità perfetta. Così come era iniziata: con una risata.

I tempi sono assai scarsi, contessa – spiega il conte Mandello, accorso a salvare la nobile ma tirchia vegliarda – e se la povera gente levò stasera la muffa ai vostri ducati, che da quest'ora prenderanno aria e circoleranno a furia, è innegabile che molto siasi guadagnato; ne dovrete convenire anche voi... [...]

E il conte ghignando, si tolse di là e uscì di palazzo.

Rovani intuisce che qualcosa è cambiato, e che il cosiddetto «popolo minuto» non si limita più a sfogare le frustrazioni nel «satirico umore» (MP, II, 59): all'inizio del secolo, le «solite pasquinate [per le quali] i Milanesi son famosi» si macchiano di sangue. Alla presa di coscienza delle nuove, e sempre più violente, tensioni tra ceti sociali non seguirà, tuttavia, un effettivo svecchiamento degli strumenti narrativi: nel successivo *La Libia d'oro*, il «popolo» invocato nell'*explicit* («Se un popol vuole, combatta e può») rimane una massa indistinta, e lo svolgimento dell'azione risulta affidato unicamente al volontarismo suicida delle società segrete.

Dopo la morte del ministro, nulla sarà più come prima: solo agli osservatori stranieri, «che non stancano gli occhi sui giornali e non tengono dietro alle politiche altalene, [...] il barometro della storia [sembra garantire] un sereno dei più costanti»; solo a costoro, i rituali pubblici come «il corso festivo del popolo milanese» all'osteria

del monte Tabor, appaiono segnali di un ritorno all'«età dell'oro» (p. 1071). Dietro il buon umore (l'«allegria cittadina»), e la «beatitudine asinesca [che avvolge] nella sua tepida atmosfera tutta la popolazione», covano, infatti, dissidi acredini e malumori, che sconquassano il corpo sociale: «le strade suburbane eran continuamente infestate da bande di assassini; nella città quasi quotidiani gli assalti notturni, le uccisioni e i furti» (*ibid.*).

Come quando il corpo umano dev'essere travagliato da qualche malore critico, che porterà lo scompiglio in tutte le sorgenti della vita, per ispegnerle o per rinnovarle tutte, che il colore vivace della salute è mantenuto in viso pur dalle stesse accensioni della febbre, così appariva alla superficie lo spirito della società di quel tempo, in cui diedero fuori i primi sintomi di una profonda trasformazione in tutte le sfere della vita pubblica e privata, del pensiero e delle aspirazioni nazionali, in tutti i rami della scienza, in tutti i campi dell'arte (pp. 1071-72).

Ma forse, più che alla propensione al crimine da parte della plebe urbana – effetto collaterale del vuoto di potere che di norma contraddistingue le fasi di transizione politica – le «accensioni di febbre» sono da ricondurre alle mosse di un ceto borghese memore sì dell'azione pionieristica svolta dai Lorenzo Bruni d'Italia, e consapevole dei rivolgimenti sociali avvenuti sotto il governo repubblicano, ma ancora ondivago e insicuro.

Il racconto della vita di Giunio Baroggi si apre, non a caso, nel segno di Byron: «questo Giunio [...] è destinato ad essere una specie di Childe Harold, ed avrà poi l'incarico di congedare i cari lettori del nostro libro». L'Aroldo lombardo non si limita a compiere un *pilgrimage* («nei lunghi e frequenti viaggi in compagnia del padre e della madre, aveva acquistata esperienza del mondo oltre il diritto dell'età sua»), ma soprattutto somatizza, come l'antenato britannico, l'involuzione geopolitica dell'epoca: nel grembo materno, egli ausculta un fervore rivoluzionario che poi, una volta cresciuto – e data l'impossibilità, prima dei moti quarantotteschi, di “fare l'eroe” – traduce in effimere esaltazioni, oppure in pose languide e malinconiche:

concepito nel 1797, quando la giovinetta sua madre era tenuta in continuo sussulto da cento ansie e paure, erasi insinuato nel suo organismo una tale eccentricità che, sebbene ei fosse sanissimo e perfettamente costituito, pur gli dava talvolta l'apparenza di un giovane travagliato da qualche malore (p. 1973).

Il carattere sempre mutevole («talvolta era chiuso, taciturno, triste, timido, circospetto, talvolta ilare, espansivo, loquace, epigrammatico, imperterrito», p. 1074) e la sensibilità eccezionale del personaggio («[era] impressionabile al pari di un barometro») danno conto di una frattura tra l'io e il mondo che accomuna il nostro Giunio ai tanti giovani wertheriani e romantici. L'ultimo dei Baroggi appartiene a una borghesia emergente, decisa a sostituirsi a quella classe nobiliare di cui, però, subisce tutto il fascino. Ne è prova la coincidenza tra la massima espressione dell'ingegno borghese secondo Rovani – la libera attività dell'artista – e la vita contemplativa dell'aristocrazia. Inetto al lavoro manuale, insofferente al rampantismo tanto delle scienze esatte quanto di quelle applicate, il protagonista racchiude in una formula pariniana il senso della vita: la ricerca del «grato della beltà spettacolo» (dall'ode *Per l'inclita Nice*).

La tempra però del suo ingegno e del suo sentimento lo inclinava più al culto dell'arte che a quello della scienza. La sua era anima di poeta, e idolatrava il *grato della beltà spettacolo*, e credeva che i prodotti dell'arte consolassero l'umanità più direttamente e più istantaneamente che quelli della scienza. Nella sua mente aveva spinto fino alle sue esagerate conseguenze quel detto di Foscolo che «le discipline più utili ai mortali son quelle che diradano gli affanni e le noie della vita». La sua eccitabilità stessa, che lo rendeva sensibilissimo ai patimenti altrui, e per conseguenza manteneva lui medesimo quasi sempre in uno stato di dolore morale, lo aveva confermato sempre più in quell'opinione. «Val più, egli soleva dire, la corrente elettrica messa in movimento in tutti i teatri dei due mondi dalla musica poderosa di Rossini, che quella eccitata dalla pila di Volta» (p. 1074).

Se il richiamo a Byron fornisce le coordinate indispensabili a rievocare l'atmosfera sconfortante e disillusa dell'Europa post-napoleonica, il modello su cui è esemplata la figura di Giunio è invece Foscolo, con cui il personaggio rovaniano spartisce gusti

simili in fatto di donne (anche il grande poeta «aveva fatto la corte a donna Paolina») e, soprattutto, una consonanza di vedute che dalla letteratura spazia alla società e alla politica. A imitazione (e superamento) dell'autore dell'*Ortis*, Baroggi ostenta «un'avversione invincibile per ogni sorta di tirannide», una «generosa misantropia» e, infine, l'obiettivo ambizioso di «portare alle più ampie proporzioni possibili quel modo di componimento [il *Viaggio sentimentale* di Sterne, tradotto da Foscolo], e di fare un lavoro letterario che riflettesse gli infiniti colori dell'umanità» (p. 1076). «Colori» desunti, beninteso, dalla tavolozza dell'io, di cui foscolianamente persegue una «romantica autoanalisi»¹⁸⁵: egli «riceveva e riteneva tenacemente in sé le impronte di tutte le parvenze anche fuggevolissime del mondo oggettivo» (p. 1074). L'incertezza socio-professionale dello scrittore si traduce, dunque, in un'*impasse* letteraria: l'opera di Giunio, che mira a una rappresentazione completa del reale secondo un'ottica non equidistante, ma all'insegna di un egotismo sublime o sternianamente ironico, si sfalda in «sparsi frammenti».

Che originalità, che grandezza, che vastità, che sentimento [in quelle pagine]! Io passavo continuamente dalla meraviglia al dolore, dal dolore alla meraviglia; perché, esaltandomi in una sfera altissima di bellezze, consideravo poi che, per la condizione inferiore dell'animo suo, non gli sarebbe stato possibile, com'egli disse molte volte, di condurre a termine quel lavoro (p. 1179).

Nella fatica letteraria di Giunio si riflettono le contraddizioni (e le aspirazioni) dell'io narrante: il tentativo cioè di conciliare lo sguardo d'assieme delle campiture romanzesche con la parzialità percettiva connaturata alla ricostruzione dell'oggi, e di un passato che da remoto si fa prossimo.

O, per meglio dire, nella visione dichiaratamente frammentaria del personaggio si rispecchia la difficoltà del narratore a render conto delle dinamiche storico-sociali in atto. Giunio, uomo di parche e selezionate frequentazioni, si rivela estraneo ai pregiudizi classisti («allorché gli pareva che uno fosse buonissimo, lo frequentava con

¹⁸⁵ GINO TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., p. 5.

intimità, fosse il falegname, fosse il calzolaio, segnatamente se mostrava d'averne abbondanza d'ingegno naturale», p. 1075); e tuttavia, lo studio sistematico dell'indole umana, da lui condotto «in tutte le classi della società», «come un medico che si affanna nello studio di una malattia incurabile» (*ibid.*), porta a singolari approssimazioni. Il sopra citato criterio dell'«ingegno naturale» annulla, infatti, le distinzioni gerarchiche in nome di una comune fede artistica: il terzo Baroggi può dunque frequentare, in completa libertà, tanto l'aristocrazia mecenatesca («oggi passeggiava sotto al braccio del duca Litta, del conte Belgiojoso, dell'Archinto»), quanto la piccola borghesia intellettuale («[passava] qualche ora in discussioni letterarie al caffè della Palla, dove convenivano parecchi professori del ginnasio e del liceo di Sant'Alessandro»), e un sorta di popolo dell'arte, composto da cantanti, ballerini, artisti circensi (in presenza dei quali suggeriva «pose eleganti alle belle amazzoni cavalcanti, e [incoraggiava] il Guerra, allora primo cavallerizzo della compagnia di Bach a Vienna, al non ancora tentato *Non plus ultra*»), nonché strani personaggi ibridi, che prefigurano le «officine della letteratura», come «l'energumeno Prividali, agente, giornalista-librettista, che dalla cronica bolletta e dal fegato guasto era mantenuto in continua esacerbazione» (p. 1075).

La disinvoltura con cui Giunio supera le barriere sociali («in una compagnia di letterati e di dotti potea giocare buonamente le sua partita con chicchessia») testimonia i progressi da lui compiuti rispetto al capostipite Giulio, costretto a chiedere la carità ai parenti di casa F., e le molteplici risorse di intraprendenza di fronte alle avversità: «anche oggi l'ultimo dei Baroggi, che è un mio amico – dichiara al marchese F. il figlio del Galantino – è sul pendio della povertà insieme colla madre, nata di famiglia nobilissima e che s'illustrò gloriosamente insieme col marito sui campi di battaglia». Dalla china perigliosa della povertà – c'insegna la parabola giuniesca – è possibile risalire fino in vetta, se ci sono le giuste premesse: i nobili natali, garantiti dall'apparentamento con la famiglia V.; la gloria militare, trasmessa in dote da entrambi i genitori; e una calibratura rigorosamente *in absentia* delle figure d'autorità, in grado di valorizzare, senza troppi scontri generazionali, le attitudini native del

nuovo arrivato. L'illibatezza intellettuale del Baroggi poeta è garantita dalla permuta di padre e madre con le «cure speciali» della nonna:

In quel tempo [Geremia] collocò a pensione nel collegio Calchi-Taeggi il proprio figlio, raccomandato alle cure speciali della contessina Ada, che, rimasta sola a Milano, per esser morta nel 1801 in vecchissima età la contessa Clelia, ripose in quel fanciullo ogni affetto, ed ebbe per lui tutte le sollecitudini.

Alle «sollecitudini» di nonna Ada seguiranno le cure del «tutore e consigliere» amicale Giocondo Bruni. La madre, dal canto suo, dopo un iniziale idillio edipico, preferisce dileguarsi in sordina, affidando nelle mani del vecchio il figlio Giunio e una quantità di «roba» pari almeno alla matassa ancora da sbrogliare per la restituzione dell'eredità: «mia madre – spiega il ragazzo – ch'è andata a Parigi, lasciò a lui in custodia tutta la nostra roba, con cui c'è da empire un magazzino da rigattiere e da fare una pinacoteca sussidiaria alla raccolta dei quadri dell'Ospedal Maggiore» (p. 984). La sostituzione della figura paterna con quella di un «amico» si accompagna, come nella biografia del nonagenario, alla cesura dell'orizzonte, potenzialmente coercitivo, della scuola e del lavoro:

egli «rimaneva spesso delle intere giornate nella Biblioteca Ambrosiana a leggere, a studiare, a consultare gli Oblati che ne erano i dottori, Un altro giorno, ammesso a suonare il quartetto in casa Castelbarco, si deliziava colle composizioni di Beethoven, di Kromer, di Haendel, di Boccherini, ecc.» (p. 1075).

In successione per così dire hegeliana, dopo un primo Baroggi finanziere e un Baroggi soldato, ecco insomma un letterato musicista, che, a differenza del nonno Giulio, si dimostra capace di fare un uso, se non più accorto, sicuramente più proficuo della bottiglia: «facendo uso di liquori generosi, con abitudine che pareva toccare il soverchio, talvolta assumeva l'apparenza della giocondità, che si espandeva in un profluvio di epigrammi» (p.1179).

Ad un siffatto percorso di formazione manca giusto un matrimonio: questa volta, però, le nozze non sono metafora di un'aspirazione al salto di classe, bensì il riconoscimento istituzionale di un ceto borghese definito dai paradigmi di merito del talento artistico. La promessa sposa, Stefania Gentili, è una cantante di umili origini: è dunque il canto, a prospettarele una luminosa carriera, e a garantire la sublimazione estetica dell'erotismo femminile, che favorisce il riscatto del teatro dai pregiudizi morali, nonché la liberazione dell'uomo dall'incubo del protagonismo muliebre.

È un peccato – spiega il maestro Brambilla ai genitori – un sacrilegio il lasciare che vada perduto un talento così straordinario. Questa ragazza, in un anno di tempo (so quel che dico e non posso ingannarmi, né voglio ingannar nessuno) può essere in grado di guadagnare venti, trenta, cinquantamila lire all'anno. Mi pare che non sia una bagatella da guardare con occhio indifferente.

- È vero, rispose il signor Giacomo; ma è quella benedetta carriera teatrale che mi fa paura.

- Bisogna che sappiate, caro maestro, entrò allora a parlar la Corali, che queste due perle hanno la disgrazia di conoscere un monsignore del Duomo, che viene spesso a scompigliar loro la testa e a spaventarli con cento scrupoli (p. 1043).

Oltre alla minaccia della plebaglia urbana, che si evince dalla consuetudine di Giugno – il quale, ricordiamolo, «degli uomini, in generale, aveva disistima e sgomento» (p. 1075) – di associarsi ai «pochissimi che gli paressero egregi, in mutua difesa contro all'attentato dell'universalità», la nuova borghesia deve affrontare la reazione violenta del clero e del patriziato, rappresentati qui da monsignor Opizzoni e da Alberico B. Il primo – «parroco della metropolitana, notissimo fin d'allora per la sua vita rigorosamente ascetica e per l'instancabile zelo adoperato nella cura delle anime» – è un uomo che converte le pulsioni vitali in un impulso di morte, per disinnescare le tensioni irrisolte che minano il suo stesso ascetismo.

Egli aveva preso con soverchio rigore matematico il detto e il fatto, che il mondo non è che un luogo di passaggio. Per questa ragione, riputando che l'uomo non deve mai né pensare né operare se non nell'intento di meritarsi un posto nel regno de' cieli, aveva sgomento e avversione di tutto ciò che può rendere più cara e attraente ai mortali la vita mondana; in certi momenti in cui lo invadeva più del

consueto il sacro furore dell'ascetismo, avrebbe voluto che la luce del firmamento fosse lugubre e uggiosa, che le stelle inviassero sulla terra un raggio sinistro, che i fiori non avessero fragranze, che le donne non avessero avvenenza.

Il conte Alberico B., confermando l'adagio «D'età in età/ Ereditaria/L'asinità», conclude invece il catalogo dei patrizi assassini, mediante un'ennesima variazione sul tema dell'individuo in preda a follia autodistruttiva per carenze affettive, boria di classe e sangue marcio (nella sua famiglia vi è «un ramo pronunciatissimo di pazzia esaltata alla protervia», p. 1053). Tale follia si concreta in un delirio di possesso che ha come obiettivo privilegiato il corpo della donna.

Uscito di collegio, passato all'università, risparmiato dalla coscrizione militare per esser figlio unico; studiò legge dapprincipio, poi si iscrisse alla facoltà medica, sollecitato non già dal nobile amore per la scienza, ma da un intento stranissimo e turpe, che noi non troviamo la parola per poter definirlo. Egli nella sala anatomica si pasceva della vista dei cadaveri muliebri sottoposti alla sezione; né l'indole simulatrice bastò a nascondere ai condiscipoli quella orrida sua bramosia; perciò un suo compagno, osservatore acuto, lo chiamò la satiriaca iena (p. 1054).

Tra i cadaveri della collezione anatomica del conte, alla fine del libro fa la sua comparsa anche quello della povera Stefania, costretta a sposare Alberico dai genitori – sobillati da Opizzoni – e deceduta a causa delle angherie del marito. Alla notizia della morte dell'amata, Giunio si reca a casa del conte, a Parigi, e lo acceca con i tizzoni ardenti del camino.

Assassino di tre mogli, urlò allora il Baroggi, oggi tu pagherai tutti i tuoi misfatti. E in te sia punita la legge che permette ai tuoi pari di vivere e di operare impunemente a danno di tutti; e in te sia punita la vile umanità che alla sola ricchezza si prostra e si fa complice d'ogni suo delitto; e in te sia punito il prete funesto che legò quella povera vittima al tuo corpo infracidito, e all'anima tua più laida del tuo corpo. Una lezione voglio io oggi dar qui a tutti, e sia di me quello che vorrà essere.

