



Consonanze 24

Luca Gallarini

I ROMANZI DEGLI ARTISTI

DINAMICHE STORICHE E CONFLITTI GENERAZIONALI
NELL'OPERA DI GIUSEPPE ROVANI



Luca Gallarini

I romanzi degli artisti.
Dinamiche storiche e conflitti generazionali
nell'opera di Giuseppe Rovani

LEDIZIONI

CONSONANZE

Collana del
Dipartimento di Studi Letterari, Filologici e Linguistici
dell'Università degli Studi di Milano

diretta da Giuseppe Lozza
24

Comitato scientifico

Benjamin Acosta-Hughes (The Ohio State University), Giampiera Arrigoni (Università degli Studi di Milano), Johannes Bartuschat (Universität Zürich), Maria Patrizia Bologna (Università degli Studi di Milano), Alfonso D'Agostino (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Doglio (Università degli Studi di Torino), Bruno Falchetto (Università degli Studi di Milano), Alessandro Fo (Università degli Studi di Siena), Luigi Lehnus (Università degli Studi di Milano), Maria Luisa Meneghetti (Università degli Studi di Milano), Michael Metzeltin (Universität Wien), Silvia Morgana (Università degli Studi di Milano), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Simonetta Segenni (Università degli Studi di Milano), Luca Serianni (Sapienza Università di Roma), Francesco Spera (Università degli Studi di Milano), Renzo Tosi (Università degli Studi di Bologna)

Comitato di Redazione

Stefania Baragetti, Guglielmo Barucci, Virna Brigatti, Edoardo Buroni, Silvia Gazzoli, Maddalena Giovannelli, Cecilia Nobili, Marco Pelucchi, Stefano Resconi, Luca Sacchi, Francesco Sironi

Tutti i volumi della collana sono sottoposti a peer review

ISBN 978-88-5526-194-4

Luca Gallarini, *I romanzi degli artisti. Dinamiche storiche e conflitti generazionali nell'opera di Giuseppe Rovani*

© 2020

Ledizioni – LEDIpublishing

Via Alamanni, 11 20141

Milano, Italia

www.ledizioni.it

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico, senza la regolare autorizzazione.

Indice

Ringraziamenti	5
Tavola delle abbreviazioni	7
Introduzione	9

PARTE PRIMA

I DRAMMI E I ROMANZI STORICI ROVANIANI

1.1 Dalla «tragedia lirica» al romanzo storico	17
1.2 I nostri antenati: pittori, scultori, musicisti e letterati	27
1.3 La rivolta contro i «padri efferati»	33
1.4 Il culto dell'amicizia	53
1.5 Le «illecite transazioni colla nequizia»	59
1.6 Morte in famiglia: fenomenologia del matrimonio e tipologie femminili	75
1.7 Le storie di un narratore coetaneo	95

PARTE SECONDA

UN SECOLO NEL SEGNO DI NAPOLEONE: I *CENTO ANNI*

2.1 Un <i>Preludio</i> per giovani artisti	109
2.2 Dalla truppa alla Teppa, dal Sette all'Ottocento	121
2.3 I protagonisti dell'emancipazione settecentesca	135
2.4 Percorsi di emarginazione e formazione: il Galantino e i Baroggi	161
2.5 Le storie di un uomo maturo: il narratore dei <i>Cento anni</i>	201
2.6 Un mondo a misura d'artista	213
Riferimenti bibliografici	231
Indice dei nomi	237

Ringraziamenti

Questo libro, che nasce in prima stesura come tesi di dottorato, sarebbe finito in *fidibus* per la pipa come il romanzo incompiuto di Rovani, senza la guida sicura di Giovanna Rosa e l'incoraggiamento di Mauro Novelli, a cui va tutta la mia riconoscenza. Esprimo inoltre viva gratitudine a Giuseppe Lozza, che ha accolto la monografia nella collana *Consonanze*, e mando un amichevole «grazie!» a Matteo Meneghini, che mi ha suggerito l'immagine di copertina. La dedica è invece riservata a chi, qualche anno fa, supportò e sopportò il mio lavoro di ricerca: Andrea, Arnaldo e Marina.

Tavola delle abbreviazioni

Si elencano le abbreviazioni delle opere e degli scritti di Rovani citati nel testo. Alla sigla seguono l'indicazione del volume e il numero di pagina. In caso di citazioni contigue dallo stesso volume, si riporta solo il numero di pagina.