La vendetta di Giunio contro la «vile umanità» e le sue leggi infami attinge ai collaudati toni del tragico per far risuonare, nella zona strategica dell'*explicit*, il sugo della storia: la proposta di una civiltà finalmente libera dal culto della «sola ricchezza». Fin qui, nulla di nuovo: più intrigante è la modalità con cui Rovani introduce il tema del divorzio¹⁸⁶, che si configura come il cardine della civiltà summenzionata, e che, implicitamente, è connesso al motivo risorgimentale: entrambe le istanze, infatti, sono auspici da tramandare al pubblico e all'Italia intera, sono le fondamenta di una *Bildung* nazionale e personale. La formazione dell'eroe puro e immacolato, invece, si arresta al di qua delle scelte e dei compromessi del mondo adulto: a cinquant'anni suonati, e nonostante le «strisce canute» sui «capelli prolissi» – ricorda il narratore, che conobbe Giunio a Venezia – «la figura di lui, le pose, il piglio erano giovanili ancora» (p. 1167).

¹⁸⁶ Dell'apologia del divorzio Giulio Carnazzi propone una lettura spiccatamente politica. Cfr. GIULIO CARNAZZI, *La Scapigliatura*, cit., p. 19: «il Rovani [giunge] senza remore alla denuncia dei mali recati dalla “istituzione” nefasta del matrimonio, e ad affermare la necessità del divorzio [...]. Ed è, ci sembra, rivendicazione non da poco, atta a confermare sul terreno di una particolare questione, il rapporto di Rovani con le posizioni politiche di più ferma impostazione laica e progressista. [...] Un profilo di militante e combattivo progressismo emerge senza possibilità di equivoco da una complessiva rilettura dei *Cento anni*».

Capitolo VI. Il narratore e la sua visione del mondo

6.1 Tra i giovani lettori e il nonagenario: l'io narrante dei *Cento anni*

Le incertezze elocutorie dei romanzi d'esordio lasciano spazio, nei *Cento anni*, alla stilizzazione di una voce narrante che, pur continuando ad alternare umorismo e melodramma, assume per la prima volta una fisionomia definita: colui che narra si accampa sulla soglia con modi spicci ma cordiali (l'attacco è: «conviene», sia a me sia a voi); parla di sé in terza persona («chi scrive»); e dichiara ai lettori di voler fare un tuffo nel passato, fino all'«età felice» della giovinezza.

Chi pensa a codesta divina adolescenza della vita, e senza consultare la fede di battesimo, vede nello specchio che ha tanti anni in più, e, guardando il fumo che esce dalla sua pipa, può esclamare col poeta:

Questo di tanta speme oggi mi resta

si fa silenzioso e tetro... (p. 11)

La «fede», il fumo della pipa e lo «spirito d'assenzio», utile a «sommover l'onda delle tristi idee», tratteggiano un'immagine volutamente ironica dell'io scrivente: chi racconta non si dichiara più «coetaneo» del pubblico elettivo, come nel *Manfredo Palavicino*, e tuttavia è lungi dall'apparire un vecchio rugoso, intento a rimuginare sonetti foscoliani. Rispetto ai lettori, e all'ottantottenne Bruni, il narratore occupa, piuttosto, una posizione intermedia: non avrà l'esperienza di vita del «libro parlante», ma può comunque vantare una discreta conoscenza dei suoi simili («anche noi abbiamo avuto i nostri verd'anni!», p. 253), quanto basta a conferire esemplarità alla parola romanzesca.

È pieno di tristezza quel momento in cui si vede nell'estrema decrepitezza una creatura umana, di cui siasi fatta conoscenza quand'era nello splendore della beltà. Noi non abbiamo ancora potuto fare sul vero un tale esperimento, perché bisognerebbe che avessimo almeno i nostri settant'anni; mentre

invece, per sciagura nostra, ne siamo distanti al punto, da misurare con ispavento la vita lunga che ancora ci rimane a percorrere, se un saetta benigna non ci viene a cogliere strada facendo (p. 629).

Di conseguenza, i resocontisti di secondo grado a cui, nei romanzi storici, erano appaltati alcuni capitoli, si riducono *ad unum*, al matusalemme milanese, coadiuvato solo nella parte ambientata a Roma dalle memorie di un popolano trasteverino, che «[dettò] in dialetto romano un curioso diario dell'ingresso dei Francesi in Roma nel 1798, e di tutto quello che avvenne colà in quel periodo famoso».

La controfigura autoriale assume una professione riconoscibile, e in buona parte sovrapponibile alla carriera dello stesso Rovani: chi narra è uno scrittore/bibliotecario che ha già alle spalle tre o quattro titoli, e che è a tal punto spregiudicato da accendere la pipa con le striscioline (fidibus) ricavate da un manoscritto inedito. All'altezza del diciottesimo libro, veniamo anche a sapere il suo nome – «San Giuseppe, il santo nel cui nome l'autore dei *Cento anni* è stato battezzato» – corrispondente a quello reale forse per logiche d'appendice, per compiacere cioè la propensione a identificare il romanziere con il pubblicista omonimo: accanto alle puntate dei *Cento anni*, sui fogli della “Gazzetta di Milano” compaiono infatti, a firma Rovani, articoli di polemica politica e letteraria, e soprattutto interventi di critica d'arte.

Infine, l'io narrante si propone come fedele *trait d'union* sia con il testimone centenario, sia con l'ultimo dei Baroggi. Al percorso di formazione di Giuseppe, che si compiace di costellare il *récit* di riferimenti autobiografici, si sommano quindi l'insegnamento di Giocondo, che affonda le sue radici nella parte migliore del secolo dei Lumi, e l'amicizia del rivoluzionario Giunio, conosciuto in gioventù. Questi incontri hanno segnato, indelebilmente, la vita di chi scrive: sedici anni più tardi (nel 1864: data aggiornata alla conclusione dell'opera), con l'equidistanza, la pazienza e la saggezza dell'età adulta, costui si appresta a metter nero su bianco, a beneficio dei coetanei e dei giovani destinatari, la lezione appresa in quei frangenti memorabili.

Delle [...] precise parole del signor Giocondo Bruni, anche noi ci rammentiamo tanto bene che ne par di sentirle ancora; e ancora, dopo sedici anni, ne sembra di veder vivo quel vecchio quasi novantenne, nel punto che, fatto pausa alle ultime parole, socchiuse un momento gli occhi, disturbati dalle persone che ci passavan davanti (trovandoci noi adagiati sur uno dei sedili delle mura di porta Orientale che guardano il Resegone); socchiuse dunque gli occhi e stette così un momento, quasi contemplasse coll'immaginazione riproduttrice quel quadro ch'ei voleva dipingere a noi, che, nella curiosità giovanile, lo andavamo importunando di mille interrogazioni per addentrarci nei minimi particolari di que' fatti (p. 475).

In capo a tre lustri, la «curiosità giovanile» si trasforma in un ironico compiacimento: colui che rivolgeva «mille interrogazioni» al nonagenario, ora ostenta di rivolgersi a suoi «giovani amici», disposti a riconoscerne la superiorità di fratello maggiore, in cambio della possibilità di assurgere a interlocutori elettivi. L'ambito privilegiato dei consigli ai lettori è ovviamente quello amoroso, che da fenomenologia sentimentale diventa specchio metaforico dei comportamenti umani: nel rapporto conflittuale con la donna si riflettono le ansie, le aspirazioni e le frustrazioni dei «cari giovinotti», ancora ignari della «mappa del cuore umano»¹⁸⁷.

L'amore è una malattia; una delle più terribili malattie del genere umano, in quanto i nove decimi degli uomini ne devono essere flagellati almeno una volta nella vita. Se non è oggi, sarà domani, ma verrà il tuo giorno anche per te, o gaudente bevitore di *wermuth*. Felici *noi* soltanto, che, *grazie al cielo non siam più di primo pelo*, e che, avendolo subito a' nostri giovinetti anni colla sequela di non so quante ricadute, ora, al pari di Renzo, possiam diguazzarci in mezzo al flagello, sicurissimi d'andarne illesi (p. 52).

¹⁸⁷ Si tratta di un ambito privilegiato, ma non esclusivo: allo studio delle relazioni uomo-donna si accompagna una fenomenologia dell'«amor proprio offeso», che completa e certifica l'esperienza di vita del locutore. Chi racconta si dimostra capace, insomma, di sondare sia l'amore verso gli altri che quello verso se stessi. Cfr. p. 849: «l'uomo che è avido della stima altrui, sente un'avversione invincibile per chi egli sospetta non ne abbia punto per lui. Quando uno dice: quel tale mi è orribilmente antipatico, e non so il perché; non gli credete; il perché lo sa benissimo; egli teme che colui non lo tenga in quel conto a cui egli aspira. Ma in conseguenza di ciò appunto, se per caso quel tale, contro l'aspettazione, si fa innanzi con degli attestati di grande considerazione, l'antipatia scompare di colpo e si converte nel suo contrario. Ecco perché soventi volte vediamo diventare amicissimi due che si scansavano per antipatia».

Non basta però essere immuni dalla peste di Cupido, per scrivere un ironico «contravveleno di poche righe» al «flagello» delle passioni: «[voi] che versate in qualche periglio amoroso, chiudete i vostri cuori in fretta – sono le parole antifrastiche che il narratore avrebbe voluto sussurrare a Clelia – come quando si chiudono le persiane al comparir dell’uragano». Ci vuole un romanziere capace di mettere ordine tra le esagerazioni d’oltralpe, in primis quelle del celebre Victor Hugo. Il quale, nel dramma storico *Le Roi s’amuse* – mediato in Italia dal *Rigoletto* di Verdi e Piave – aveva «detto e stampato, quando non contava che vent’anni, ossia quando nemmeno gli uomini di genio hanno potuto ottenere dall’esperienza il permesso e il diritto di parlar d’amore», che «*l’amore è il sole dell’anima*» (p. 52). L’*auctoritas* di chi racconta trova così fondamento non solo nella testimonianza individuale e nel magistero di uomini eccezionali, ma anche nella denuncia degli stereotipi dei libri altrui. Ciò che il nostro Rovani umoristicamente rimprovera al collega/rivale francese – e al rimprovero non sembra estranea l’opposizione di genere tra il romanzo e il dramma per lettura – è un’immagine edulcorata dei moti del cuore: la primavera dei sensi è sì esaltante, ma foriera di inevitabili contrasti, o addirittura veri e propri drammi, che poi altro non sono se non proiezioni delle insidie della maturità.

Vittore Hugo s’attene al metodo più sicuro per definire una cosa a rovescio, quello di non guardarla che da un lato. [...] Chi fosse innamorato della definizione di Hugo e sospettasse il paradosso nelle nostre parole, a persuadersi rifletta questo fatto, che di tante centinaia di migliaia di suicidi onde l’umanità fu contristata da Adamo in poi, di due terzi buonamente ne fu cagione l’amore; a compire l’altro terzo, pare abbia contribuito la confraternita dei debitori (p. 52).

Lo scontro di *gender* s’interseca con quello tra generi letterari, che rinforza l’assunto di fondo in modo originale e accattivante: la forma romanzo, con le sue ampie volute, è l’unica in grado di restituire un quadro analitico dei tormentati rapporti tra i sessi, una visione d’assieme che possa fungere da *caveat* e da ammaestramento per il lettore alle prime armi. Altrove, l’antagonismo di genere coinvolge invece due macrosezioni

del dominio dell'arte, ovverosia letteratura e musica: il protagonismo femminile viene surrettiziamente equiparato alla baldanza dei musicisti, i quali, potendo contare su un «linguaggio universale», danno voce al ribellismo della *bohème* cittadina più di quanto sappiano fare i letterati, con le loro manzoniane «parole mute»¹⁸⁸.

Non bisogna fidarsi dei begli occhi delle belle, ché il loro linguaggio somiglia molto a quello della musica, la quale possiede un linguaggio universale che può dir tutto e può dir nulla, e guai se le parole del libretto non vengono in soccorso delle note. Però, cari i miei giovinotti, che cantate vittoria perché un'occhiata v'ha lusingato, vogliate credere a chi ha più esperienza di voi: Non vi fidate. E a buoni conti, per la vostra tranquillità, fate venire in soccorso degli occhi una esplicita dichiarazione, la quale, se sarà scritta in carta bollata, meglio (p. 380).

La medesima modalità allocutiva viene poi ripresa per tener vivo il contatto con l'altra metà del pubblico, quella costituita cioè da «giovinetti» oramai fuori tempo massimo, che nel ripercorrere la casistica delle insidie donnesche traggono la rassicurante consapevolezza di aver superato con successo, pur nella perdita della prestanta fisica, le prove iniziatiche dell'adolescenza.

Più d'una volta, anche senza essere stati il viceré, né avere avuto un'assisa tutta carica d'oro, sarà capitato a voi tutti, i miei cari giovinetti, che oggimai, al pari di me, siete in liquidazione, d'avere avuto sotto il braccio o tra le braccia taluna di quelle care giovinette o donne sature di sentimento e d'indole ingenua, che per un momento, nell'entusiasmo e nell'affetto, vanno soggette ad una specie di sincope

¹⁸⁸ Cfr. p. 191: «La letteratura sarebbe assai più feconda se avesse il comodissimo privilegio della musica, nella quale, allorché un maestro si trova a contatto di una bella situazione drammatica, e si ricorda d'aver letto in qualche vecchio spartito un bel motivo che gli paia ben adatto alla situazione stessa, se lo appropria senza molti scrupoli e senza timore che gli si possan fare i conti addosso. Il sommo, l'unico, l'immortale Rossini, allorché un amico gli fece osservare, a proposito d'un suo celeberrimo quartetto, che quella musica trovavasi già in un vecchio spartito di Meyer, il maestrone non fece altro che scrollare il capo, ed esprimere la sua compassione per la mellonaggine dell'amico scrupoloso, soggiungendo, per un di più, queste parole: – Dal momento che a quella situazione non c'era e non ci poteva essere musica più acconcia di quella già fatta da Meyer, perché correre pericolo di guastare una situazione per la smania puerile di fare una musica nuova? – Oh così potessimo godere anche noi di un tal privilegio, e tanto più che vi avremmo un diritto maggiore per la nostra condizione di non immortali!»

mentale; e, se siete stati dei galantuomini, non avrete abusato di quei momenti, perché non c'è coraggio né gloria a vincere chi non è in parata (p. 860).

Un conto tuttavia è l'inesperienza, per la quale ci sono a bella posta i suggerimenti di chi ne ha viste tante, altro è la dabbenaggine: una caratteristica, secondo Rovani, tipicamente femminile. Come nei romanzi d'esordio, le raccomandazioni alle lettrici prediligono le formule dell'appello retorico, che modifica, complice un vocativo roboante, il tono del discorso: da sapida confidenza tra pochi amici, il commento del narratore si eleva ad apostrofe sonoramente e maliziosamente scandita, diretta a un auditorio verso cui è preclusa qualsiasi affinità intellettuale¹⁸⁹.

O giovinette leggiadre, fiorenti, appetitose, che avete tanta virtù da fermar l'attenzione persino di coloro che, sotto il cumulo degli affanni, del tedio, delle disillusioni, metterebbero volentieri la vita all'asta! O giovinette care e troppo care che, per le vostre qualità attraenti, vi trovate nella condizione precaria delle allodole, delle quaglie, delle gallinelle, dei tordi e delle tordelle, quando i cacciatori battono la campagna, e son tese nelle ampie tenute le brescianelle e le ragnaje! O giovinette, ascoltate il parere di un galantuomo. Non vi fidate mai della bella faccia e del bel vestito di un giovane ignoto che vi segua al corso, che vi aleggi intorno quando sedete a rinfrescarvi col sorbetto, che rinnovi le pazzie del conte d'Almaviva sotto al vostro balcone. [...] Io so quel che dico. Il viso ingenuo potrebbe essere la maschera di un perfido mascazone (p. 460).

¹⁸⁹ Cfr. pp. 363-4: «guai se una giovinetta trova di riposar l'occhio in un giovane che tramonta. Ella è perduta, se altri non la strappano. Un giovane che quasi ha finito d'esser giovane, e annuncia già la calva e bigia virilità, aduna tutte le sue forze e i suoi prestigi in sull'estremo, e combatte come un soldato il quale sa che il ponte gli fu tagliato alle spalle. Però guardatevi, o giovinette care, dalle tentazioni di un giovane che a momenti non sarà più tale. Il diavolo stesso vi potrà essere men funesto. Fuggite, o fanciulle, i giovani-vecchi. È questo un parere da vero amico, che vi scongiuro di ascoltare». Cfr. anche p. 136: «O triangoli obliquangoli, o parabole, o ellissi, o iperboli, o diametri e triametri, o assintoti rettilinei, o punti multipli, o curve algebriche, o radici di polinomi irrazionali! chi mai, potendo in quel punto esplorare i pensieri di donna Clelia, avrebbe sospettato che in quella testa, ora così ardente e fantastica, avessero potuto penetrare e per tanto tempo avere stabile dimora quelle austere forme della scienza più austera?»; e p. 460: «quando una donna ha pensato molto ad un uomo nella solitudine non mai svegliata della casa; ed è stata gran tempo senza vederlo, e col desiderio di vederlo, la prima volta che si trova con lui subisce una tale ebbrezza vertiginosa, che non è più capace di governare se stessa, malgrado tutta la sua virtù nativa. Ella si lascia trascinare dal suo affascinatore come una bambina infatuata».