1. Opere

- DG* = *Don Garzia. Tragedia lirica in due atti da rappresentarsi nel teatro Carlo Felice il Carnevale del 1839*, Genova, Fratelli Pagano, 1839.
- BC* = *Bianca Cappello. Dramma storico in cinque giornate*, Milano, Presso Giuseppe Crespi, 1839 (ristampa anastatica: Milano, Lampi di Stampa, 2004).
- ET* = *Eleonora da Toledo o una vendetta medicea. Cronaca fiorentina (trovata nei manoscritti di M.A. Buonaccorsi)*, Milano, Bonfanti, 1841.
- LM* = *Lamberto Malatesta. Capitoli XXIV*, Milano, Ferrario, 1843, 2 voll. La seconda edizione Ferrario, non datata, riporta come sottotitolo *I masnadieri degli Abruzzi*.
- VC* = *Valenzia Candiano. Racconto di Giuseppe Rovani autore del Lamberto Malatesta*, Milano, Ferrario, 1844. Edizione consultata: *Valenzia Candiano o la figlia dell'ammiraglio*, a c. di M. Giachino, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1993.
- MP* = *Manfredo Palavicino o i Francesi e gli Sforzeschi. Storia italiana raccontata da Giuseppe Rovani*, Milano, Borroni e Scotti, 1845-1846, 4 voll. Edizione consultata: Milano, Barbini, 1877, 5 voll. (ristampa anastatica: Milano, Lampi di Stampa, 2003).
- SR* = *Simone Rigoni. Dramma storico in cinque atti*, Milano, Borroni e Scotti, 1847.
- CA* = *Cento anni. Romanzo ciclico di Giuseppe Rovani*, Milano, Stabilimento Redaelli dei F.lli Rechidei, 1868-1869, 2 voll. Edizione consultata: *Cento anni*. Edizione rivista e corretta. Introduzione di F. Portinari. Nota al testo di M. Giachino, Torino, Einaudi, 2008.
- LO* = *La Libia d'oro. Scene storico-politiche di Giuseppe Rovani*, Milano, Stabilimento Redaelli della Società Chiusi e Rechidei, 1868.

GC = *La giovinezza di Giulio Cesare. Scene romane di Giuseppe Rovani*, Milano, F. Legros, 1873, 2 voll. (ristampa anastatica: Pontremoli, Messaggerie Pontremolesi, 1988).

TA = *Le tre arti considerate in alcuni illustri Italiani contemporanei*, a c. di L. Perelli, Milano, Treves, 1874, 2 voll. (ristampa anastatica: Milano, Lampi di Stampa, 2004).

2. Recensioni, prefazioni e appendici

GR1 = *Profili letterarii-artistici dell'Italia contemporanea. G. Rovani*, «L'Italia musicale» 4 (12 gennaio 1853), 15-16.

GR2 = *Profili letterarii-artistici dell'Italia contemporanea. G. Rovani*, «L'Italia musicale» 5 (15 gennaio 1853), 19.

CAS = *Cento anni. Sinfonia del romanzo*, «Gazzetta ufficiale di Milano» 312 (31 dicembre 1856), 1245-1246.

INT = *Cento anni. LII. Preludio d'intermezzo*, «Gazzetta ufficiale di Milano» 8 (9 gennaio 1858), 29.

SGC = *Storia di Giulio Cesare per Napoleone III - vol. I*, «Gazzetta di Milano» 77 (18 marzo 1865), 1.

PCN = *Prefazione a Pel centenario di Napoleone Bonaparte. Odi di Foscolo, Byron, Manzoni, Lamartine, Uberti*, Milano, Robecchi, 1869.

Introduzione

Si deve alla fedeltà e alla tenacia del sodalizio Dossi-Perelli, il *repêchage* di Giuseppe Rovani dall'oblio degli artisti ingiustamente dimenticati. Col risultato che, forse ancora oggi, l'artefice dei *Cento anni* è il protagonista della *Rovariana*, o magari il fustigatore delle *Tre arti*, più che un romanziere domiciliato a pieno titolo nelle patrie lettere.

La biografia aneddotica scritta da Carlo Dossi è, in effetti, *ad usum Delphini*: cela il proposito di riconciliare la stagione scapigliata con la tradizione lombarda, senza scrupoli di verosimiglianza storiografica. La silloge approntata 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 vastissima 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 schiera dei nipotini ribelli di Alessandro Manzoni.¹

L'intraprendenza di Perelli e Dossi (a cui più avanti si aggiungerà Primo Levi) sopperisce a una dispersione precoce: già alla fine degli anni Settanta dell'Ottocento, del «bel Rovani» restavano ricordi sbiaditi, tracce sparse di una fama in larga parte municipale, legata alle serate «all'osteria della Scapigliatura»;² e pochi sono i carteggi e i manoscritti conservati fino ai giorni nostri.³

In assenza di altre voci e di scoperte d'archivio, il posto occupato da Alberto Carlo nel canone continiano ha influenzato a lungo, e profondamente, l'interpretazione di Rovani. Per via di romanzi fondamentali come *L'Altrieri* (1868) e *La vita di Alberto Pisani* (1870), ma anche per merito delle frequentazioni esclusive

1. Cf. Mariani 1967, 203: «una vernice di scapigliatura [...] fu sovrapposta a una produzione letteraria che di scapigliato non aveva assolutamente nulla». Cf. anche Rosa 1997. Decisamente più favorevoli all'attribuzione di Rovani alla Scapigliatura sono invece, in tempi recenti, Farinelli 2003, Carnazzi 2002 e 1989.

2. Cf. Gara-Piazzini 1945. Su Primo Levi e Luigi Perelli vd., rispettivamente, Monsagrati 2005 e la scheda biografica, a cura di Paola Montefoschi, in Dossi 1994, 245-246.