Si tratta, per ammissione del narratore, di «caritatevoli parole» a uso e consumo di «coloro che furono sì ciechi da credere immorale il nostro libro»: dietro il «sermone» pronunciato in favore dell'innocenza sedotta, si nasconde in realtà il sarcasmo di chi intravede, nella beata ingenuità, il *recto* di un *verso* potenzialmente esiziale: il «contatto maliardo» della donna. La presunzione («Io so quel che dico») si rovescia allora in legittimazione reciproca: quella dell'altro sesso è una «rete ognora protesa», tra le cui maglie rischiano di restare impigliati tanto i «giovinetti di prima cottura», o i «paperi innocenti del ruscelletto», quanto i «frolli don Giovanni, più volte immersi nel fiume Lete», oppure i «grossi topi veterani del Seveso» (p. 843). Il denominatore comune che unisce vecchi e giovani è il tentativo di pervenire a un'assoluta pienezza vitale, il cui segreto è, a ben guardare, l'assoggettamento sadico della controparte muliebre: come «manovrare [cioè] due, tre, anche una mezza dozzina di amori simultaneamente, conservando il nativo galantomismo, e un cuore ben fatto e, ad un bisogno, anche poetico».

A trarne conforto è la solidarietà – davvero inusuale e preziosa, se consideriamo l'efferatezza dei padri – tra generazioni, che rafforza la stima di cui gode l'io scrivente e sancisce, al tempo stesso, la dignità narrativa delle biografie dei «cari giovinetti, [che] ebbero a subire disinganni orridi e desolazioni lipemaniache», perché presero «fieramente sul serio le lusinghe della sirena».

La declinazione umoristica della voce narrante, lungi dal ridurre i dolori del giovane pubblico a semplice occasione di satira, svolge anzi una funzione decisiva: mantiene vivo il contatto con gli interlocutori prescelti, da individuare all'interno dell'utenza, ampia e disomogenea, dei romanzi d'appendice¹⁹⁰. Recuperando una strategia che in

¹⁹⁰ Cfr. GIOVANNA ROSA, *Il patto narrativo*, cit., pp. 236-37: «Lungi dall'innescare processi di umorismo antiromanzesco, come nel "geroglifico" autore dell'*Altrieri*, che elesse sfiziosamente Rovani a proprio maestro, la gamma multiforme delle clausole fatiche ha funzione propriamente strumentale: mantenere il contatto con le cerchie dei destinatari elettivi che, di puntata in puntata, seguivano la progressione sussultoria di una trama che, tra mille peripezie, scarti, fughe, scarti, balzi e intoppi, copre più di un secolo e oltre duecento capitoli. La questione urgente che Rovani si trovava ad affrontare non

parte aveva già sperimentato durante la stesura dell'ultima fatica storica, Rovani non si limita a ribadire i vantaggi conoscitivi dell'induzione, che permette di colmare le lacune dell'indagine storica («non sempre i documenti legali svelano intera la verità [...]». L'induzione soltanto è un documento razionale e perpetuo, che, al pari di un grimaldello, può aprir tutte le porte», p. 974), ma esibisce anche un orgoglioso rifiuto di tutto ciò che sia «convenzionale». Il romanzo ciclico delinea – e poi subito dissimula con la pretesa di compiacere «quelli che hanno in odio le produzioni della fantasia» – le consuete giustificazioni della *fiction*: poco importa se i bibliotecari archiveranno i *Cento anni* «nel dipartimento della Phantasia» (p. 628), quel che conta è che si tratti di una «storia vera e di politica vera», capace di rendere felici, con citazioni degne di un «dottore della Sorbona», i «lettori gravi, che tirano il rapè» (p. 628). E che fanno da scudo o falso bersaglio per la critica più temuta: «i tuoi *Cento anni* fanno dormire». Insomma, mentre da un lato riporta notizie circa «gli Apostoli, gli Evangelisti, i santi Padri e i pontefici galantuomini», perché il sigillo di qualità estetica garantito dall'indagine storiografica gli appare irrinunciabile, dall'altro chi racconta si premura di ostentare noncuranza per le convenzioni di genere: «noi non amiamo le consuetudini, e spesso ci piace d'andare a ritroso delle stesse leggi» (p. 890).

Noi siamo avversi a quella che noi chiameremo morale di convenzione, al quale non è già quella che Mirabeau chiamava la piccola, e che secondo lui non faceva gli interessi della morale grande; quasi che vi possano essere più categorie di morali nel mondo assoluto delle idee; ma è bensì quella che fu stabilito di adottare nelle opere dell'arte, e per la quale i personaggi più o meno scellerati dovrebbero ricevere la

era già la “demistificazione” dell'orditura romanzesca, ma al contrario la sua tenuta all'interno della scansione lasca e discreta di un'opera-*feuilleton*, rivolta a un'utenza variegata e ricca di interessi e competenze dissimili». La tesi della demistificazione del romanzo è stata invece sostenuta da GUIDO BALDI, in *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo del romanzo nell'Ottocento*, cit., p. 142: «siamo giunti a mettere in luce nei *Cento anni*, accanto al vagheggiamento di un romanzo “come potrebbe essere”, anche la parodia costante del romanzo “com'è”, o meglio “come è costretto ad essere”. Perciò, concludendo, proporremo di capovolgere completamente la tesi del Nardi, che ha goduto di così lunga fortuna: non è l'ironia che dissolve il romanzo, ma la permanenza del romanzo che ingenera l'ironia».

loro conveniente punizione prima che cali il sipario o si chiuda il libro, affinché la lezione balzi di tratto dall'opera alla testa del lettore anche il più volgare e ottuso (p. 513).

«Nemicissim[o] delle descrizioni, segnatamente se siano state fatte da cento altri scrittori» (p.); «nemicissim[o] del convenzionale» e insofferente al catalogo dei cliché tipici del romanzo storico (cacce, tornei, disfide): così si presenta al lettore colui che «aspira a non essere noioso», consapevole del fatto che «la moda delle descrizioni interminabili è ormai passata».

6.2 La «gioventù galante» e il «chiacchierone»: gli avatar del lettore e del narratore

La massima di vita del pittore Londonio, pronunciata prima della sfilata di Carnevale a Porta Romana («purché sien tutti artisti»), riassume bene i criteri che sono alla base della selezione dei personaggi, ma aiuta anche a illuminare quelli che regolano la creazione degli avatar per i lettori e per lo stesso narratore, avatar il cui scopo è garantire una fruizione “ravvicinata” della storia, senza concessioni al sogno a occhi aperti. Che tali figurine siano davvero riproduzioni di pittori letterati o musicisti o studenti, non è dato sapere, eppure è chiaro che si tratti di giovani abituati a cominciare la loro giornata «due o tre quarti d’ora dopo il mezzodì» (p. 43), liberi cioè dai ritmi del lavoro produttivo, e assidui frequentatori dei moderni «centri di buontempo».

Nella cioccolateria e caffetteria del Greco in piazza del Duomo, il quale cento anni fa era il caffè arcavolo degli odierni, dell’*Europa*, del *Cova*, del *Martini*, dove traeva tutta la gioventù più galante e più pazza e più sfaccendata di Milano, verso le ore due dopo mezzodì, sembrava quasi che vi si tenesse un’adunanza solenne. Mezza dozzina di giovani sedevano là intorno ad un grande braciere; uno teneva la *paletta*, e pareva colui che, per diritto di eloquenza, desse l’avviamento a’ discorsi; intorno a quella mezza dozzina, che potea passare per il direttorio, stavan raccolte da trenta a quaranta persone, le quali or crescevano ed or scemavano, a seconda di chi andava e veniva; l’attenzione però era profonda (p. 44).

Nel prosieguo del romanzo, quando alle grandi donne subentrano i tre Baroggi, l’aggiornamento della vecchia «casa del Semprallegro» (*Lamberto Malatesta*) in caffè bazzicato dai giovani artisti perde importanza: ritroviamo per l’ultima volta il «chiacchierone», sempre intento a «ventilare il braciere della novità e della maldicenza» (p. 444), e i suoi pettegoli interlocutori in occasione del rapimento della contessina Ada, che scatena in città congetture e supposizioni a non finire. Più avanti, invece, l’angolatura prospettica cambia: se le peripezie che vedono protagoniste Clelia e donna Paola richiedono una reazione empatica ma distaccata, e diventano oggetto di

discussione mondana tra amici, più sentita è la consonanza con i protagonisti maschili. L'immedesimazione con Giunio, bello e dannato, è però preclusa dall'intromissione dell'io narrante, che si atteggia a destinatario unico degli «sprigionamenti» dell'ultimo Baroggi. Solo chi scrive ha tutte le carte in regola per raccogliere le confessioni del personaggio: anche nei momenti difficili, egli è prodigo con amici e commensali («feci portar un pan fresco di tritello, che in quelle estreme traversie del blocco, poteva dirsi un pan di lusso; e un bicchiere di vino di Barletta, il quale costava quanto lo Château-Lafitte delle cantine dell'imperatore dei Francesi»), ed è un patriota pur senza essere un ottuso nazionalista, come dimostra la sua frequentazione di un «Tedesco straordinario»,

il filologo e poeta Sternitz, prussiano [...]; uomo di grande ingegno, di vasta dottrina e d'abitudini semplicissime, sebbene talvolta alquanto strane ed eccezionali. – Dimorava da anni a Venezia, ed era innamorato dell'Italia, della quale conosceva profondamente la letteratura, ed era iracundo verso i propri compatrioti (p. 1168).

Nonostante la differenza d'età, il colloquio con il rivoluzionario Giunio si rinnova fino ai «giorni estremi per Venezia libera» (p. 1179): «quantunque io fossi giovanissimo e di tanto inferiore a lui nell'esperienza e nella dottrina, venne spesso a cercarmi, e si degnò molte volte di parlar meco a lungo» (p. 1178). Sempre negli anni eroici della giovinezza si pone, dunque, l'altro capo della *Bildung* narrativa: grazie all'incontro con Giunio, colui che racconta completa il percorso di crescita cominciato con gli insegnamenti del nonagenario. Al che più avanti i ruoli si invertono: l'ex «giovanissimo» prende in mano la penna per scrivere ai «giovanissimi» di oggi, con sicurezza d'eloquio e senza remore di sorta. Persino la famiglia Borromeo, che tanti scrupoli aveva causato a Manzoni, impossibilitato a riferire le cause dell'oblio letterario di cui è vittima Federigo, non scappa al giudizio del narratore, che accosta l'esempio di San Carlo alla morale malata di monsignor Opizzoni.

La coscienza tranquilla può dare la contentezza e l'amabilità. Ma la coscienza scrive sotto la dettatura del criterio. Se questo sbaglia, la coscienza si atteggia alla sua misura. San Carlo, quando comandò i roghi della Valtellina, era tranquillo e pago (p. 1040).

Dai tempi dell'incontro con Giunio sono passati quindi anni (1849-1864), e l'esperienza di vita di chi narra si è notevolmente accresciuta; sembra tuttavia mancare un passo fondamentale, nel *curriculum vitae* del successore di Bruni e Baroggi, la decisione cioè che ufficializza la presa in carico degli oneri dell'adulità: il matrimonio. Un connubio c'è stato, seppur controvoglia; ma si è subito palesato, per entrambi i coniugi, come una rinuncia alla libertà personale.

Il lettore non può immaginarsi l'avversione che, in generale, noi abbiamo per i mariti; essi sono i veri autocrati della vita intima, senza sindacato e senza equilibrio di poteri; è tanta la paura che abbiamo di loro, che abbiamo paura persino di noi stessi; giacché il lettore deve sapere, e lo diciamo perché si accorga che siamo in buona fede, che anche noi, sebbene senza vocazione, ci troviamo ascritti alla sterminata camorra di coloro che hanno rinunciato alla libertà, per il barbaro diletto d'impacciare l'altrui (p. 899)¹⁹¹.

Il confine tra il dominio testimoniale di Giocondo e l'*auctoritas* di Giuseppe rivela qui tutta la sua incertezza: le ambiguità documentarie e retorico-espositive, vale a dire il continuo passaggio dalla memoria dell'uno all'induzione dell'altro, ovvero dall'«oralità sonora» del «libro parlante» all'inchiostro del narratore, nonché l'oscillazione tra l'io e il noi (cfr. i «siamo a» che aprono le cronache teatrali poste in cima ai capitoli) trovano conferma nell'abrasione della soglia ufficiale del mondo

¹⁹¹ Cfr. anche p. 898: «Per quanto ci dà la nostra esperienza, ben di rado avviene che il ritorno d'un marito in casa propria, dopo una lunga assenza, risvegli il buon umore in coloro che hanno l'obbligo di aver sentito un gran vuoto per la sua lontananza. Spesso noi abbiamo assistito al ritorno più o meno atteso di qualche marito, e sempre abbiam dovuto concludere che colui avrebbe fatto un gran buon effetto a non ritornare così presto. Per caro che sia un marito, per quanto penelopea possa essere una moglie, la presenza di lui implica sempre sudditanza, obbedienza, impaccio. Perfino gli amici e le amiche di casa ne risentono. Quante volte, seduti a lieta mensa, a mensa innocente, intendiamoci bene, dove l'allegria la più schietta animava la brigata invitata dalla vice-gerente moglie; a un tratto vedemmo dileguare la generale festività all'improvviso annunzio recato in tavola colla zuppiera collettiva: È arrivato adesso il signor padrone!»

adulto¹⁹². A differenza di Giocondo, celibatario incorreggibile, il nostro Giuseppe è sì convolato a nozze, ma continua a rifiutare, pubblicamente, l'assunzione di responsabilità che ne consegue, in nome di un empito libertario tanto esaltante e ideologicamente cristallino, quanto regressivo: date simili premesse, è difficile presentarsi come guida credibile per i «lettori amici e nemici».

¹⁹² Cfr. GIOVANA ROSA, *Il patto narrativo*, cit., pp. 222-23: «il ricorso insistente e indefinito alla prima persona plurale, non sorretto da un'agguerrita intelligenza compositiva, ha un prezzo alto: nei meandri del romanzo ciclico sociale si perde l'inclinazione "generica" della prosa di finzione, che genialmente Manzoni riassumeva nella clausola "parole mute, fatte d'inchiostro". All'"eroica fatica" della rifacitura delle carte secentesche, lo scrittore pubblicista controbatte con l'oralità sonora del "libro parlante": il mestiere di leggere, a cui il narratore dei *Promessi sposi* chiamava il suo destinatario elettivo, nei *Cento anni* rischia di illanguidirsi, oscurando le inclinazioni fruibili tipiche della moderna epopea borghese».

6.3 Un mondo a misura di artista

L'accento posto sui limiti seriali della produzione romanzesca più o meno recente accresce la percezione della professionalità di chi tramanda le confessioni del nonagenario e, di concerto, la peculiarità della visione del mondo che ci viene prospettata: il mestiere di scrittore, infatti, oltre a suggerire paralleli tra l'autore reale e la sua controfigura di finzione, è il riflesso inevitabile di una *Weltanschauung* a chiara dominante artistica. Se i libri di Rovani si rivelano essere romanzi di artisti, non si deve soltanto alla frequenza con cui cantanti, letterati e musicisti compaiono tra le fila dei personaggi, o ancora alla familiarità dei protagonisti con le Muse, ma soprattutto alla coerenza di un'entità elocutrice che, in nome della fede nell'Arte, rilegge le dinamiche storiche e culturali del Sette-Ottocento riconducendole a un criterio di giudizio partigiano ma unitario. Il punto di vista, cioè, di un romanziere che ricomponi le tessere del mosaico sociale alla luce di una volontà precisa: definire il perimetro di una classe borghese fondata sul merito artistico. La piena intelligibilità del messaggio è assicurata dalla sua riproposta su due piani complementari: il livello attanziale e il commento critico o contestualizzante del narratore.

La messa in scena di figure eroiche di spiccata sensibilità umanistica è potenziata dalla selezione di individui storicamente concreti: dal novero degli esempi possibili, l'io narrante sceglie cioè le figure che meglio si prestano a legittimare le istanze dei protagonisti, i quali di storico hanno di norma ben poco. Non è un caso, allora, che nella vicenda della contessa Clelia e di donna Paola svolga un ruolo fondamentale Giuseppe Parini, precettore dei pargoli della matrona milanese – ella «si compiaceva di assistere ella stessa alle ripetizioni che il Parini dava a' suoi figli» – e antesignano di una nuova borghesia cittadina, in quanto uomo venuto dalla provincia e assunto alla gloria esclusivamente per meriti personali. Meriti che sono stati adeguatamente valorizzati, alla stregua di quanto era già accaduto al latino Orazio Flacco, da un evento forse più unico che raro: il supporto paterno.

Ciò che può fare grandissimo un uomo in quelle arti dove la forma e il gusto sono indispensabili a rendere efficace ed evidente ed amabile il concetto, e segnatamente poi s'egli è nato per esser genio di perfezione più che d'originalità; è, diremo, la fortuna di trovare fra i grandi autori colui che abbia quasi identiche alle sue, oltre alle qualità primitive dell'intelletto, anche talune circostanze della vita. Il Parini, nel suo presago orgoglio giovanile, si compiaceva forse di quel concorso fortuito di accidenti pel quale, siccome Orazio dalla natia Venosa era stato condotto a Roma dal padre liberto; così a lui era toccato un padre tanto amoroso, che non dubitò di vendere l'umile poderetto presso l'Eupili, pel desiderio ch'ei potesse attendere agli studi nella capitale del Ducato di Milano (p. 203).

Ma anche noi lettori – tale è il commento filigranato sulla pagina – possiamo trovare fra i grandi autori colui che abbia identiche alle nostre «talune circostanze della vita»: il filo rosso che unisce al letterato lombardo l'io leggente e il narratore parte dai propositi di ascesa sociale («[costretto] dal bisogno inesorabile, [...] doveva salire tante scale al giorno a dar ripetizioni a dieci soldi l'una, onde soccorrere alla madre poverissima nonché a se stesso», p. 203); tocca alcune riflessioni metanarrative, ovverosia l'obiettivo di coniugare satira e dignità di stile; e si sostanzia in affinità intellettuali che sfociano in autentiche amicizie, in incontri ravvicinati con la celebrità poetica. Tra l'Abate e il pubblico evocato dai *Cento anni* vi sono, in effetti, solo due gradi di separazione: la figura di colui che «presso al lago di Pusiano», dinnanzi «all'iscrizione che addita a' passeggiere la povera casa dove nacque il grande Parini» (p. 11), conobbe il nonagenario; e poi, ovviamente, Giocondo stesso, che dell'autore del *Giorno*, come di molti altri letterati, musicisti e pittori, fu amico e confidente («sarlò del prossimo con Casti, stette serio con Parini, fece pazzie col pittor Londonio», p. 14).