3. Un'utile rassegna dei materiali superstiti si legge in Puliafito 2017.

suggerite dalla «funzione Gadda»,⁴ che avvicina Dossi all'espressionismo novecentesco, o dall'affiliazione a una linea sterniana e umoristica che facilita, di concerto, una lettura antiromanzesca dei *Cento anni*.⁵

Non meno controversa è poi la *Rovaniiana*: un ritratto di Rovani eseguito a immagine di colui che ne rivendica il retaggio culturale, per collocarsi di diritto in coda alla discendenza manzoniana («M.[anzoni] è la primavera, R.[ovani] l'estate, D.[ossi] l'autunno»)⁶. Il Rovani resuscitato da Dossi non è l'autore dei romanzi, sui quali cala un silenzio imbarazzante, ma colui che dialogava, anzi litigava con i lettori nelle prefazioni alle appendici della «Gazzetta di Milano», toccando con mano l'evoluzione dei venticinque lettori di Manzoni a pubblico disomogeneo e indifferenziato.

La consonanza che nasce dal rapporto con un orizzonte d'attesa indistinto spinge il biografo a un'operazione ardita, da cui si evince l'irriducibilità di Rovani all'alveo scapigliato. Diversamente dai tempi eroici della «Riforma» crispina, durante i quali aveva cercato di rimettere in circolazione i libri più recenti e appetibili

4. Cf. Baldi 1967, 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».

5. Per una lettura sterniana dei *Cento anni* vd. Portinari 1960, 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 divagante, magari appresa dai modelli maggiori d'oltralpe (da Sterne a Richter a Dickens...) ma impiegata con prodigalità anche eccessiva, in un perdersi e ritrovarsi tra un pettegolezzo gustoso, un saggio erudito, un aneddoto brillante»; e Tamiozzo 1994, 66, che richiama l'*Effetto Sterne* di Mazzacurati 1990: «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». Cf. anche Baldi 1967, 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 incolmabile»; e Bigazzi 1978, 34: «Lo scrittore dedica buona parte del prelude 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». Per ulteriori approfondimenti bibliografici vd. *Rovani e la storia. Per una ricognizione bibliografica*, in Puliafito 2020, 197-214; e Patat 2019a.

6. Dossi 1912, 170, n. a. 2305.

del predecessore (*Cento anni, La Libia d'oro, La giovinezza di Giulio Cesare*),⁷ Dossi nella *Rovaniana* si limita a distillare un libriccino di «gocce d'inchiostro»:

Degni di speciale attenzione e importantissimi per la cronaca dell'animo di Rovani, mentre scriveva quei due incliti libri [*Cento anni* e *La giovinezza di Giulio Cesare*] sono gli *intermezzi*, coi 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 che, beninteso, furono poi soppressi nelle due opere stampate isolatamente, meriterebbero di essere raccolti in un volume a sé, e questo ci proponiamo di fare noi stessi.⁸

La vagheggiata raccolta di «intermezzi» e digressioni, lungi dal proporre una cretomania di Rovani, anticipa semmai *Il libro delle prefazioni* curato da Dante Isella.⁹

Se Dossi riduce i tomi plurimi dei romanzi a poche pagine e a proprio vantaggio, il suo alter ego Perelli, proponendo nel 1874 una selezione dei saggi artistico-letterari pubblicati da Rovani sulla stampa periodica, mantiene vivo il ricordo dell'attività critica del maestro: non certo per segnalare influenze simboliste,¹⁰ bensì per orientarne la fama in senso letterario, e ridimensionare il lavoro da lui svolto come critico d'arte o musicale.¹¹

7. Cf. Isella 1995a, 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.».

8. Dossi 1946, I, 139. Per un approfondimento sull'incompiuta biografia di Rovani mi permetto di rinviare a Gallarini 2014.

9. Cf. Dossi 1992.

10. Cf. Baldi 1967, 177-178: «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». Baldi fa qui riferimento a Nardi 1924. Cf. anche Crotti-Ricorda 1992, 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 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».

11. I suggerimenti critici di Perelli non sembrano aver riscosso, all'epoca, particolare successo. Cf. Scrima 2004, 69: «Nel consultare la stampa di allora, ciò che colpisce in maniera particolare è che abbia arreso 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 del fatto che Rovani eccella veramente

Nell'indice del doppio volume, il pittore Arienti, dedicatario del *Lamberto Malatesta*, deve perciò accontentarsi del secondo tomo, mentre Rossini cede il primo posto a Manzoni, il cui profilo è collocato dopo il ritratto di Rovani, opera di Tranquillo Cremona. A seguire, troviamo i precursori nell'ambito del romanzo storico (d'Azeglio, Grossi e, in coda, Bazzoni e Guerrazzi); «la prima fra le stelle minori della poesia in Italia» (Carrer); una pattuglia di esponenti oggi dimenticati delle lettere lombarde (Pozzone, Giunio Bazzoni, Zoncada); puntigli e punzecchiature (Cantù, Prati, Aleardi, Revere); un involontario omaggio all'attitudine rovaniana al plagio (il pezzo su Leopardi è la trascrizione di un articolo di Carlo Tenca);¹² un tocco di leopardismo e Risorgimento (Alessandro Poerio); una linea satirica e post pariniana (Giusti, Zanoia, Torti, Uberti); e per finire i campioni del dialetto milanese Porta e Rajberti.¹³ Alle arti retrocesse è riservato invece il secondo volume.