La familiarità con una delle menti più acute del panorama settecentesco convive con l'istanza di immedesimazione in Pietro Verri, qui ritratto in veste di giovane praticante legale: se il Parini si rivela un antenato troppo austero, per innescare con facilità i moti della proiezione empatica, i lettori potranno agevolmente riconoscersi nella *silhouette* di un intellettuale alle prime armi. Pietro compare sulla scena all'inizio del libro terzo, nel momento in cui si appresta a fare il suo «primo ingresso

tra gli uomini», armato già delle migliori intenzioni (possedeva «uno spirito già vigile a combatter le male consuetudini, per cui il secolo non poteva più reggersi», p. 158).

Tutti gli amici coetanei di Verri e quelli che erano stati suoi compagni agli studi, lo avevan sempre riguardato e lo riguardavano come colui che aveva su tutti un'incontestabile superiorità; acuto, arguto, epigrammatico, vivace, parlatore facilissimo, per poco che s'agitasse una questione, di qualunque più lieve cosa si trattasse, tirava gli altri facilmente dalla sua [...] In ogni modo per una tale superiorità, tutti lo richiedevano di consiglio (p. 159).

L'eccezionale precocità dell'attante viene tuttavia ridimensionata, alla fine del suddetto capitolo, dall'ironia del narratore: «com'è ingenua e pudica la giovinezza degli uomini straordinari!» In realtà, al netto di un talento innegabile, Verri è un giovane come tutti gli altri: alle prese, al pari dei lettori coetanei, con padri insensibili e inamovibili: «Ah, questi padri, questi padri benedetti, che pretendono di pigliar sempre per l'orecchio i figliuoli, anche quando i figliuoli ci vedon più di loro» (p. 161). Semmai, la provenienza nobile innalza il pathos e la drammaticità della sfida lanciata ai genitori e al loro pugno di ferro («la gioventù ha preso aria in questi tempi, e bisogna ricorrere all'astuzia perché non sian crollate le basi di una salda autorità paterna», p. 177). Non bisogna in effetti dimenticare che l'aristocrazia è, al tempo stesso, sia l'*humus* dei primi fervori rivoluzionari, sia il fortino del conservatorismo ideologico-sociale («nell'intimo della maggior parte delle famiglie patrizie e non patrizie, [l'educazione] si manteneva rigidissima», p. 163). Il massimo del rigore viene a coincidere con il divieto di frequentare il teatro senza la compagnia del genitore:

quel rigidissimo uomo non voleva assolutamente che il suo figliuol maggiore si trovasse neppure un istante in compagnia degli eleganti zerbini che passavan la notte in teatro a corteggiar dame, a giuocare nel ridotto, a dar mezz'onzie alle giovani corifee sul palco scenico (p. 162).

Zerbini, dame, corifee: sono tutte allusioni al corteggiamento della donna, vietando il quale il conte Gabriele cerca di impedire l'approdo del figlio all'adulthood. E difatti,

non appena nominato difensore di Lorenzo Bruni, Verri adempie il compito che gli è stato assegnato con uno scrupolo fin eccessivo:

quando si sentì eletto a difendere il Bruni, e da costui ascoltò ripetute le lodi ch'eran già corse in pubblico della virtù di quella giovinetta, virtù tanto più preziosa quanto era men facile in quella professione; gli venne il desiderio di conoscerla da vicino e di parlarle. Il desiderio derivava da una fonte un po' sospetta, ma il giovine Pietro s'ingegnò a dargli l'ammanto della necessità, impostagli dal delicato ufficio di patrocinare colui che le teneva luogo di padre (p. 164).

Il casto colloquio con la Gaudenzi, che si svolgerà in un tripudio di rossori verreschi («stentava a trovar le parole, tanto era impacciato dalla timidezza», p. 166), è quanto di più simile ad un rito d'iniziazione sia possibile concedere al personaggio. Questo basta, comunque, per soddisfare il piacere di ritrovare, nei più grandi uomini del secolo diciottesimo, assili tardo-adolescenziali che siano comuni a tutti, anche a coloro i quali di nome fanno Verri o Arese o Parini.

Dalle "latitudini" generazionali, e dunque universali – riguardanti cioè la *Bildung* di entrambi i soggetti in gioco: lettore e narratore – si passa poi ad alcuni confronti mirati: l'autorevolezza di chi racconta si costruisce, oltre che arginando la concorrenza dei più celebri contemporanei (su tutti, come si è visto, Victor Hugo), grazie a precise messe a punto rispetto ai colleghi italiani del recente passato: Chiari, Algarotti e Foscolo. Il primo, pur essendo a tutti gli effetti l'archetipo nazionale del romanziere di successo («i romanzi dell'abate Chiari eran letti avidamente allora, e avevan messo in tutti gli animi giovanili il desiderio del meraviglioso e dello strano», p. 211), si dimostra inadatto ai gusti di un'utenza smaliziata. Nelle sonore stroncature che Luchino Fabris, «musicista di gran merito», pronuncia durante un colloquio con il tenore Amorevoli, forse si riflette, in virtù di una sovrapposizione di piani temporali, il pensiero di Rovani circa gli epigoni del romanzo storico, oppure sul realismo da

«laboratorio chimico» (p. 94) dei romanzieri francesi¹⁹³, più che una vera e propria critica alle filosofesse italiane e alle loro obliate vicissitudini. L'accusa rivolta a Chiari, del resto, consuona con quella temuta dall'io narrante: «i tuoi [libri] fanno dormire».

Chi è questo prete? domandò Amorevoli al Fabris

- È il celebre abate Chiari.

- Ma perché non presentarmi a lui, che lo avrei ringraziato?

- Di che?

- Del favore che da qualche anno mi fa tutte le notte. Sullo stipo accanto al letto io tengo sempre una tazza d'acqua di gomma e un romanzo dell'abate. Prima di dormire bevo due gocce di gomma e leggo due pagine di romanzo. La gomma mi fa morbida la gola, le pagine mi fan morbido il sonno. Se mi sveglio bevo altre due gocce di gomma e leggo altre due pagine di romanzo; così conservo la voce e la salute, rintuzzando la veglia. Se c'incontriamo ancora in lui, ti prego di presentarmi. È un mio benefattore (p 248).

Nei confronti del predecessore, Rovani si premura, insomma, di ostentare disprezzo, chiamando in causa la tradizionale divisione di genere del pubblico: sono le donne, secondo il nostro autore, a tributare un plauso esagerato ai peggiori mestieranti, alle «fontane» cioè della letteratura.

Se tu metti i suoi romanzi insieme coll'acqua di gomma, buon padrone. Ma non si fa così a Venezia; parlo delle donne e del pubblico che legge avidamente i suoi libri; che corre in folla alle sue commedie, e schiamazza d'entusiasmo; e lo supplica a dar sempre qualcosa di nuovo; e sì che l'abate sembra una

¹⁹³ Cfr. GIULIO CARNAZZI, *Da Rovani ai «perduti»*, cit., p. 50 e p. 53: «Non si può dire che [Rovani] conferisca particolare risalto all'opera di quegli scrittori d'oltralpe poi divenuti obbligati punti di riferimento nel dibattito sul realismo ottocentesco. Indicazioni generiche, anche se non prive di interesse, si traggono da alcuni giudizi sulla narrativa e sul teatro fioriti in Francia intorno alla metà del secolo. Netta, su tali fenomeni, la disapprovazione di Rovani, e motivata oltre che da ragioni artistiche da un senso di condanna morale: gli scrittori francesi si erano piegati ad assecondare, per amor di guadagno, i gusti deteriori del pubblico, il dramma e il romanzo erano divenuti prodotti commerciali destinati a suscitare scandalo e polemica. [...] Nel diffondersi delle perniciose teorie del "naturalismo", concepito come indiretta filiazione del celebre motto di Victor Hugo – "le laid c'est le beau" – Rovani scorge il segno di un preoccupante decadimento».

fontana intermittente, che cala per crescer sempre, e annaffia tutti quanti; eppure tutti si sento arsi (p. 248).

Accanto al fabbricatore di romanzi per donne schiamazzanti fa la sua comparsa, nel corso della medesima festa a Venezia, il conte Algarotti: per un letterato risorgimentale, un chiaro esempio di prostituzione intellettuale. Partendo da origini modeste, il poliedrico autore raggiunse infatti i vertici della società con l'adulazione e il compromesso, non certo grazie al merito artistico: «la società di mutuo incensamento non è una invenzione di questi ultimi anni – chiosa l'io narrante – essa fioriva anche nel secolo passato, e l'Algarotti ne poteva a buon diritto essere il presidente».

L'Algarotti era stato, già ognuno lo sa, alla Corte del Re filosofo, la cui filosofia consisteva nel volere all'ultimo essere adulato. Era stato col Re di Polonia, il quale non amava certo essere strapazzato dai letterati. S'era trovato in Francia con Voltaire, con Diderot, con tutte le altre colonne della Francia nuova, e seppe sì ben fare che quei grandi uomini avevano lui in conto d'uomo grandissimo (p. 247).

Più interessante, nel complesso, si rivela essere il cameo di Ugo Foscolo, oggetto di una *reductio* simile a quella sperimentata sulla figura di Pietro Verri. Prima ancora che un grandissimo poeta, il Foscolo uscito dalla penna di Rovani è un giovane innamorato: «egli, nonostante la sua poetica distinzione, si trovò un bel giorno avvolto e impigliato nell'ampia rete che la contessa [A...] teneva sempre immersa nella grande peschiera della capitale lombarda».

Se Foscolo non aveva quella che comunemente si chiama bellezza; anzi, allorché stava immobile e taciturno, potesse sembrare passabilmente brutto alle ragazze che prediligono il bel nasino e i mustacchietti; assumeva, per così dire, una bellezza transitoria, allorché animavasi, la quale gli derivava dal raggio dell'intelletto che gli balenava tra ciglio e ciglio; oltrediché era ancor giovane d'anni e ben costruito di membra, e una selva pittoresca di capelli fulvi e inanellati gli comunicava un aspetto poeticamente selvaggio, che lo faceva diverso da tutti gli altri (p. 845).

È imprescindibile per Rovani l'immagine napoleonica di un Foscolo poeta e soldato: un modello letterario e di vita che ritorna nei personaggi di Geremia e Giunio. Tuttavia, la rappresentazione romanzesca degli amori di Ugo, al di là delle consuete istanze di legittimazione (i maestri della letteratura – questo è la morale – amano e soffrono come noi), è funzionale a una messa a fuoco criticamente agguerrita delle relazioni tra i sessi, nella convinzione che un ritorno all'ordine sia oramai improrogabile: la reazione di Foscolo all'intraprendenza sentimentale della contessa, che «faceva dell'amore l'unico passatempo; un passatempo tumultuoso, fremebondo, irrequieto» (p. 843), è una «scudisciata da cavallerizzo sul tergo afrodisiaco».

La contessa A... condusse le cose in modo da rimaner sola sotto un androne col colonnello [Baroggi]. Questo, tirato nel vortice, baciato, baciò; ma in quella una scudisciata da cavallerizzo inferito fischiò e piombò sul tergo afrodisiaco della contessa A... Era Foscolo, il quale aveva visto, e che accompagnò la scudisciata che fu il fulmine, con parole orride d'ingiurie che furono la gragnuola (p. 853).

«Ma che Foscolo abbia avuto ragione o torto – spiega colui che scrive – è una questione affatto secondaria»: ciò che importa è la punizione comminata all'esuberanza muliebre, a salvaguardia dell'identità maschile e della tradizionale gerarchia uomo-donna, nonché a sfogo di fantasie che reclamano ancora una volta l'intervento risolutivo degli speroni¹⁹⁴.

¹⁹⁴ Cfr. GINO TELLINI, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, cit., p. 111: «in rapporto a Nievo, è importante che Foscolo compaia come personaggio romanzesco diseroicizzato sia nei *Cento anni*, sia nelle *Confessioni*: ma più importa osservarne il differente profilo. Nel primo caso il ritratto del poeta di Zante indulge alla tinta mondana dell'amante vigoroso, mentre nel secondo caso spicca la tinta patriottica del "repubblicano ringhioso e intrattabile". La diversità delle tinte di tanto personaggio è coerente al divergente programma narrativo delle due opere». Cfr. SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Lo Scapigliato in archivio*, cit., pp. 154-55: «[nel caso di Foscolo] si intersecano due diversi livelli: quello di un tributo dell'autore nei confronti di una presenza culturale forte che lo ha influenzato (si ricordino, nel romanzo, i passi di Giunio Baroggi e la traduzione di Sterne); e quello di un poeta facilmente omologabile ai personaggi fittizi, per la vita già in sé romanzesca [...] Ed è anche interessante notare che nel *Preludio* della *Libia d'oro* il poeta viene citato addirittura a sostegno della metodologia di indagine storica, volta a far riemergere gli avvenimenti volutamente nascosti dai contemporanei. La messa in scena del personaggio rischia invece l'irriverenza, perché [Foscolo] finisce per diventare una macchietta da farsa, vittima del proprio carattere impetuoso e della leggerezza della

Foscolo, poeta sentimentale; Foscolo, cavaliere degno della Tavola Rotonda; Foscolo che aveva tuonato nei caffè per difendere la rediviva Aspasia, ha potuto percuoterla come una cavalla da maneggio? È un tormento a pensarci, ma non c'è rimedio (p. 854).

Se da un lato fa i conti con le testimonianze di vita e i modelli di scrittura che caratterizzano il secolo 1750-1850, dall'altro il confidente di Giocondo si muove su un terreno più propriamente storico-ideologico: reinterpreta il fluire della Storia alla luce della volontà di emancipazione dei personaggi portati sulla scena. Il taglio "artistico" della ricostruzione storica è evidente non solo nella fisionomia culturale dei protagonisti, ma anche nella dipintura del secolo dei Lumi come stagione favorevole alle discipline del Bello. A Venezia, il tenore Amorevoli, «recatosi [presso un] ricco patrizio, fu accolto come si poteva accogliere un celeberrimo artista di canto in un tempo in cui la musica era tenuta necessaria come l'aria e l'acqua». Persino la città di Milano, all'epoca, sorrideva ai musicisti: «il ceto distinto della città allora teneva dietro a tutte le novità musicali» (p. 65). Oggi, invece – obietta chi narra – la condizione miserevole in cui versa l'arte municipale è equiparabile al declino dell'antichità classica. Per questo motivo, i *Cento anni* si piccano di recuperare i nomi degli artisti lombardi caduti in un precoce oblio:

nomi di pittori [per] la maggior parte ignoti a tutti, sin anco ai Milanesi, e che non sono registrati in nessuna storia dell'arte; e de' quali taluno sarebbe forse celebre se fosse nato a Bologna, a Venezia, a Firenze; tanto questa nostra città in talune cose è trascuratissima, fino alla barbarie; così che quei che volesse far la storia delle arti milanesi; potrebbe bene invecchiare nelle ricerche, pur colla pazienza straordinaria di Muratori, ma non venirne a capo mai di farla completa (p. 94).

Giustamente, l'io che racconta non ha alcun reale interesse ad emulare il Muratori: l'erudizione da biblioteca è poca cosa, se non è supportata dalla testimonianza diretta,

sua amante. Forse non sono estranee al comico e impietoso ritratto, [...] le riserve del poeta su Milano alle quali sintomaticamente Rovani allude, non senza qualche risentimento».

o dai ricordi di Bruni. La compenetrazione di ricerca storica e vissuto personale è una costante che attraversa tutto il romanzo, con confini non sempre nitidi: difficile dire, in molti casi, dove finiscano le pagine del «libro parlante» e dove invece abbiano inizio quelle induttive o archivistiche. Forse, soltanto nel capitolo III del libro decimo, i due diversi piani s'intrecciano con pieno successo, confermando, di pari passo, il criterio a valenza artistica che sovrintende il recupero selettivo del passato. Alla cronaca di uno spettacolo irriverente, quel «ballo del papa» a cui nel 1797 assisterono Giocondo, Lorenzo e il popolo milanese, simile a un «fiume straripato e irruente, che non trova sfogo» (p. 582), si sovrappone la memoria di una più recente serata alla Scala, riesumata dal narratore per alludere a tensioni ormai sopite.

Codeste irruzioni di pubblico nel teatro, le quali presentano i pericoli di una battaglia, dopo la decadenza dell'arte, non si verificarono più affatto; e i giovani ventenni, che, a spettacolo incominciato, oggi possono, anche in una prima sera, avere accesso in platea, crederanno esagerata la nostra relazione. Ma noi avemmo più volte compresse le costole agli spigoli dell'andito, là dove svolta a mostrarci la faccia burbera del portinaio, quando adolescenti ci recammo ad assistere agli ultimi splendori dell'arte vera (p. 583).

Lo fine della Rivoluzione fa insomma tutt'uno con la «decadenza dell'arte», mentre la foga dei ventenni all'assalto del teatro allude ad un'irrequietudine politico-sociale perduta: un modello di comportamento che il narratore ha potuto osservare in gioventù, quando ancora erano accesi gli ultimi fuochi intellettuali dell'euforia napoleonica, e che ora addita con orgoglio ai suoi lettori.