Basta una rapida lettura di questi saggi, per cogliere il giudizio di fondo: salvo rare eccezioni (su tutti Manzoni e Guerrazzi), i più celebri «Italiani contemporanei» non sono così «illustri» come pretendeva il senso comune della critica, e abbondano anzi gli «ingegni più fortunati che grandi». ¹⁴ È giunto quindi il momento che qualcun altro prenda il loro posto, con un romanzo che sia in grado di soddisfare il «numerioso popolo dei lettori per disperazione». ¹⁵ Per quanto sia noto almeno un tentativo, sempre a firma di Dossi e Perelli, di promuovere la senescente *Giovinezza di Giulio Cesare*,¹⁶ il Rovani destinato alla fama dai suoi estimatori è l'autore dei *Cento anni*.

La figura del romanziere 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, in veste di editore, stampa i libri di Dossi;¹⁷ Dossi progetta e abbozza la *Rovaniana*; Perelli promuove

solo nella terza e ultima parte, in cui dimostra «mente più serena, sguardo più acuto, analisi più sicura, sintesi più arguta».

12. Cf. Landi 1998, 17: «Tale articolo, pochissimo noto nella storia della critica leopardiana, era in realtà una ripresa testuale della prima puntata dello splendido e fondamentale saggio di Carlo Tenca apparso sulle pagine del «Crepuscolo» nel 1851». Cf. anche *ibid.*, 59, n. 2: «Rispetto all'articolo di Tenca, Rovani aggiungeva solo [...] poche parole introduttive». Il saggio di Tenca – *Tradizioni del pensiero italiano. Giacomo Leopardi* – ora si legge in Tenca 1969, 108-125.

13. 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, Rajberti.

14. *TA*, I, 203.

15. *Ibid.*, 207.

16. Cf. *La giovinezza di Giulio Cesare. Scene romane di Giuseppe Rovani*, recensione pubblicata da Perelli nel 1873 ma scritta in realtà da Dossi, e poi riproposta nella *Fricassee critica di arte, storia e letteratura*. Ora si legge in Dossi 1995, 1407-1415.

17. Cf. le indicazioni di stampa apparse sui libri pubblicati da Dossi tra il 1870 e il 1881: «Luigi Perelli, Editore» (*Vita di Alberto Pisani*, 1870), «a cura di Luigi Perelli» (*Elwira*, 1872; *Il Regno dei Cieli*, 1873), «Dossi, autore – Perelli, editore» (*Ritratti umani*, 1873; *La colonia felice*, 1874), «Stabilimento

una sottoscrizione per erigere un monumento a Rovani;¹⁸ Primo Levi pubblica per i tipi di Perelli *Carlo Dossi e i suoi libri. Considerazioni bibliografico-sociali* (1873);¹⁹ cura inoltre l'edizione Treves delle opere dossiane e un fondo di cimeli milanesi presso l'Archivio Storico del Castello Sforzesco (*Pei nuovi «Cento anni»*);²⁰ Gian Pietro Lucini, dal canto suo, dà alle stampe *L'ora topica di Carlo Dossi* (1911) collabora alla riproposta dell'opera omnia dossiana e s'impegna a concludere la monografia su Rovani;²¹ infine un altro Carlo (Linati) licenzia un volume dal titolo *Dossi* (1944), contenente, tra le altre cose, una selezione dei materiali della *Rovaniana*.²²

Ma in realtà, per comprendere Rovani e i suoi romanzi, conviene abbandonare il filo rosso scapigliato, che grazie a Contini s'inoltra nel Novecento, per far ritorno alla prima metà del secolo precedente, agli anni che vanno da Waterloo all'Unità d'Italia. Perché è in questo frangente che nasce e muore la parabola dello scrittore: nelle forme storiche del dramma e del romanzo, Rovani, nato nel 1818 e morto nel 1874, dà voce ai lamenti e alle speranze di una generazione che, per ragioni anagrafiche, arriva tardi all'appuntamento con la Storia, entra in scena cioè nel bel mezzo della Restaurazione, quando la stagione napoleonica è ormai un ricordo. Ne deriva un sentimento di orfanità inconsolabile, riproposto instancabilmente 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, sempre in cerca di modelli di riferimento e occasioni di promozione sociale. Rovani legittima le istanze dei suoi lettori ideali, offrendo loro i conforti del sublime tragico e delineando, al tempo stesso, una nuova geografia cittadina, al centro della quale si staglia una classe borghese definita da criteri di merito che solo l'attività libera,

Tipografico Italiano, diretto da L. Perelli» (*La colonia felice*, 1879; *Gocce d'inchiostro*, 1880; *L'Altrieri*, 1881).

18. Cf. Dossi 1912, 506-507, n. a. 3877.

19. Cf. Isella 1995b, 1431: «editore, senza che figurasse in prima persona, [era] il Perelli».

20. Cf. Levi 1908. Notizie sui materiali raccolti per la feticistica raccolta *Pei nuovi «Cento anni»* (di cui facevano parte il bastone, l'orologio e il cappello di Rovani) si leggono nella lettera che Lucini scrisse a Levi il 16 gennaio 1911, ora in Lucini 1971, 465-466.

21. Cf. Lucini 1971, 465: «Il Sesto [volume delle *Opere*] stamperà la *Rovaniana*. Ella [cioè Levi, destinatario della lettera sopracitata] 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 *Rovaniana* 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».

22. Cf. Dossi 1944, 873-995.

pura e disinteressata dell'artista è in grado di esemplificare. Sono tutti pittori, musicisti e letterati, i giovani protagonisti di questi romanzi: sono il frutto di un'emancipazione dai vincoli gentilizi che è stata resa possibile dalla rivoluzione napoleonica, fautrice di una mobilità sociale inedita, fondata non sui privilegi di nascita ma sul valore militare. S'intuiscono allora 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.²³

L'ancoraggio a Bonaparte, lungi dall'essere un mero recupero nostalgico, si configura come il presupposto politico e ideologico della rievocazione di un secolo di storia italiana ed europea.²⁴ Per questo motivo, Rovani resta un autore romantico-risorgimentale, a disagio nell'Italia unita.²⁵ Poco significative, di conseguenza, appaiono *La Libia d'oro* e *La giovinezza di Giulio Cesare*, pubblicate in volume, rispettivamente, nel 1868 e nel 1873,²⁶ mentre i romanzi e i drammi d'esordio, pur con i loro difetti, illuminano il percorso di maturazione di un progetto grandioso, pari per ambizione alle *Confessioni* di Nievo: il tentativo di ricomporre cento anni per costruire un mondo nuovo.

23. Per quanto riguarda la nostalgia per il passato napoleonico, è d'obbligo il riferimento a *Il rosso e il nero* di Stendhal. Cf. Auerbach 1946, II, 222: «Il carattere passionale e fantastico di Julien fin dalla prima gioventù si è acceso per le grandi idee della Rivoluzione e di Rousseau, per i grandi fatti dell'epoca napoleonica; fin dalla prima giovinezza non è in lui che avversione e disprezzo per la meschina ipocrisia e per la volgare e nascosta corruzione dominanti dalla caduta di Napoleone».

24. Cf. Ganeri 1999, 48: «il romanzo risorgimentale era il veicolo delle idee di quella borghesia liberale che si riconosceva nei valori della rivoluzione francese, significativamente da molti identificati anche nella figura di Napoleone Bonaparte». Cf. anche PCN, 7: «A Parigi il dì quindici del corrente agosto, anche gli avversissimi del terzo Napoleone, non potranno non sentirsi in vario modo commossi ripensando al giorno in cui nacque in un'isola d'Italia l'eroe massimo del secolo». Per un confronto tra la rappresentazione di Napoleone in Rovani e in Nievo vd. Tamiozzo 2013.

25. Cf. Rosa 1997, 18: «Le suggestioni narrative che gli scapigliati potevano attingere dalla trama frastagliata dei *Cento anni* erano molteplici [...]. E tuttavia questi suggerimenti [...] deflagravano all'interno di una struttura compositiva regolata dalle norme del romanzo storico: in forza di questa congerie di motivi contraddittori, che corrodono intimamente il tradizionale equilibrio del genere, i *Cento anni* occupano, insieme con il capolavoro di Nievo, la sezione conclusiva della letteratura romantico-risorgimentale».

26. Questi ultimi due romanzi, al pari di *Lamberto Malatesta*, *Valenzia Candiano* e *Manfredo Palavicino*, sono oggetto di una monografia ormai superata, scritta da Lidia Porcu, che ne riassume nel titolo la sfortuna critica: *L'arte nei romanzi sconosciuti di Giuseppe Rovani*. Cf. Porcu 1919.

Parte prima
I drammi e i romanzi storici rovaniani

1.1

Dalla «tragedia lirica» al romanzo storico

Giuseppe Rovani esordisce come scrittore all'età di ventun anni, a Genova, con la tragedia *Don Garzia*, opera minore che oscilla tra un'aspirazione ai piani alti della letteratura e un modesto apprendistato al servizio del melodramma.¹ Ad animare il milanese in trasferta – confesserà Rovani molti anni più tardi, in un autoritratto ironico pubblicato sull'«Italia musicale» – era nientemeno che «la voglia di gettarsi al più ladro dei mestieri conosciuti; a quello d'autore».²

Il recupero di un argomento alfieriano («dal *Don Garzia* dell'immortale Astigiano ho desunto l'argomento per questa mia Tragedia Lirica»)³ rimpolpa le credenziali di un dramma composto non in funzione di una lettura solitaria, bensì di un pubblico spettacolo: al Teatro Carlo Felice – recita il frontespizio – in occasione del carnevale del 1839. La stesura di testi teatrali prospettava ai letterati dell'epoca lauti guadagni, come rivelano l'omaggio a un poeta genovese (nonché milanese adottivo) allora famosissimo e il bisticcio onomastico che tradisce la volontà di seguirne le orme:

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

1. Cf. Tordi 1995, 81: «È una delle tragedie 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 trafugge, 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». Cf. anche Della Bianca 1994, 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».

2. *GR1*, 15. Come precisa fin da subito Rovani, l'autocritica era funzionale all'attività giornalistica: «Chi scrive è in tali relazioni col nome in predicato che superano i santi legami dell'amicizia, che superano persino i santissimi del sangue; però se arriverà a dire di lui tutto il male possibile, potrà bene acquistarsi il diritto di dir male anche un po' degli altri».

3. *DG*, 3.