6.4 La mappa dei luoghi dell'arte e della società rovaniana

Il grido d'allarme lanciato dalla specola milanese in difesa delle Muse induce alla formulazione di una geografia romanzesca di luoghi topici dell'attività artistica: sin dal primo romanzo, dove Firenze faceva le veci della "capitale morale", i personaggi stilizzati da Rovani si distinguono per una spiccata propensione a migrare verso lidi più consoni alle Arti e ai loro adepti. Brunellesco va a Roma, alla corte di Ferdinando de' Medici, «intendentissimo di lettere e scienze, mecenate delle arti belle» (LM, II, p. 156); Alberigo riscuote un successo strepitoso a Venezia; Manfredo fa la spola tra Venezia, Rimini e Roma: dalla città natale gli artisti son tutti fuggiti, e non si trova nessuno che sia capace di fare un ritratto di sua madre morente («un tal ritratto mi abbisogna; conviene ch'io lo rechi sempre con me»).

In tutta Milano non si trovò né pittore, né scultore, né disegnatore, né altro che fosse abile a ciò in qualche modo... Tutti se ne sono andati. La scuola che ha aperto il Leonardo fu chiusa, caro signore, e quell'edificio fu trasmutato in magazzino per lo strame de' cavalli francesi. Prima che voi partiste, già sapete che il Luino e tutti i suoi scolari se ne sono andati (MP, III, p. 90).

Nei *Cento anni*, Venezia e Roma si ripresentano puntuali all'appello. Chiamata a fare da sfondo all'amore tra Clelia e Amorevoli, la città lagunare diventa un banco di prova per l'atteggiamento del narratore nei confronti del «romanticismo convenzionale»: è finito il tempo delle descrizioni condotte «da un lato solo», secondo la solita prospettiva da cartolina che si appaga di «ripetizioni eterne della piazza e del palazzo Ducale».

O Venezia, o, come ci piace meglio, Vinegia, tanto straordinariamente bella e fantastica e divina, quanto, in certe parti, difettosa e incomoda e talora fetente! O regina dell'Adriatico, o donna di duplice aspetto, che rendi veraci tutte le descrizioni perché, al pari della fata Alcina, ti mostri in apparenza

vegliarda a mettere in fuga chi pure è venuto a visitarti colle migliori intenzioni; ma per chi ben ti contempla, sei bella e giovane ed attraente e divina così, da ammaliare Ruggero (p. 132).

Fantastica o difettosa che sia, Venezia è, nel complesso, l'occasione per una resa dei conti con gli stereotipi della letteratura romantica. Il discorso si complica nel passaggio a Roma, città fin da subito legata a fil doppio con Parigi:

di tutte le città cospicue del vecchio e del nuovo mondo, due solo tengono i caratteri e le virtù e il diritto di essere, come in un'orbita ellittica, i due fochi dell'umanità, Roma e Parigi. Queste città esercitano sugli uomini che vengono da altre patrie un'attrazione così prepotente e irresistibile, che quasi li seduce a non tornar più a casa loro (p. 699).

A differenza della patria dei Dogi, Roma non è certo una «città adottiva del chiaro di Luna» (p. 132). Piuttosto, è il luogo giusto per «morir d'indigestione archeologica»; o una meta appropriata per i «prosciugatori di paludi, i bonificatori di terreni, i cercatori d'una città capitale per l'Italia quando sarà rifatta». L'urbe esercita sugli «animi più nobili e più privilegiati di tutte le nazioni» un'attrazione irresistibile, a cui non sembra essere affatto estranea la vanità intellettuale: costoro «dimenticano [infatti] le origini e la storia del loro paese, per cercare e rifare quella di Roma, e comparire in faccia al mondo gloriosi di una dottrina che solo [lì] hanno trovato» (p. 701).

Ma a prescindere dalle sirene risorgimentali e dalla passione, a tratti persino morbosa, per l'antichità classica, la città eterna è una tappa obbligata per personaggi come Geremia, Paolina, Achille S., e per l'avatar sostanziato dai ricordi giovanili di Rovani – «un giovane milanese, [che] a chi scrive era ben noto, trovavasi precisamente a *Trinità di Monti* per godere lo spettacolo di un tramonto romano...» (p. 702) – perché è all'ombra del Colosseo, che comincia a fiorire il ceto borghese tanto caro all'autore. In laguna, a prevalere è il *genius loci*, la demiurgia isolata del gondoliere-poeta Antonio Bianchi¹⁹⁵, il quale fa da guida turistica ad artisti di passaggio come

¹⁹⁵ Cfr. ANZO MARZIO MUTTERLE, *Glossa sul gondoliere poeta*, in "Testo", n° 44, pp. 17-21: «Antonio Bianchi, del quale non si conoscono con esattezza nemmeno i termini di nascita e morte, fu in

Amorevoli; a Roma, invece, converge una moltitudine abbastanza ampia da formare una classe sociale.

Che più? Una popolazione di giovani artisti di ogni lingua, d'ogni nazione, sotto l'egida dell'arte, stornatrice di sospetti clericali, qui rappresentano la parte più eletta dell'umanità, o come espressione sincera delle loro patrie progressive e liberali, e come eccezione gloriosa delle loro patrie corrotte (p. 701).

Considerate queste premesse, Roma sta a Parigi, come Geremia sta al figlio Giunio: «Parigi è la capitale del mondo; anche senza essere francesi bisogna confessarlo. Essa, in questo primato, è succeduta alla vetusta Roma» (p. 1226). Il segreto di tale successo è la «lingua universale», che ha raccolto il testimone di quella latina, e che rende possibile uno straordinario scambio di idee. Se, per suggellare la propria ascesa in società, il dragone Geremia aveva dovuto trasferirsi a Roma, dove le antiche rovine trasudano gloria militare, il letterato e musicista Giunio Baroggi non può che partire alla volta della capitale francese.

[Parigi] è la capitale del mondo, perché seppe costituirsi in patria universale di tutti i grandi ingegni. Parigi venera l'intelligenza da qualunque parte venga, comunque si presenti; già s'intende, quando esca dalle mediocri proporzioni, e quando la sua virtù non stia soltanto nella forma, ma nella sostanza (p. 1127).

La patria internazionale del merito artistico è un porto ospitale, dove «trova ricovero e giustizia chi è svillaneggiato o maltrattato in casa propria» (p. 1127-8): sia Manzoni che Rossini ricevono in riva alla Senna l'acclamazione che in Italia, a lungo, è stata loro negata.

realtà un autodidatta (come appunto vanta ripetutamente nelle sue autodifese in prima persona) tormentato e non privo di talento, un cupo moralista legato a un gusto ancora barocco, che si ritagliò per circa un ventennio, dal Cinquanta al Settanta, una posizione che il mondo letterario ufficiale e soprattutto accademico si sforzò di negargli, avanzando appunto l'insinuazione che egli potesse essere poco più che un prestanome» (p. 19).

Gli Italiani trattano gl'ingegni come gli agricoltori i filugelli; arricchiscono della loro seta e li gettano poi, conversi in bruchi, nel letamaio. – Ma Parigi accoglie in trionfo Rossini [...] (p. 1128) Mentre un critico in Sicilia ostentava, or non sono molti anni, di appena conoscere Manzoni [...] a Parigi, Artaud l'aveva già chiamato il primo de' poeti viventi; Chateaubriand l'aveva dichiarato più grande di Scott (p. 1127).

La lode alla città di Parigi è tanto smaccata quanto è assillante la contraddizione che produce: è arduo vincere la concorrenza dei colleghi francesi, se l'indifferenza tributata alle lettere italiane è maggiore in casa propria che in quella del nemico. Il monito pronunciato mezzo secolo prima da Ugo Foscolo suona dunque ancora attuale: «Apprendete, o Italiani, a rispettare gli ingegni» (p. 1127)¹⁹⁶. E, si può aggiungere, a rispettare anche l'ingegno autoctono di mastri e carpentieri. Sulla scorta di una reminiscenza victorughiana, che rimane maliziosamente anonima («come dice il poeta»), Rovani allega alla mappa delle località più sensibili al fare artistico una polemica sulle trasformazioni in corso entro il perimetro cittadino: se è vero, infatti, che «l'architettura [è] un libro di granito», il libro è tanto più prezioso «quanti più fatti ricorda della storia di un popolo» (p. 244). La salvaguardia delle vestigia murarie dalla speculazione edilizia diventa così un aspetto importante della militanza intellettuale dell'uomo di penna: «a Milano – ci confessa l'io narrante – odiano l'autore di questo libro, perché difese la conservazione dei portoni di Porta Nuova (p. 699).

Nel confronto tra «l'architettura pigmea di oggidì» e le «immense aule del gotico» (MP, III, p. 111) s'innerva il lamento sconsolato per la perdita magniloquenza, che nel *Manfredo Palavicino* si guadagna, addirittura, una collocazione prossima all'*incipit*, tanto è lo sdegno per il «miscuglio d'architettura che offende [gli occhi] oggidì» (MP, I, p. 19).

¹⁹⁶ Cfr. pp. 947-8: «È un gran difetto che abbiam noi Italiani, quegli proseguiva, di disprezzare tutto ciò che è nostrano, e di volere a tutti i costi fare acquisto della roba forastiera. E, com'è degli uomini, così è delle mercanzie e di tutto. Il vino di Francia ci avvelena, ma si paga mezzo marenco al boccale: noi con sedici soldi si beve un vino che fa resuscitare i morti: se venisse di Francia, non lo bevrebbero che i gran signori».

E quale all'epoca, a cui ci troviamo, presentavasi la piazza [del Duomo], si può anche dire si presentasse la città, su la cui faccia architettonica, parlando de' principali edifizii, v'era un colorito di età e di grandezza che presso noi è al tutto scomparsa. Ad onore del vero si ha a dire bensì che immensamente ha guadagnato in quanto a comodo e pulitezza; e come potrebbe essere altrimenti? che scomparvero quelle vie bistiche, quelle fronti mostruose di case; gl'impuri angiporti, le corrompenti chiaviche, le lobbie, i cavalcavia, le bicocche, le impalcature che allora la deturpavano; ma con queste quante altre cose scomparvero! Quanto ha perduto in faccia all'arte, in faccia alla storia! A vederla com'è oggi, sembra in tutto una città surta da ieri [...] tutto fu raschiato via (MP, I, p. 20)¹⁹⁷.

La denuncia delle malefatte dei «guardacosta del preteso buon gusto, più oculati di un assistente di dogana, [che] vegliano assidui sulle fantasie di oggidì», ma che non sembra, purtroppo, siano stati altrettanto solerti quando «trattavansi di lasciar com'erano le cose vecchie nella quali la storia era inviscerata» (p. 21), è parte integrante, in special modo nei primi romanzi storici, di una prospettiva "gotica" in senso romanzesco: è propedeutica all'evocazione di un mondo dove tutto era più alto, più grande e solenne. Il mito di un passato di cui restano solo rovine (da non intendersi solo come mura e archi leopardiani) si inserisce, in realtà, anche in un'ottica culturale che a Milano prende piede a metà Ottocento, e forse continua tutt'ora: la diagnosi di decadenza, corredata da riscontri edilizi, è una costante che tende a ripetersi a ogni ricambio generazionale, quando il ceto intellettuale che sale alla ribalta si trova a dover fare i conti con le contraddizioni della modernità; e proietta, di conseguenza, sulla morfologia urbana («sembra un città surta da ieri») tutto il proprio spaesamento epistemologico.

¹⁹⁷ Cfr. p. 542: «Il palazzo dell'Archivio aveva smarrita l'unità della primitiva architettura che fu convenuto di chiamare longobarda; il tempo e, peggio del tempo, gli uomini lo avevano già reso informe per cattivi riattamenti, per aggiunte importune, per la preoccupazione di servire al comodo passeggiere senza rispetto di sorta alla forma decorosa; pure, con tutto questo, nella sua apparenza di un edificio che aspetta di essere compiutamente restaurato, presentava ancora alcune parti solenni della vetusta architettura, e segnatamente i finestroni sopra i portici»; e p. 547: «i due lacché [...] entrarono trionfalmente su quella che anche allora, come adesso, con un coraggio degno di miglior causa, si chiamava la piazza del Duomo; ma foss'ella o non fosse una piazza, alla vista del carrozzone di casa V...., sorse tutta come un sol uomo».

Rovani, almeno in questo, sarà presto in buona compagnia: l'ossessione *vieux Milan* contagia Dossi e Lucini - i quali cercano di far rivivere la Milano dei bei tempi andati scrivendo biografie, rimaste non a caso incompiute, dello stesso Rovani (*Rovaniiana*) e del pittore Giuseppe Bossi - e, più avanti, Otto Cima (*Milano vecchia*) e Carlo Linati (*Milano d'allora*).

Il punto di vista di colui che racconta è, però, ancor più inclusivo e totalizzante: la ricognizione dei luoghi dell'arte è solo un tassello di un più ampio disegno a sfondo politico. La *forma mentis* dell'artista riconfigura, infatti, l'evento che ha cambiato la vita alle generazioni venute al mondo tra la seconda metà del diciottesimo secolo e i primi vent'anni di quello successivo - la conquista del potere da parte di Napoleone - alla luce dei rapporti autore-pubblico.

Chi narra è sicurissimo del fatto che, raggiunta una certa età, gli «uomini non dovrebbero avere altro obbligo che di provvedere al bene della gioventù che sorge, di apprestarle tutte le occasioni della felicità possibile, di soccorrerla, di salvarla, di colmarla di benefici» (p. 1066). È questa una convinzione che gli deriva dal *pedigree* post-napoleonico: il narratore si sente affine a coloro i quali, «cresciuti nelle idee nuove e attratti dallo splendore della gloria di Napoleone, non avevan parole che d'entusiasmo per lui, e avean costretto a tacere i padri incorreggibili» (pp. 907-8). Diversamente dai fratelli maggiori, figli di «uomini inaccessibili alle idee nuove» (p. 907), l'alter ego rovaniano ha però maturato un giudizio obiettivo - di un'obiettività rigorosamente d'artista - sul fallimento della rivoluzione. L'ostacolo che ha bloccato la diffusione delle idee di Bonaparte - ci viene spiegato - non è in fondo diverso da quello contro cui si battono i letterati: la svogliatezza e l'inaffidabilità degli interlocutori.

ci parrebbe di poter dire che il pubblico d'allora, il quale, come quello di tutti i tempi, talvolta è capriccioso al pari di un ragazzo [...], un fanciullo [che dimentica] in un angolo della camera da giuoco il fantoccio col quale s'era scapricciato a strappargli testa, braccia e gambe sotto gli occhi stessi dell'aio (p. 456).

Se passiamo dal pubblico dei lettori alla pubblica opinione, nulla sembra cambiare: qual è stata, dunque, la causa della sconfitta? La corruzione che tale moltitudine ha esercitato sulla purezza ideologica del soldatino divenuto imperatore; nonché la piccineria mentale del volgo credulone («i disastri sorvenuti e il grande eroe fulminato, nell'opinione del vulgo, parvero vendette del cielo; e come ai tempi di Samuele e Saulle, si ripeté che Iddio avesse colpito il re della terra che avea osato offendere il suo luogotenente», p. 706).

Quella causa stava intera nel pubblico europeo, che non tutto si era lasciato persuadere dalla parola dei savi, perché dieci anni non bastarono a mettere in fuga i pregiudizi di dieci secoli, e perché la rivoluzione delle idee non si era attuata che alla superficie, senza penetrare nella carne, nelle ossa e nel midollo delle moltitudini. [...] Il pubblico corrompe l'uomo di genio, e questi, di rimando, rituffò il pubblico negli errori secolari; così rimase interrotta la più radicale riforma che, quando sarà adempiuta, sarà la più gran pagina della storia moderna (p. 707).

Nella figura del genio corrotto dall'influenza della massa anonima si riflette, in buona sostanza, una rivendicazione di autonomia estetica: «l'attività creativa si dichiara tanto più *disinteressata* quanto più punta all'*interessamento* dei suoi lettori, dai quali pretende una fama ideale»¹⁹⁸. Secondo il nostro Rovani, l'autore di un romanzo, come in passato lo stesso Napoleone, o come gli «storici indulgenti fino ad essere dissimulatori», si muove sempre lungo una linea sottilissima, quella che separa l'integrità artistica dal desiderio di compiacere i lettori:

gli storici imitarono Napoleone I: vogliam dire che anch'essi ebbero paura del pubblico e tacquero la verità, la quale, se avessero adempito all'obbligo dell'indagine scrupolosa, certissimamente lor si sarebbe data a conoscere (p. 707).

¹⁹⁸ GIOVANNA ROSA, *Il patto narrativo*, cit., p. 15.

La sovrapposizione di coordinate artistiche e politico-ideologiche trova riscontro nella struttura stessa del romanzo, che si articola in macrosequenze introdotte da scene corali e carnevalesche: spettacoli teatrali, feste private e festeggiamenti per tutti (come i banchetti notturni organizzati in onore della liberazione di Ada), concerti a corte, balli blasfemi, battute di caccia, raduni di folla all'osteria del Monte Tabor per il «divertimento della slitta» (le odierne montagne russe), la serenata di Giunio a Stefania Gentili e, infine, il ritrovo all'osteria a Venezia sotto assedio¹⁹⁹.

Queste panoramiche tendono a coincidere con uno stacco temporale e/o spaziale: ogniqualvolta si renda necessario introdurre nuovi luoghi e nuovi tempi, ecco che una scena corale ci fornisce le coordinate indispensabili per comprendere il contesto inedito («saltando coraggiosamente sei lustri, dobbiamo entrar e piantarci nel fitto dell'anno 1797, nel carnevale di tale anno», p. 571). I protagonisti dei quadri d'assieme sono, ovviamente, i borghesi dell'arte e i detentori tradizionali del potere: il Carnevale e le sue varianti (feste e adunanze a teatro) garantiscono un'«eguaglianza eccezionale», che sospende le distinzioni sociali e consente di abbracciare con un unico sguardo l'intero consorzio municipale. Per dirla con le parole di Rovani: «anche la storia, in carnevale, assume qualche cosa di giocondo e di rumoroso, per cui, smesso l'eccessivo suo rigore e le sue cautele che non si tranquillizzano se non sugli atti notarili e sui documenti degli archivi aspersi di molta goccia, si fa più sincera, più alla mano, più ciarlieria» (p. 807). Il sovvertimento temporaneo delle relazioni tra classi è, insomma, una prefigurazione della nuova società *in fieri*, e testimonianza di una mitica concordia, che si reggeva su occasioni di sfogo istituzionalizzate.