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 *felice*.⁴

Fino a pochi anni prima, i libretti di Felice Romani avevano riscosso un enorme successo: «La predilezione dei maggiori musicisti – il fedelissimo Bellini, Donizetti, Mercadante – e i contratti fissi continuativi che infine gli stipularono le imprese milanesi fecero sì che dal maggio del 1831 all’agosto del 1834 Romani fosse travolto dalla mole di lavoro». ⁵

Agli occhi di Rovani, tuttavia, l’astro del «Titan» cala rapidamente. Gli subentrano i colleghi d’oltralpe, più moderni e coraggiosi:

Era la grande epoca dei trionfi di Vittore Ugo e di Dumas. Una rappresentazione d’un loro dramma era un avvenimento che eccheggiava 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. Da ogni angolo d’Italia spuntava un drammaturgo novello. Né Lombardia doveva stare addietro e molto meno Milano che da qualche tempo godeva di un tal qual primato in fatto di letteratura. ⁶

Chiusa la parentesi genovese, tra l’indulgenza e l’indifferenza dei recensori («la *tragedia* [...] fu lodata a cielo da un giornalista della città di Genova [...]. Quel giornalista per altro non ebbe eco e la critica generale si limitò ad essere indulgente e cortesissima col giovine librettista»),⁷ Rovani inverte dunque la rotta: «dacché *dall’infanzia* non aveva quasi mai scritto che in versi, cominciò sul serio a domandarsi come si faceva a scrivere in prosa». ⁸ Nello stesso anno consegna alle stampe, per i tipi ambrosiani di Giuseppe Crespi, un dramma in cinque giornate, *Bianca Cappello*,⁹ ignorato dagli impresari e accolto con «latrati infesti» dai critici.¹⁰ Più che per i risultati, davvero modesti, le opere del «giovinetto e imberbe

4. *Ibid.* (corsivi miei).

5. Roccatagliati 2017, 230.

6. *GR1*, 15.

7. *Ibid.*

8. *Ibid.*

9. Cf. Della Bianca 1994, 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)».

10. *GR1*, 15.

autore»¹¹ conservano motivi di interesse perché compendiano, fino all'approdo al romanzo storico, il *cursus honorum* del letterato della Restaurazione.

Per chi non aveva nobili natali, il problema era trovare un punto di equilibrio tra le necessità economiche e il desiderio di interloquire con un pubblico sì ampio ma composito, non riconducibile esclusivamente alla «moltitudine dei lettori che allora correvano addosso a qualunque dramma si fosse come le mosche al burro». ¹² A bruciare, nel fiasco dei primi titoli, non era tanto l'acredine dei detentori del gusto, contro la quale era sempre possibile appellarsi al mito del genio incompreso, ma piuttosto la consapevolezza di aver raccolto solamente il consenso di «fanciulle disperate di non poter fuggire coll'amante» e del «buon popolo che bee grosso e sta pago *del molto per poco*». ¹³

La conversione al romanzo avviene in sordina, schermata dall'anonimato, con *Eleonora da Toledo* (1841)¹⁴ ed è anticipata, in *Bianca Cappello*, da una promessa subito disattesa: «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 *Dramma*». ¹⁵

Non in una tragedia, bensì nel romanzo *Lamberto Malatesta* (1843),¹⁶ il primo pubblicato con il nome dell'autore in copertina, confluirà il racconto della maturità di Bianca: anch'essa, come la *Prima epoca*, demoniaca e sublime. Rovani intuisce che è arrivato il momento di abbandonare il paradigma tragico, ma non intende rinunciare alle tensioni eroiche. Più che Alessandro Manzoni, lo scrittore di riferimento per la prosa narrativa sembra essere Francesco Domenico Guerrazzi: l'unico romanziere in grado, stando a quanto si legge nelle *Tre arti*, di ricondurre il pathos del racconto alle «eterne leggi» dell'arte, in virtù di una «poderosa efficacia di stile». ¹⁷

11. *Ibid.*

12. *Ibid.* La denuncia dell'ingenuità del pubblico – in particolare di quello femminile – è ben presente nei ritratti, poi confluiti nelle *Tre arti*, dedicati a Giovanni Battista Bazzoni e Massimo d'Azeglio. Il primo deve il suo successo alle «menti volgari e infantili» e a «una gran parte di quella metà dolcissima del genere umano a cui pure sono affidate le sorti dei così detti libri di divertimento»; il secondo alle «infaticabili provveditrici di fama per conto altrui». Cf. *TA*, I, 205 e 98.

13. *Ibid.* (corsivi dell'autore).

14. Il romanzo, pubblicato anonimo, fu riproposto vent'anni dopo in coda all'edizione Ferrario di *Valenzia Candiano*. Cf. Giachino 1993a, 48.

15. *BC*, XII.

16. Cf. *GR1*, 15: «Il frutto di due anni di vita ritirata e di studio fu il *Lamberto Malatesta*, romanzo storico che fu letto, e lodato, e ristampato e tradotto. Ci rincresce di dover deporre per un momento il flagello e di dovere invece affannarci a trovare qualche parola di lode, ma [...] non era niente affatto una minchioneria».

17. *TA*, I, 226. Cf. *ibid.*, 247: «le leggi del bello e del gusto e dell'arte sincera, sono eterne e possono attraversare i secoli senza corrompersi». Sul successo dei romanzi di Guerrazzi vd. Rosa

I confini tra romanzo e dramma tendono a sfumare, grazie a una sostanziale intercambiabilità di temi e tecniche espressive: «il bello delle opere d'immaginazione», Rovani ne è convinto, «quasi sempre, suol scaturire» dal «forte contrasto d'elementi, di figure, di passioni, di tinte» (*MP*, I, 5-6). Si tratta di una riflessione affidata alle pagine introduttive del romanzo “monstre” *Manfredo Palavicino* (1845-1846), ma del tutto simile alla dichiarazione posta in apertura del primo dramma in prosa:

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*, VIII).

Diversamente dalle opere teatrali, inadatte alle grandi narrazioni, il romanzo può sceneggiare, con le medesime modalità, i 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 possedeva 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 uom 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, 5).

Il catalogo dei rivolgimenti politici si conclude con una certificazione di equipollenza in scala uno a dieci: *Manfredo Palavicino* è un «Dramma a larghissime dimensioni, nel quale più Stati son le figure colossali che aggruppano il nodo e s'affaticano allo scioglimento» (*MP*, I, 6).

In realtà, il passaggio dalle storie individuali alle sorti collettive è solo apparente, perché le ragioni dello «scioglimento» sono racchiuse nella psicologia attanziale, vale a dire negli «impulsi potenti» dei superuomini. Motore dell'azione, tanto nei drammi quanto nei romanzi, non sono mai le Mondelle o i Tramaglini – prova del fatto che la lezione dei *Promessi sposi* non era stata accettata o com-

2008, 161: «Per tutta la prima metà del secolo, e oltre, le opere guerrazziane contesero il primato al capolavoro manzoniano in nome di una “democraticità” che plasmava, con forte coerenza antagonista, sia le scelte strutturali e stilistiche sia le opzioni ideologiche e culturali».

presa – ma gli eroi dei secoli lontani, riproposti a metà Ottocento come figure risorgimentali. Ce lo conferma l'avvertenza apposta a *Bianca Cappello*:

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, X-XI).

L'assenza di una distinzione chiara, non meramente quantitativa, tra le forme del dramma e del romanzo favorisce il passaggio da un genere all'altro: un anno dopo il *Manfredo*, Rovani torna a cimentarsi con il genere teatrale, licenziando *Simone Rigoni*.¹⁸ La stagione inaugurata nel 1839 con l'abbandono del verso, e contraddistinta da quattro romanzi per complessivi otto volumi, si spegne alla fine del decennio successivo con un ritorno alle origini che prelude a un lungo silenzio (1847-1856), rinnovando la compresenza di scrittura drammatica e prosa narrativa. Nessuna delle quali, giova ribadirlo, perviene in queste opere a risultati convincenti, al punto da indurre Rovani a una pausa di riflessione.

Le prefazioni metapoetiche, decisamente confusionarie («la pittura dei costumi e delle Epoche non è già missione del romanzo storico?» BC, VII), rivelano in filigrana le ragioni dell'impasse. Anzitutto si intravede la persistenza – non inusuale a quest'altezza cronologica – di una gerarchia dei generi basata sul primato della poesia drammatica: «Quale sia il nodo adottato, quale la foggia di svolgerlo, – si legge nell'*Avvertimento* 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».¹⁹

18. Cf. il giudizio, forse troppo lusinghiero, che si legge in Della Bianca 1994, 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 vivere 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 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 strada 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».

19. DG, 3.

Se la scrittura poetica non richiede note d'autore o delucidazioni, perché le forme metriche e strofiche qualificano l'opera, con la scelta della prosa la situazione si complica. La rinuncia al verso sollecita la messa a fuoco delle differenze tra romanzo e dramma, ai fini della consueta suddivisione tra forme alte e basse: «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, V).

Non a caso, il termine «romanzo» fa la sua comparsa nella *Sinfonia dei Cento anni*, pubblicata sulla «Gazzetta di Milano» il 31 dicembre 1856, mentre le introduzioni al *Lamberto* e al *Palavicino* difendono il genere senza nominarlo. Non meno timorose, sui frontespizi, sono le denominazioni archivistiche («Storia italiana», *Manfredo Palavicino*; «Cronaca fiorentina (trovata nei manoscritti di M.A. Buonaccorsi)», *Eleonora da Toledo*) e sineddotiche («Capitoli», *Lamberto Malatesta*, «Racconto», *Valenzia Candiano*; «Libri», *Cento anni* nell'edizione «a spese dell'autore» del 1859).

Grazie al prestigio della tradizione, il dramma attira il romanzo nella sua sfera d'influenza, ma la contaminazione sembra essere reciproca.²⁰ La messa in scena di passioni che «valgono a scuotere fortemente» chi legge (BC, VIII) riprende in effetti l'esempio dei «libri-battaglie»²¹ di Guerrazzi, aggiornandolo ai tempi nuovi. Ne è prova in *Bianca Cappello* l'invito *Al lettore*, che accorcia la distanza epica tra io narrante e io leggente:²²

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 alquanta 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

20. Cf. Lukács 1965, 109: «il dramma moderno [...] ha fin da principio certe tendenze stilistiche che, nel corso dell'evoluzione, lo avvicinano sempre più al romanzo. E inversamente: l'elemento drammatico del romanzo moderno, specialmente in Walter Scott e in Balzac, nasce bensì in primo luogo, da concrete necessità storico-sociali del tempo, ma, dal punto di vista artistico, non manca di risentire dell'influsso esercitato dal precedente sviluppo del dramma».