La divisione tra ceto e ceto era ancora ben determinata, nel secolo passato, in tutte le relazioni della vita, e la distanza tra patriziato e borghesia e plebe era mantenuta inesorabilmente da cento

¹⁹⁹ GAETANO MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, cit., p. 169: «Rovani, un po' semplicisticamente, comincia con affollare le sue pagine di personaggi reali, quelli che la storia gli presentava belli e pronti, senza difficoltà o incertezze: a illuminare un più o meno breve arco di anni egli crede sia sufficiente presentare e far riapparire (secondo il presupposto balzacchiano del "retour des personnages" [...]) un gruppo di figure realmente esistite, farle muovere in uno degli scintillanti interni dei palazzi lombardi, lasciarle discorrere dei problemi del tempo e restarsene, lì, in disparte, a guardare».

prammatiche e distinzioni e cerimonie, scomparivano affatto in quelle feste del carnevale. Era una continuazione modificata del medio evo, quando il feudalesimo dei padroni e dei servi poté costituire quasi due nature diverse; quando per una legge di compenso, a Milano, nelle notti fescennine del famoso San Giovannino alla Paglia, tutti quanti si mescolavano in istrane dimestichezze. Ma quei giorni di eguaglianza eccezionale erano in ragione della diseguaglianza legale e consuetudinaria; tanto che, mitigandosi e trasmutandosi la seconda, grado grado la prima si limitò, e di svolgimento in svolgimento si pervenne al punto che ambedue scomparvero e si confusero, come vediamo oggidì, in una cosa sola, e le acque si riunirono (p. 111).

La sospensione, a Carnevale, ad una festa pubblica o ad un concerto, delle norme che limitano le frequentazioni interclassiste, facilita il lavoro di regia dell'io narrante, e assicura una prossimità al potere che equivale a un riconoscimento istituzionale²⁰⁰: uomini di ingegno e uomini di sangue blu si ritrovano gli uni accanto agli altri, uniti da pittura, poesia e pentagramma. Ma anche sul piano privato prevale la logica della «sanatoria»: la rigida separazione tra i sessi si allenta durante le «feste da ballo», che accorciano secondo rituali codificati la distanza lecita tra uomini e donne. Rovani si segnala dunque per un uso intensivo delle eccezioni alle rigide regole di vita associata, con variazioni originali sul tema come il «divertimento puerile» della slitta:

fosse che (siccome si usa nelle feste da ballo, che il cavaliere si piglia seco la dama o la damigella, e anche senza conoscerla, dalla usanza tiene la sanatoria di danzare con essa e di abbracciarla a suon di musica), fosse dunque che i giovinotti e i cacciatori d'amore avessero il permesso di tirarsi in grembo le signore più o meno maritate, le fanciulle più o meno custodite, e che alle signore non dispiacesse niente affatto di sedere a quel modo, il fatto sta che l'insolito gioco ebbe un successo di entusiasmo e di delirio (p. 1069).

²⁰⁰ Cfr. GIUSEPPE ZACCARIA, *Le maschere e i volti. Il 'carnevale' nella letteratura italiana dell'Ottocento-Novecento*, Milano, Bompiani, 2003, p. 12: «Il romanzo si impone come genere dominante negli ultimi due secoli, nell'età in cui il carnevale perde via via i suoi connotati più autenticamente vitalistici e liberatori, riducendosi per molti versi a inerte ripetizione di un cerimoniale privo dei suoi significati originari». Proprio perché è consapevole di questa perdita di vitalismo, Rovani introduce nella parte ottocentesca del suo romanzo rielaborazioni moderne dello spirito carnevalesco, come il concerto notturno e clandestino, la slitta al Monte Tabor e il raduno all'osteria in tempo di guerra, pausa conviviale tra gli orrori e le privazioni dell'assedio.

Nel corso di cento anni, della riunione concorde della cittadinanza in teatro si passa ai concerti all'aria aperta, o sulla terrazza dell'«elegante abitazione» parigina di Rossini (p. 1129), segno che le istituzioni un tempo preposte ai riti collettivi, come i teatri, se non perdono vitalità artistica, abbandonano però la loro funzione identitaria; e segno, anche, della progressiva scomparsa di un modo di vivere radicalmente diverso da quello borghese, da esibire magari su un palco alla Scala. Queste evoluzioni sociali si traducono, nel pensiero rovaniano, in un duplice paradosso, che allontana lo scrittore da una compiuta e convincente rappresentazione della contemporaneità: il crollo, a lungo auspicato, dell'ordinamento gentilizio scatena tensioni che provocano sgomento e frenano la penna; mentre il tramonto dell'aristocrazia porta con sé la fine del mecenatismo e ridimensiona le possibilità di distinguersi dalla sciocca plebe («l'idea trapassa al popolo quando è sazia di soffiare inutilmente nelle alte regioni», p. 582). Nel *Manfredo Palavicino*, non a caso, il declino di Milano e la «scomparsa delle arti e delle industrie» (MP, III, p. 102) sono connessi alla dipartita della committenza nobiliare.

Dopo la battaglia di Marignano le cose camminarono di male in peggio sempre più; quando il commercio e le industrie lombarde ebbero ricevuta una così mortale percossa, le arti consacrate al solo diletto, al solo ornato, tanto meno furon valide a sostenersi. I patrizj assenti lasciavan senza commissioni scultori e pittori; reduci e in bisogno di far risparmi, cessarono di far donazioni alle chiese, le quali in quel secolo, ajutavan l'arti, aiutate dalle elemosine. Così una cosa crollando ne faceva crollar mille (p. 108).

«Arti» è qui da intendersi alla lettera: l'immagine del consorzio civile evocata da Rovani fatica a individuare, al di fuori dei tradizionali mestieri giuridici, categorie professionali realisticamente definite. La dimensione del commercio e dell'artigianato proto-industriale non trova ricetta nei romanzi del nostro autore: i mercanti sono in realtà dei messaggeri (non trasportano merci ma notizie); l'industria serica lombarda – Andrea Suardi possiede «due filande di seta tra Palazzolo e Bergamo» – è forse poco

più che un ricordo manzoniano. Più in generale, è il concetto stesso di dinamismo imprenditoriale, a subire una pesante censura²⁰¹, perché viene a coincidere, nei fatti, con quello di speculazione finanziaria, di affarismo improduttivo, o ancora di attività criminosa. Basti pensare ai coniugi Falchi, che a Parigi «smerciano buoni del tesoro» profetizzando «vittorie grandi e prossime»; oppure al solito Galantino, il quale diventa banchiere e proprietario terriero dopo esser stato giocatore d'azzardo e baro a Venezia, fermiere corrotto a Milano e fornitore di vettovaglie avariate per gli eserciti di mezza Europa.

Un'effimera convergenza e ricomposizione delle tensioni che animano il paradosso rovaniano – la riottosità a leggere i nuovi motivi di scontento sociale, e a restituire un quadro realistico dei rapporti economici in seno al mondo contemporaneo – avviene con l'introduzione della figura del calzolaio Ronchetti, «prototipo dell'intelligenza operaia, dell'onestà plebea, dell'espansione popolana» (p.1117). Nella sua «umile casetta», l'artigiano plebeo ospita le riunioni segrete dei Federati, cittadini coscienti e determinati a «rigenerare la patria comune», ma di estrazione sociale antitetica: «operai e industriali».

²⁰¹ Cfr. il giudizio di De Tommaso, il quale, come Mariani, rilegge Rovani prendendo Balzac come (inavvicinabile) modello di riferimento. PIERO DE TOMMASO, *Rovani e il romanzo storico*, in *Nievo e altri studi sul romanzo storico*, Liviana, Padova, 1975, p. 105: «In base a codesta incapacità a cogliere l'essenza del progresso si spiega perché nei *Cento anni* sono particolarmente assenti le forze che di esso, in quel periodo, erano le portatrici reali, cioè la borghesia, in primo luogo, e il proletariato. Durante il periodo napoleonico la borghesia dell'Italia settentrionale, come è noto, si affaccia su un orizzonte europeo, subisce lo stimolo dell'emulazione a contatto con la borghesia dei paesi più sviluppati, moltiplica le proprie iniziative, intensifica l'industria, allarga i commerci, attrae nella propria orbita parecchi esponenti dell'aristocrazia. Di tutto questo nei *Cento anni* scorgiamo appena qualche debole riflesso. I protagonisti sono tutti d' estrazione aristocratica, per di più esemplati su un tipo di aristocrazia considerato sempre il medesimo, nonostante i mutamenti intervenuti nell'economia, nei rapporti tra le classi, nelle concezioni politiche: mutamenti di un'importanza così determinante che non avrebbero potuto non investire la coscienza collettiva a tutti i livelli sociali. Di conseguenza la psicologia dei sentimenti, anche se descritta con diligenza, non risulta sufficientemente differenziata in relazione all'essenza individuale dei personaggi, e storicamente determinata: talché, mettiamo, mal si resiste all'impressione come di una sorta di intercambiabilità tra le esperienze passionali vissute dalla contessa Clelia, sua figlia Ada e donna Paolina».

È noto come questi, nato a Parabiago, per infortuni domestici sia stato costretto a riparare a Milano, e qui, sotto la scorta di una madre tanto bella quanto virtuosa, per trovar pane pronto, abbia dovuto acconciarsi alla professione di calzolaio, a quale per sua virtù meritò quasi di ottenere un posto nell'Istituto e nell'Accademia delle Belle Arti; dell'Istituto di Scienze, perché coll'invenzione delle forme e con appositi congegni consolò le conformazioni viziate, le perfide gotte, i calli inclementi; dell'Accademia, perché, facendo risaltare tutta la bellezza che può avere una linea di piede sì maschile come femminile, l'occhio imparò ad innamorarsi di qualche cara persona cominciando dai piedi, invece che dalla testa (p. 1117).

La cima dell'intelligenza popolare altro non è che un artista mancato: «un primato, qualsiasi sia la sfera delle umane discipline, può mettere un individuo al livello e al disopra di chicchessia». Nel riconoscimento unanime dell'ingegno artistico, e nel comune obiettivo politico, si placano le disparità di classe e le rivalità tra corporazioni professionali. Non sorprende, di conseguenza, la scoperta, tra gli attestati di stima racimolati negli anni dal personaggio, di un piccolo tesoro archivistico: «lettere di alti dignitari», opere di poeti, pittori e scultori, e persino una «raccolta di autografi» da fare invidia alle collezioni di Voltaire, Algarotti, Talleyrand e Nesselrode. Di pari passo, non sorprende nemmeno constatare come le suddette lodi siano a tal punto sperticate da far sorgere subito un sospetto di ironia. Forse «aveva ragione il ciabattino del *Giulio Cesare* di Shakespeare, quando esclamò, pieno di giusto orgoglio: “Io sono il primo cittadino di Roma; tutta Roma passeggia sull'opera delle mie mani”» (pp. 1117-18); tuttavia, se si deve dar credito alla derisione che trapunta il profilo biografico del calzolaio, il messaggio appare chiaro: l'opera uscita dalle mani di un artigiano, per quanto eccezionale, non potrà mai superare la creazione disinteressata dell'artista.

6.5 Lo stile dei *Cento anni*: le forme dell'umorismo e l'oltranzismo retorico

I romanzi di Rovani recano traccia di una ricerca stilistica che dal *Lamberto Malatesta* prosegue fino al libro su Cesare, dove il pathos tragico convive non solo con il commento umoristico della voce narrante, ma con un artificioso mascheramento latineggiante della lingua di conversazione. Ecco un esempio tra i molti possibili.

- Cari colloquj io interrompo, soggiunse, ma contemplandovi invidioso da lungi, sentii la necessità gratularmi con te, o giovinetto Cetego, che tanto premio ti meritasti; e con te, fanciulla, che a Ebe a me sembri: Ebe dalle chiome fragranti di nettare e ambrosia, fidente in costui, il quale mi sembra una promessa di Marte (GC, I, p. 104).

Tuttavia, come dimostra quest'ultimo, fallimentare tentativo di resa letteraria del dialogato, la progressiva messa a punto delle tecniche di scrittura ottiene i risultati di gran lunga più felici sul piano delle scelte elocutive del narratore, non certo negli scambi di battute tra i personaggi. Che restano improntanti, al pari di quanto avveniva nei romanzi storici, all'antica corrispondenza di forme stilistiche e grado sociale: i popolani, quando è loro concessa la parola, parlano in dialetto; i borghesi con un'inflessione dialettale di cui però non si dà mimesi sulla pagina, gli aristocratici e la maggior parte dei nobili di spirito (gli artisti) in buon italiano. Il dialetto, soprattutto se in mancanza di solide tradizioni letterarie a cui rifarsi, è di norma solamente alluso: si intuisce che a Milano, Venezia e Roma la lingua di comunicazione non sia quella romanzesca, ma la ricostruzione dei colloqui vernacolari è lasciata alla competenza o all'immaginazione linguistica del lettore.

Che ve ne pare delle nostre Milanese, diceva un giovinotto colla sua bianca parrucca ad ala di piccione, ad un altro che gli rispondeva in dialetto veneziano.

- Non sono né più belle né più pazze delle veneziane.
- Ma chi è quella dama là che porta la passionata? (p. 17)

Donna Clelia, per accertarsi se quel giovane era colui veramente ch'ella sospettava [il Galantino], o almeno per raccogliere un indizio di più onde avvicinarsi alla verità, lo additò un giorno ad uno della famiglia nel cui seno ell'abitava; affinché senza farsi scorgere lo codiasse e lo sentisse a parlare con qualcuno. L'incarico venne accettato, e senza molta difficoltà, come ognuno può immaginarsi, il quel di stesso venne riferito alla contessa che colui parlava il dialetto milanese (p. 138).

Pietro Verri sorrideva e compiacevasi di sentir quel discorso vivo e animato, e reso più attraente dall'accento veneto, ché, se non lo abbiam mai detto, lo diciamo adesso, la Gaudenzi parlava in dialetto veneziano, quantunque, pel tramutarsi ch'ella faceva continuamente di luogo in luogo, lo avesse tanto quanto alterato (p. 167).

Aveva poi [il Galantino] una memoria prodigiosa e una facilità strana d'apprendere, tantoché, per venire ad un esempio, in quel mese da che stette in Venezia, si era impadronito d'una buona metà del dialetto veneziano e già ne faceva qualche sfoggio pe' suoi fini (p. 143).

Il Camillone [...] negli ultimi dieci anni del secolo passato [dettò] in dialetto romano un curioso diario dell'ingresso dei Francesi in Roma nel 1798, e di tutto quelle che avvenne colà in quel periodo famoso. Di quel diario il giovine milanese ottenne di poter trascrivere gran parte (p. 704).

Una notte s'impegnò un vivissimo alterco tra alcuni soci della Teppa e un nano assai noto nella via dei Pennacchiari, soprannominato *el nan Gasgiott*, il quale lavorava a far fiori artificiali. Apparteneva esso alla specie superlativa di que' nani che, nel dialetto milanese, con vocabolo intraducibile, si chiamano *besios*: forti di salute, tarchiati di spalle, presuntuosi e maneschi, e che diventan feroci se alcuno ha l'audacia di arrischiare qualche critica sul sistema delle loro gambe (p. 1104).

Solo nei due casi marinareschi di Angelo Emo, che difende Amorevoli in un duello con il conte S., e soprattutto del gondoliere-poeta Antonio Bianchi, «giovane di trent'anni appena, veneziano di sangue puro, tra' più valenti al remo», il dialogo si fa finalmente vernacolo («Ghe piase la sior? Disse il gondoliere quando vide il nostro Amorevoli fermarsi estatico sulla scalea. No la xe mai stada a Venezia, ela?»). Nell'isoglossa lagunare, il teatro di Carlo Goldoni fornisce un precedente letterario, l'alibi che consente di far parlare i personaggi romanzeschi in dialetto, così come nei

primi romanzi il ricorso al fiorentino garantiva la legittimità letteraria del parlato delle guardie di Francesco de' Medici. Inoltre, l'eloquio poco forbito del poeta in gondola è controbilanciato dall'abbondante produzione in lingua (poemi epici, poemetti comici, un oratorio drammatico), nonché dall'umiltà che contraddistingue il personaggio:

essendogli stato detto come [Clelia] fosse una gran dotta, si compiaceva che gli fosse toccato in sorte di poterle presentare i propri servigi. Siccome poi in quel periodo di tempo egli stava dando l'ultima mano al poema *Davide* , così aveva pensato di pregarla a leggere que' canti, e di consultarla in quelle parti del poema in cui egli sentiva che l'ignoranza faceva impaccio all'ardua fantasia (p. 212).

La moderazione nell'uso dell'idioma di casa, presente in dosi massicce solo in quelle pagine che riportano trascrizioni di poesie per musica (come la «poetica villotta» cantata da Cesare Larghi alla Gaudenzi) e componimenti satirici («espressione comica» della «gente minuta e della classe operaja») sembra riconducibile, invece, alla volontà dell'autore di difendere il proprio lavoro dall'accusa «di non presentare che un interesse municipale» (p. 1125).

Un'altra accusa, l'ironica autodenuncia cioè del superomismo pervasivo del sistema attanziale, ci aiuta poi a dare un senso alla farraginosità di gran parte del dialogato rovaniano.

Ma com'è, dirà taluno, codesta strana combinazione per la quale tutti i giovani personaggi che entrano successivamente in scena in questo libro, hanno tutti ricevuto dall'autore l'obbligo di essere bellissimi e carissimi e interessantissimi? [...] Com'è dunque questa faccenda? La faccenda è naturalissima; e se il lettore ne stupisce, vuol dire che l'ultima fase dell'arte, che ha messo in trono il brutto, dal Triboletto e dal Quasimodo di Victor Hugo al gobbo Esopo di Bartolini, lo ha preparato a credere impossibile la bellezza perfetta. Ma questa bellezza c'è e, per trovarla, basta cercarla (pp. 625-26).

Se è vero, infatti, che «gli uomini e le donne di tutti i giorni non meritano sempre di essere oggetto alle elaborazioni dell'arte» (pp. 186-7), non stupisce, allora, che l'eloquio dei personaggi si mantenga entro il perimetro delle opzioni riconosciute dalla

tradizione letteraria o teatrale. Di provenienza operistica è, ad esempio, la conversazione tra Amorevoli e il servitore Zampino:

Prepara il mantello e gli stivali, Zampino.

- Gli stivali?

- Gli stivali ed il mantello... Sì.

- Ecco il mantello.

- Tu vuoi assaggiare la mia canna, eh?

- Non sono il medico del palco scenico.

- Porta via dunque questo drappo rosso, che fa uscire il sole anche di notte... e prepara il mantello nero, bestione.

- Vuol l'amo o le reti, signor Angelo?

- Bada a te, Zampino (p. 27)

All'altro capo della scala stilistica e sociale permangono le consuete accensioni tragico-sublimesi, come le dichiarazioni roboanti e gli interrogativi laconicamente angosciosi. Si veda il dialogo tra Giunio e Stefania, divenuta moglie del terribile Alberico:

- Ammansato per un giorno o due, ritornerà presto, come di consueto alle sue tendenze omicide.

- Pur troppo!

- Dunque bisogna prendere un partito.

- Gli è un pezzo ch'è preso.

- Quale?

- Aspettar la morte.

- Ed è così che cerchi la via di consolarmi?

- Piuttosto che vivere d'inutili speranze, è meglio tener l'animo preparato. (p. 1152)

Nel complesso, si ripropone quanto già visto nei romanzi storici: la messa in scena di personaggi stilizzati a tinte forti e univoche preclude la possibilità, già sfruttata con perizia da Manzoni, di affidare a chi narra la rielaborazione umoristica delle scelte linguistiche dei singoli personaggi, e, nei dialoghi a più voci, impedisce persino di

distinguere la voce del personaggio da quella dei partecipanti al dialogo, o dal commento dell'io narrante stesso. Basti pensare alla discussione sugli scrittori lombardi tenuta all'osteria del Monte Tabor, in cui il botta e risposta tra Giunio e il barone Gehausen è costruito secondo uno schema retorico a incastri di metafore: dall'«albero del Conciliatore», echeggiante quello della libertà, si arriva ai successi di Manzoni e Grossi, intesi come vittorie militari, e da lì a Napoleone il passo è breve.

- L'albero del "Conciliatore", osservò il Baroggi, sebbene vandalicamente troncato, comincia a dare oggi i suoi frutti saporiti e battaglie mature; in aprile uscì il *Carmagnola*, in settembre l'*Ildegonda*. Due battaglie e due vittorie in un anno solo, non è poco, per Dio; e non so che cosa dirà il Monti, che vedo laggiù in carrozza in compagnia dell'avvocato Marliani.

- Il *Carmagnola* non fu una battaglia indecisa. Ma la vittoria compiuta è dell'*Ildegonda*.

- Il genio di Napoleone sfolgorò più assai nei capolavori sventurati delle battaglie di Francia che nell'*orbata* fortunatissima di Marengo.

- Che cosa vorresti dire?

- Ch'io vorrei aver fatto fiasco con Manzoni, piuttosto che aver trionfato con Grossi, mi conforta però che il campo dell'arte non è quello della politica e della guerra. Qui l'esito momentaneo è tutto; là, se non è duraturo, non può deporre nessun germe che fecondi l'avvenire (p. 1079).

La concione inaugurata con l'immagine dell'albero, letterario e rivoluzionario, si chiude con un riferimento ai «germi fecondi dell'avvenire», a ricalzo della tessitura retorica di un discorso che di spontaneo non ha proprio nulla, e che nulla concede alle peculiarità elocutive dei parlanti: se non fosse per il fondamentale giudizio su Manzoni, l'ordine degli addendi, nel succitato dialogo, potrebbe cambiare a piacimento, e le parole di Baroggi potrebbero benissimo diventare parte di una glossa della voce narrante.

Ed è proprio su quest'ultima, che si concentra il lavoro di affinamento stilistico. Indisponibile ad aggiornare la propria visione del mondo, legata ancora all'epopea bonapartista, oppure incapace di farlo, Rovani si premura tuttavia di aggiornare gli strumenti di scrittura, senza stravolgerli. Il nucleo delle opzioni stilistiche è quello che era stato messo a punto già ai tempi del *Palavicino*, e che ora viene sottoposto alla

mano sapiente di un romanziere maturo, in grado di padroneggiare la sintassi e di stupire i lettori con originali similitudini a cascata. I lunghi periodi internamente scanditi, definiti «alla Guicciardini», più che «togliere il fiato» per esuberanza sintattica²⁰², come insinua ammiccando colui che scrive, danno conto di una golosità mimetica capillare, più evidente nella parte settecentesca del romanzo, dove a prevalere è la necessità di riesumare, per il giovane pubblico, la civiltà antecedente alla Restaurazione, e le meraviglie di cui purtroppo si è perduto il ricordo. Meraviglie che, appunto, tolgono il fiato: basterà qui riportare una parte del catalogo, davvero sterminato, degli averi del Galantino.

Era pervenuto ad essere uno degli addetti alla Ferma, a possedere tre case in Milano, due grandi magazzini di varie merci nei Corpi Santi, due filande di seta tra Palazzolo e Bergamo, una villa ridente e voluttuosa tra Gorla e Crescenzo, un'altra villetta in Brianza; a nuotare in somma nell'oro, a dormire sotto il moschetto di damasco violetto, a portare uno splendido anellone di lapislazzuli sull'indice e un altro di diamante dalla più pura e bianca goccia sul medio, e due orologi d'oro a ripetizione nel taschino, perché, come allora voleva il costume, l'uno facesse la controlleria dell'altro; a calzare gli stivaletti di sommaco filettati d'oro, col fiocco d'oro e gli speroni d'argento, per caracollare su d'un bellissimo puledro normanno color isabella, a lunga criniera nera e coda lunghissima che sommoveva la polvere del corso di via Marina; lungo il quale, tra le fila dei carrozzoni patrizi, faceva leggiadra mostra di sé, mentre le giovani dame gli lanciavano sguardi furtivi, e i mariti bestemmie e dileggi che non trovavano eco nelle mogli (e qui ci sia permesso tirare il fiato, perché abbiamo fatto un periodo alla Guicciardini) (p. 365).

La grandezza del mondo perduto è inoltre sottolineata, come già avveniva nei casi degli antenati Dino, Manfredo, Valenzia e Lamberto, dall'abbondanza di aggettivi al

²⁰² Cfr. il severissimo giudizio di MARIANI, in *Storia della Scapigliatura*, cit., p. 159: «il compromesso tra cronaca e narrativa che permea la tela dei *Cento anni* finisce per condizionare anche lo stile e per porre una gravosa ipoteca sulla struttura del periodo rovaniano che non di rado si risolve in una prova di equilibrio, in una faticosa e pesante orditura che sovrappone, conserta, slega, e riallaccia le parti del discorso con un'abilità tutta esteriore: tale pesantezza d'ordito è talora determinata dalla necessità di conciliare il racconto con la documentazione storica e con la rappresentazione degli ambienti ma di solito il Rovani predilige i periodi sintatticamente involuti».

superlativo attribuiti a cose e persone o istituzioni di antico regime (l'eccellentissimo Senato, l'eccellentissimo capitano di giustizia, l'illustrissimo conte, l'illustrissimo marchese), nonché dal frequentissimo ricorso all'anteposizione auliceggiante degli aggettivi ai sostantivi²⁰³. Quando il racconto si avvicina al diciannovesimo secolo, i periodi si accorciano, e con essi anche la lunghezza di libri e capitoli, fino ad arrivare, verso la fine, addirittura a capitoli composti da un'unica pagina, che imprimono un'accelerazione ai ritmi del racconto, in vista della conclusione sublime.

All'interno di questa griglia di costanti strutturali e sintattiche, si collocano le figure retoriche dell'umorismo rovaniano. L'accumulazione di similitudini e metafore, fittamente intrecciate tra loro, è ciò che fa lievitare la scrittura del nostro autore²⁰⁴. La già citata metafora acquatica che assimilava i giovani amanti e i dongiovanni fuori tempo massimo ai paperi e ai topi di roggia ne è un buon esempio: il «candido velo» di Venere (nata dalla spuma del mare), introdotto da una similitudine attribuita a Foscolo, cede il posto, nello spazio di due righe, all'immagine delle rete, a cui segue dapprima la metafora ittica dei giovani presi all'amo («la grande peschiera della

²⁰³ Cfr. ELISABETTA MAURONI, *L'ordine delle parole delle parole nei romanzi storici italiani dell'Ottocento*, Milano, Led, 2006, pp. 402-3: «Al pari di Nievo, ma qui ancor più, il settore dell'aggettivo e in particolar modo quello delle anteposizioni facoltative marca un discrimine: una sorta di *irremeabilis unda* tra uso letterario formalistico dell'anteposizione, di matrice classica, e quello più sostanziale che si carica del giudizio, dell'intesa e della condivisione degli stessi valori ricercati da parte del narratore presso il proprio lettore». Tra i fenomeni individuati da Mauroni spiccano l'anteposizione funzionale al cambio ironico di tono («pur conservando l'amabilità dell'azzurra pupilla, li mandava tutti al diavolo»), gli aggettivi epitetici preposti («veneranda donna», «dottissimo abate», «degnò sacerdote»), gli «usi antepositivi di tono latamente suggestivo» («il cupo e pesante romor delle ruote»), le anteposizioni funzionali alla sottolineatura dell'eccesso e dello sfarzo («sfoggiata ricchezza»).

²⁰⁴ Bandi, nel suo studio su Rovani e il romanzo dell'Ottocento, individua invece il punto qualificante della prosa rovaniana nell'oscillazione tra materiali culti ed elementi triviali: «la presenza costante ed istante, attorno al narratore, di un uditorio non solo metaforico, ma reale e sensibile, non manca di riflettersi sul livello tonale del discorso narrativo. Il tono dei *Cento anni* è, al suo livello di base, manzonianamente composto e misurato, al di qua di ogni forzatura espressiva, al più caratterizzato da una certa spigliatezza, che deriva al romanziere da un abito di scrittura giornalistico. Ma la tensione che si viene a creare tra la "voce narrante" ed il suo ambiente di risonanza, in conseguenza dell'attrito fra gli intenti operativi dell'autore ed i gusti e i pregiudizi del pubblico, agisce come un impulso cinetico, che induce il tono a spostarsi in direzione centrifuga rispetto all'ideale centro, costituito dal grado normale dell'espressione». (pp. 143.44).

capitale lombarda»), e poi una variante culinaria («giovinetti di prima cottura»). Il meccanismo è semplice, ma viene riprodotto ogni volta con grande maestria: uno spunto metaforico comune viene rivitalizzato mediante l’inserimento di similitudini e altre figure, l’una derivante dall’altra. Basti pensare alle variazioni rovaniane sul concetto di “illuminazione”, di cui si chiama in causa tanto il significato metaforico quanto quello proprio (Newton e la pila di Volta), per sottolineare il fervore elettrizzante dei pettegolezzi cittadini.

Quando a Newton nel pomo caduto balenò l’idea della gravitazione universale, quando Galileo nel Duomo di Pisa fu colpito dall’oscillazione della lampada, quando Volta nelle piastrelle di zinco alternate al cartone inzuppato d’acqua salata afferrò il prodigio delle perpetue correnti elettriche, quando... tutti coloro, in una parola, che fecero qualche gran scoperta non provarono soddisfazione maggiore di quella a cui si esaltarono que’ trenta o quaranta al *fiat lux* del nome della Gaudenzi (p. 46).

Il grande affresco romanzesco aumenta così la propria efficacia rappresentativa: al piacere insito nella riscoperta del passato si aggiunge una “guardatura” inedita e straniata, che illumina di luce nuova le dinamiche ricorrenti dei comportamenti umani. Tanto più inedita quanto più forte è il contrasto tra i termini della comparazione, di qui la costante sostituzione di genere tra uomo e animali: le similitudini faunistiche costellano senza tregua la prosa di Rovani. Alcuni esempi:

Non poteva capacitarsi che gl’Italiani avessero potuto acconciarsi a vivere tranquilli sotto il dominio di gente che aveva apparenza più di bestie che d’uomini. Si rodeva entro se stesso pensando che alcuni uomini italiani, e specialmente alcuni Milanesi, avevano potuto pensare al modo di far risorgere il governo dei buoi della Carinzia, com’egli lo chiamava; e rodevasi tanto più quando vedeva che tutta quella immensa mandra di buoi che ch’era venuta a provocare colle inerti e antiestetiche figure le più grasse risa dei Milanesi rifatti lor schiavi, era dominata da due o tre uomini che, senza meriti reali, senza nessun vero ingegno, né virtù nessuna, né diritto a stima di sorta; pure a forza di ostinazione, di dissimulazione, di taciturnità, colle doti del gatto, in una parola, erano riusciti a canzonare i più scaltri e ad averli sottomano (p. 1027).

Non era di quegli scellerati che, pur nel mezzo dell'abbondanza e di tutte le cortesie della fortuna, pur nel fasto e tra le grandezze, sono sempre rabidi di far male altrui, al pari delle tigri che, anche nella piena sazietà del cibo e colle zanne ancora insanguinate di preda recente, si avventano tuttavia sul primo che passa, non peraltro, che per metterlo in brani. Il Galantino, crediamo di averlo già detto, assomigliava al leone che, quando ha ben mangiato, vive e lascia vivere (p. 993).

Quell'oca di Berthier scongiurò Bonaparte a tacere, per non provocare l'ilarità ed il disprezzo dei Cinquecento. Quel gallo borioso di Murat, non comprendendo nulla e però facendo entrare i granatieri a baionetta in canna a far saltar giù dalle finestre i membri rappresentanti la maestà della repubblica, tagliò il nodo inestricabile, e liberò il volo all'aquila di Bonaparte (p. 807).

[La Falchi] era il rovescio della medaglia della sua prima moglie; era una tacchina grassa e appetitosa e fragrante di rosmarino, in confronto di un osso già gettato a' cani (p. 839).

Un volo, quello di Bonaparte, che per Rovani non si esaurisce ai *Cento anni*, ma anzi prosegue fino a lambire le «tavole di ragguaglio tra agli antichi e i moderni scellerati», ovvero il romanzo su Cesare, che sin dalla scelta del tema e del titolo denuncia il proprio ancoraggio ai collaudati modelli risorgimentali e tardo-napoleonici. A confermarlo è l'accoppiamento tra i nomi dei due dittatori, che nel romanzo ciclico rispunta ogniqualvolta sia necessario mettere a fuoco la figura titanica del generale francese: nel cartellino introduttivo del Libro IX, in gran parte dedicato alla rappresentazione romana della tragedia *Morte di Cesare* di Voltaire, si legge non a caso; «l'antico Cesare e il repubblicano Bonaparte».

I conforti incessanti di una vita agiata afflosciano l'esistenza, e i leni tepori del caminetto ponno addormentare dopo il pranzo anche uomini attivi e impazienti come Giulio Cesare e Napoleone (p. 361).

Or chi avrebbe mai pensato, tra quanti erano congregati in quel famoso recinto, che, nonostante la memoria di Giulio Cesare fosse tanto odiata da destare un commovimento per tutta Italia, e un rigurgito di tutti gli Italiani repubblicani in Roma, per assistere ad uno spettacolo che, dato nel Colosseo, pareva

dovesse riuscire solenne e pieno di grande significanza; che allora avrebbe pensato, ripetiamo, che fra poco stava per scaturire dal repubblicano Bonaparte la seconda edizione del Cesare antico? (p. 775)

La riproposizione, nei tardi anni Sessanta, dell'ormai consueto modello primottocentesco, con la consueta cesura generazionale («la giovinezza»), poteva sì raccogliere qualche modesto consenso tra le schiere dei giovani postunitari, disillusi e deprivati delle promesse risorgimentali, ma non certo riscattare le sorti di Giuseppe Rovani. La farraginosità stilistica della *Giovinanza di Giulio Cesare*, «opera non recuperabile in alcun modo»²⁰⁵, converte l'umorismo brillante del romanzo ciclico in umorismo involontario, e sancisce un'inadeguatezza che è in primo luogo ideologica: una volta fatta l'Italia, il nostro orfano di Napoleone non aveva più molto da dire.

²⁰⁵ SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Lo Scapigliato in archivio*, cit., p. 171: «Né la sperimentazione di un eloquio aulico e latineggiante o le reminiscenze letterarie (da Dante a Foscolo, da Leopardi a Manzoni) che vi proliferano in una fantasmagorica *summa* delle proprie predilezioni riescono a sostenere questo lavoro di congedo». Più positivo, ma non condivisibile, è il giudizio di GIULIO CARNAZZI, il quale in *La Scapigliatura*, cit., propone una rivalutazione del romanzo in chiave politica: «se *La giovinezza di Giulio Cesare* offre testimonianze numerose dello scambio in atto tra l'ultimo Rovani e le esperienze di marca scapigliata in ordine a ben riconoscibili suggestioni di forma e tecnica narrativa, ulteriori conferme di tale rapporto si potrebbero trovare nella prospettiva etico-politica che sottende la ricostruzione storica dell'età di Cesare e Catilina. Anche in questo romanzo non è difficile rinvenire i termini di una riflessione che non è né asettica né serenamente obiettiva. Che anzi il giudizio dello storico ha spesso vivi riverberi nel presente, tocca direttamente o indirettamente i nodi più inquietanti della realtà attuale. Parlando delle lotte per il potere che andavano preparando nell'antica Roma un profondo mutamento di regime, l'autore non perde di vista le travagliate vicende politiche della nuova Italia. Non dimentichiamo che gli anni tra il 1868 e il 1873, in cui cade la composizione della *Giovinanza di Giulio Cesare*, sono segnati da una crisi politica gravida di drammatiche conseguenze, da una sfiducia crescente nella politica tradizionale» (p. 27).

Cap. VII. Bibliografia

Opere di Rovani

Teatro

Don Garzia. Tragedia lirica in due atti da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice il carnevale del 1839. Musica di Antonio Costamagna, Genova, F.lli Pagano, 1839.

Bianca Cappello. Dramma storico in cinque giornate di Giuseppe Rovani, Milano, G. Crespi, Tip. Brambilla, 1839 [Milano, Lampi di stampa, 2004].

Simone Rigoni. Dramma storico in cinque atti di Giuseppe Rovani. Milano, Borroni e Scotti, 1847, «Florilegio drammatico», serie III, fasc. 119.

Romanzi

Eleonora da Toledo o una vendetta medicea. Cronaca fiorentina (trovata nei manoscritti di M.A. Buonaccorsi), Milano, A. Bonfanti, 1841.

Lamberto Malatesta. Cap. XXIV di Giuseppe Rovani, 2 voll., Milano, Ferrario, Tip. Guglielmini, 1843.

Valenzia Candiano. Racconto di Giuseppe Rovani autore del Lamberto Malatesta, Milano, Ferrario, Tip. Guglielmini 1844; Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1993 (a cura di M. Giachino) [Milano, Lampi di stampa, 2003].

Manfredo Palavicino o i Francesi e gli Sforzeschi. Storia Italiana raccontata da Giuseppe Rovani, 4 voll., Milano, Borroni e Scotti, 1845-1846 [Milano, Lampi di stampa, 2003].

Cento anni. Libri XX di Giuseppe Rovani, voll. I-III, Milano, Tip. Wilmant, 1859, a spese dell'autore, 1859; voll. IV-V, Milano, G. Daelli e C., 1864; edizione riveduta, con sottotitolo *Romanzo ciclico di Giuseppe Rovani*, 2 voll. Milano, Redaelli, 1868-69. [G. Rovani, *Cento anni*, Torino, Einaudi, 2008]

La Libia d'oro. Scene storico-politiche di Giuseppe Rovani, Milano, Stabilimento Redaelli, 1868.

La giovinezza di Giulio Cesare. Scene romane di Giuseppe Rovani. 2 voll., Milano, F. Legros, 1873. [G. Rovani, *La giovinezza di Giulio Cesare*, Pontremoli, Messagerie pontremolesi, 1988]

Storiografia e critica

Di Daniele Manin presidente e dittatore della Repubblica di Venezia. Memoria storica di Vittorio G. Rovani, Capolago, Tipografia elvetica, 1850.

Storia della Grecia negli ultimi trent'anni (1824-1854), in continuazione a quella di Pouqueville di Giuseppe Rovani illustrata con vignette, ritratti, ecc., Milano, Ferrario, Tip. Redaelli, 1854.

Storia delle lettere e delle arti in Italia giusta le reciproche loro corrispondenze, ordinata nelle vite e nei ritratti degli uomini illustri dal secolo XIII fino ai nostri giorni per cura di Giuseppe Rovani, 4 voll. in folio, Milano, C. Nicolini, Tip. Borroni e Scotti, 1855-1858.

La mente di Gioacchino Rossini, Milano, Ricordi, 1871.

La mente di Alessandro Manzoni, Milano, L. Perelli, Tip. Civelli, 1873.

Le tre arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei, 2 voll., Milano, Treves, 1874.

Bibliografia della critica

AMABILINO, L., *Alcune riflessioni sulla tipologia del lettore in Rovani e Dossi*, in *Scrittore e lettore nella società di massa*, Trieste, Lint, 1991.

ARRIGHI, P., *Rovani et la première bohème milanaise*, in Id., *Le verisme dans la prose narrative italienne*, Paris, Boivin, 1937.

BACCHERETI, E., *Il romanzo al negativo (Rovani, Lucini, Cena)*, Povegliano Veronese, Gutenberg, 1989.

BACHTIN, M., *Epos e romanzo*, in *Problemi di teoria del romanzo*, a cura di V. Strada, Torino, Einaudi, 1976.

BACHTIN, M., *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997.

BALDI, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1987.

BARENGHI, M., *L'autorità dell'autore*, Milano, Unicopli, 2000.

BERENGO, M., *Intellettuali e librai nella Milano della Restaurazione*, Torino, Einaudi, 1980.

BERENGO, M., *Cultura e istituzioni nell'Ottocento italiano*, Torino, Einaudi, 2004.

BERTACCHINI, R. (a cura di), *Documenti e Prefazioni del romanzo italiano dell'Ottocento*, Roma, Studium, 1969.

BERTOLINI, V., BITTASI, R., (a cura di), *Cento anni, pagine scelte*, Roma, Cremonese, 1960.

BIGAZZI, R., *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri Lischi, 1978.

BOCELLI, A., *Rovani e la dissoluzione del romanzo storico*, in Id., *Aspetti del romanzo dell'Ottocento*, Eri, Torino, 1956.

BROOKS, P., *L'immaginazione melodrammatica*, Parma, Pratiche, 1985.

- CAJUMI, A., *Il burattinaio della storia*, in *I cancelli d'oro*, Milano, Corbaccio, 1926.
- CARNAZZI, G., *La Scapigliatura*, Napoli, Morano, 1989.
- CARNAZZI, G., *Da Rovani ai «perduti». Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, Milano, Led , 2002.
- CARNAZZI, G., *Rovani, il Prina e qualche idea sulla storia*, in *La letteratura e la storia. Atti del IX Congresso Nazionale dell'ADI* (a cura di E. Menetti, C. Varotti), Bologna, Gedit, 2007.
- CARNAZZI, G., *Alla casa del Prina: aprile 1814*, in «Per leggere», 2006.
- CHARTIER, R., *Lecture e lettori «popolari» dal Rinascimento al Settecento*, in G. Cavallo e R. Chartier (a cura di), *Storia della lettura*, Bari, Laterza, 1995.
- COLUMMI CAMERINO, M., *Il narratore dimezzato. Legittimazioni del racconto nel romanzo storico italiano*, in *Storie su storie. Indagine sui romanzi storici (1814-1840)*, Vicenza, Neri Pozza.
- CORDIE', C., *Nota sul «La Libia d'oro di G. Rovani»*, in «Lettere Italiane», anno XVII, n.1, gennaio-marzo 1965.
- CORDIE', C., *Rovani*, in «Scuola e Cultura», gennaio-marzo 1987.
- COTTIGNOLI, A., *Tenca, Rovani, De Sanctis e il discorso manzoniano «Del Romanzo storico»*, in «Studi e problemi di critica testuale», n.10, 1975.
- CROCE, B., *Giuseppe Rovani*, in Id. *La letteratura della nuova Italia*, Bari, Laterza 1914.
- CROTTI, I., *Giuseppe Rovani e la mitologia scapigliata*, in Aa. Vv., *Storia Letteraria d'Italia. L'Ottocento*, Padova, Piccin, 1992.
- CROTTI I., RICORDA, R., *Scapigliatura e dintorni*, Padova, Piccin, 1992.
- DALL'ONGARO, F., *Venezia 11 agosto 1848. Memorie storiche*, Capolago, Tip. Elvetica, 1850.
- DELLA BIANCA, L., *Giuseppe Rovani*, in «Otto/Novecento», XVIII, (1994), n. 1.
- DELLA ROCCA, A., *Tarchetti e Rovani. Aspetti della Scapigliatura*, Liguori, Napoli 1970.
- DE TOMMASO, P., *Rovani e il romanzo storico*, in Id., *Nievo e altri studi sul romanzo storico*, Liviana, Padova 1975.
- DIAZ-ROZZOTTO, M., *L'influence de la pensée du XVIII siècle et les idéaux républicains dans «Cento anni» de Giuseppe Rovani*, in «Croniques italiennes», nn. 33-34, 1993.

- DOSSI, C., *Rovani*, Milano, Vinciana, 1946.
- DOSSI, C., *Note azzurre*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 2010.
- ESCARPIT, R., *Letteratura e società*, Bologna, Il Mulino, 1972.
- FARINELLI, G., *Dal Manzoni alla Scapigliatura*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1991.
- FARINELLI, G., *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci, 2003.
- HAUSER, A., *Storia sociale dell'arte*, Torino, Einaudi, 2003.
- GIACHINO, M., *Rovani, Venezia, il progetto di un romanzo e i «Cento anni» di Rovani*, in «Quaderni veneti», 1996, n. 22.
- GIACHINO, M., *Tommaseo lettore dei «Cento Anni»: uno scambio epistolare*, in «Studi Italiani», XV (2003), n.1.
- GIACHINO, M., *La calunnia. Storia di una polemica e dei suoi esiti nei «Cento anni» di Rovani* in Aa. Vv., *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzio Mutterle*, Venezia, Cafoscarina, 2008.
- GUTIERREZ, B., (a cura di), *Cento anni*, Milano, Rizzoli, 1934-5.
- ISELLA, D., *I Lombardi in rivolta. Da Carlo Maggi a Carlo Emilio Gadda*, Torino, Einaudi 1984.
- LAVAGETTO, M., *Quei più modesti romanzi*, Milano, Garzanti, 1979.
- LUCINI, G.P., *L'ora topica di Carlo Dossi*, Milano, Ceschina, 1973.
- LUCINI, G.P., *Prose e canzoni amare*, Firenze, Vallecchi, 1971.
- LUCINI, G.P., *Scritti critici*, a cura di L. Martinelli, Bari, De Donato, 1971.
- LUKACS, G., *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1977.
- MADRIGNANI, C. A., *Giuseppe Rovani e la crisi del romanzo storico*, in MADRIGNANI, C. A. e ANGELINI, F., *Cultura, narrativa e teatro nell'età del Positivismo*, Bari, Laterza, 1975.
- MAFFEI, G., *Ippolito Nievo e il romanzo di transizione*, Napoli, Liguori, 1990.
- MARIANI, G., *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia ed. 1967.
- MARTINI, C., *Giuseppe Rovani*, Milano, Centro Nazionale di Studi Manzoni, 1975.
- MAURONI, E., *L'ordine delle parole nei romanzi storici italiani dell'Ottocento*, Milano, Led, 2006.

MAZZA, A., *Vita postuma di un poeta: il Parini nei «Cento Anni» del Rovani*, in «Rivista di Letteratura italiana», XVII (1999), n.2-3.

MAZZONI, G., *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino 2011.

MELDOLESI, C., TAVIANI, F., *Teatro e spettacolo nel primo ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991

MEROLLA, R. *Il protagonista di una leggenda scapigliata: Giuseppe Rovani*, in «Angelus novus», 1966, n.9-10.

MORETTI, F., *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

MUTTERLE, A. M., *Ermes Visconti nei «Cento Anni» di Giuseppe Rovani*, in Aa. Vv., *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, Firenze, Olschki, 1983, vol. V.

MUTTERLE, A. M., *La storia romanzata di Giuseppe Rovani*, in Aa. Vv., *Storia letteraria d'Italia, L'Ottocento*, Padova, Piccin Nuova Libreria, 1990.

NARDI, P., *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*, Milano, Mondadori, 1968.

OLIVIERI, U., *Narrare avanti il reale*, Milano, Angeli, 1990.

PACCAGNINI, E., *Prefazione a Prineide. La tragica fine di Giuseppe Prina, Ministro delle Finanze del Regno d'Italia voluto da Napoleone. Testi di Tommaso Grossi, Giuseppe Rovani, Giovanni Biffi*, a cura di U. Gualdoni, Novara, Interlinea, 1996.

PELIZZONI, E., *Per Giuseppe Rovani libri e "luganighino"*, in Aa. Vv., *La biblioteca Nazionale Braidense*, Milano, La Martinella, 1983.

PESTELLI, G., *I Cento anni di Rovani e l'opera italiana*, in Aa. Vv., *Il Melodramma italiano dell'Ottocento (studi e ricerche per Massimo Mila)*, Torino, Einaudi, 1977.

PORCU, L., *L'arte nei romanzi sconosciuti di Giuseppe Rovani*, Cagliari, Società Tipografica Sarda, 1919.

PORTINARI, F., *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976.

PORTINARI, F., *Un'idea di realismo*, Napoli, Guida, 1976.

PORTINARI, F., *I «Cento anni» ovvero la crisi del romanzo italiano dopo i «Promessi sposi»*, introduzione a G. Rovani, *Cento anni*, Torino, Einaudi, 2008.

RILLOSI, A., *Rovani. Studi*, Sandron, Palermo s.d. [19..].

ROMAGNOLI, S., *Manzoni e i suoi colleghi*, Firenze, Sansoni, 1984.

ROMANO', A., *Giuseppe Rovani*, in *Il secondo romanticismo lombardo e altri saggi sull'Ottocento italiano*, Milano, Fabbri, 1958.

- ROSA, G., *Il romanzo melodrammatico*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- ROSA, G., *La narrativa degli Scapigliati*, Bari, Laterza, 1997.
- ROSA, G., *Il patto narrativo*, Milano, Il Saggiatore, 2008.
- Rovani*, numero monografico di «Testo», n. s. XXIII (2002) n. 44 (contributi di S. Tamiozzo Goldmann, A. M. Mutterle, M. Giachino, L. A. Biglione di Viarigi, E. N. Girardi, A. Carli).
- RUGANI, R., *Rileggendo i «Cento Anni» di Giuseppe Rovani*, in «Belfagor», VI, (1951)
- SACCHETTI R., *La vita letteraria*, in Aa. Vv., *Milano 1881*, Palermo, Sellerio, 1991 (a cura di C. Riccardi).
- SALVETTI, G., *La scapigliatura milanese e il teatro d'opera*, in Aa. Vv., *Il Melodramma italiano dell'Ottocento (studi e ricerche per Massimo Mila)*, Einaudi, Torino, 1977.
- SCARANO, E., *A proposito di vecchi malvissuti. Da Manzoni a Rovani*, in Aa. Vv., *Riscrittura Intertestualità Transcodificazione* (atti del seminario di studi di Pisa, gennaio-maggio 1991), Pisa, Tipografia Editrice Pisana, 1992.
- SCHULZ-BUSCHHAUS, U., *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Milano, Unicopli, 1999.
- SCARSI, G., *Scapigliatura e Novecento. Poesia/Pittura/Musica*, Roma, Studium, 1979.
- SCRIMA, V., *Giuseppe Rovani critico d'arte*, Led, Milano, 2004.
- SERONI, A., *Appunti su Rovani*, in Id., *Nuove ragioni critiche*, Firenze, Vallecchi, 1954.
- SPINAZZOLA, V., *Il libro per tutti, Saggio su «I promessi sposi»*, Roma, Editori Riuniti, 1983.
- SPINAZZOLA, V., *Gli scapigliati tra Manzoni e Verga*, in *La modernità letteraria*, Il Saggiatore - FAAAM, 2001.
- SPINAZZOLA, V., *La modernità letteraria. Forme di scrittura e interessi di lettura*, Milano, Il Saggiatore, 2005.
- SPINAZZOLA, V., *Le metamorfosi del romanzo sociale*, Pisa, ETS, 2012.
- TAMIOZZO GOLDMANN, S., *Per le vie: dalla «città più città d'Italia» alla «città troppo vasta»*, in «Problemi», n. 89, settembre-dicembre 1990.
- TAMIOZZO GOLDMANN, S., *Sul Daniele Manin di G. Rovani*, in Aa. Vv., *Saggi di Linguistica e di Letteratura in memoria di Paolo Zolli*, Padova, Antenore, 1991.
- TAMIOZZO GOLDMANN, S., *Lo scapigliato in archivio. Sulla narrativa di Giuseppe Rovani*, Milano, Franco Angeli, 1994.

TAMIOZZO GOLDMANN, S., *Fughe e rincorse: i viaggiatori nei «Cento Anni» di Rovani*, in «Problemi», gennaio aprile 1995.

TAMIOZZO GOLDMANN, S., *Il teatro nel romanzo: i «Cento Anni» di Rovani*, in Aa. Vv., *Una lezione sempre viva. Per Mario Baratto dieci anni dopo*, Roma, Bulzoni, 1996.

TAMIOZZO GOLDMANN, S., *Venezia e Milano: Giuseppe Rovani narratore e testimone*, in *Il Lombardo-Veneto 1814-1849 storia e cultura*, a cura di N. Dacrema, Udine, Campanotto, 1996.

TELLINI, G., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

TOMMASEO, N., *Dizionario Estetico*, Firenze, Le Monnier, 1867.

TORDI, R., *Il manto di Lindoro. Rovani e il teatro d'opera*, Roma, Bulzoni, 1995.

VISMARA, A., *Giuseppe Rovani e le sue opere*, Milano, Sanvito, 1874.

VITTORI, F., *G. Rovani tra Manzoni e gli Scapigliati*, in Aa. Vv., *Il Vegliardo e gli Anticristi. Studi su Manzoni e la scapigliatura*, Milano, Vita e Pensiero, 1978.

WATT, I., *Le origini del romanzo borghese*, Milano, Bompiani, 2009.

ZACCARIA, G., *Il romanzo d'appendice. Aspetti della narrativa 'popolare' nei secoli XIX e XX*, Torino, Paravia, 1977.

ZACCARIA, G., *La fabbrica del romanzo (1861-1914)*, Genève-Paris, Editions Slatkine, 1984.

ZACCARIA, G., *Le maschere e i volti. Il 'carnevale' nella letteratura italiana dell'Ottocento*, Milano, Bompiani, 2003.