21. Guerrazzi 1836, 147.

22. Cf. Rosa 2008, 163: «il narratore [dei romanzi di Guerrazzi] possiede l'onniscienza sovrana dell'*histor* profetico e, insieme, la demiurgia intrusiva e sconclusionata del *feuilletoniste*, l'intonazione, estranea alle cadenze amicali e conversevoli, riecheggia le note inesorabili di chi si atteggia a vendicatore ultimo dell'umanità intera».

tutta non possa esaurirsi; e da destare nei lettori una curiosità che non di leggeri possa appagarsi (BC, V e XI).

Il recupero del passato in funzione del presente, o della «curiosità» del pubblico, si fonda sulla «fiducia tutta ottocentesca in un'oggettiva assoluta Verità della Storia»: ²³ giustificazione della *fiction* e garanzia della sua liceità.

Il romanzo si prefisse un fine, – si legge nel ritratto dedicato da Rovani a Manzoni – 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 vestirla 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 necessario.²⁴

Come i colleghi cari alle Muse, anche chi scrive romanzi rivendica un privilegio conoscitivo e una funzione sociale superiore a quella del cronista. Di qui la volontà di proporsi come «logico» divulgatore di una conoscenza acquisibile per via analogica; di qui l'insistenza sulla possibilità di favorire, mescolando eventi storici e fantastici, l'acculturazione dei lettori: «Trovateci un mezzo più innocuo di render piacevole la storia agl'indotti: – esortava provocatoriamente Niccolò Tommaseo, qualche anno prima dell'esordio rovaniano – e il romanzo storico cadrà, credetelo, di per sé».²⁵

Con queste premesse, e con il rincalzo di un altro monito ben riassunto dallo scrittore dalmata («cotesta consuetudine costante di dare al romanzo storico un protagonista non storico, è quasi sempre cagione d'inconvenienti nocevolissimi all'arte ed al vero; perché [...] a veri fatti assegna finte cagioni, le vere dimenticando»),²⁶ non stupisce che nell'introduzione al *Palavicino* l'io narrante si senta in dovere di riaffermare le regole della finzione romanzesca: pur essendo una figura «ideale», Manfredo è «propriamente storico».

A far questo [cioè a tenere 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

23. Danelon 2000, 128.

24. *TA*, I, 36-37.

25. Tommaseo 1830, 221. Sui rapporti tra Rovani e Tommaseo vd. Giachino 2003 e Tamiozzo 2000.

26. *Ibid.*, 232.

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 al certo rimasto co' suoi desideri, 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, 7).

La ricerca storica sarà per Rovani un'attività culturale imprescindibile, coltivata con passione fino agli ultimi giorni. A questo proposito è opportuno ricordare il tardo romanzo sulla *Giovinezza di Giulio Cesare* (1873), ideato come risposta a una monografia di Napoleone III, che si sforzava di individuare edulcorate «analogie tra Cesare e il primo Bonaparte». Secondo il nostro romanziere, l'«imperiale autore nel dio Cesare si affanna con troppo manifesto proposito a celare e a dissimulare le leghe dell'umano metallo», ovvero i peccati e i vizi giovanili, propedeutici alla conoscenza del mondo: «Colla bacchettoneria di *Catone* [Cesare] non avrebbe mai potuto pescare sì profondamente in quel torbido mare della feccia di Romolo».²⁷

La carriera di Rovani, iniziata all'insegna della «tragedia lirica» e del componimento misto, si conclude dunque con un romanzo che mette in dubbio una ricostruzione storica. In mezzo, oltre ai fondamentali *Cento anni*, troviamo un pamphlet risorgimentale (*Di Daniele Manin presidente e dittatore della Repubblica di Venezia*),²⁸ la curatela di uno zibaldone di ritratti critici (la *Storia delle Lettere e delle Arti in Italia*) e una *Storia della Grecia negli ultimi trent'anni (1824-1854)* furbamente accodata («in continuazione a», recita il sottotitolo) a un bestseller dell'epoca, la *Storia della rigenerazione della Grecia* del console francese Pouqueville.²⁹

Per quanto a volte ingenua, la dominante storica affranca il nostro autore dai ripensamenti di Manzoni, trasfusi nel discorso *Del romanzo storico*, nonché dalle iperboli parodiche di Carlo Tenca, che nel romanzo *La Ca' dei cani*, coevo alle prime opere di Rovani (1840), dà voce alla reazione dei letterati al consolidamento del genere storico, offrendo il manoscritto di un «canattiere»³⁰ come sigillo del verosimile.

Rovani si dedicherà solo in parte al rovesciamento delle formule codificate. Spuntano nei suoi libri accenni di maniera, poco convinti o convincenti, a vecchie cronache; emergono lettere tra le vecchie carte, giunte a noi chissà come, dei pro-

27. SGC, 1.

28. Cf. Tamiozzo 1991.

29. Per un approfondimento mi permetto di rinviare a Gallarini 2011.

30. Cf. ROSA 2008, 192: «L'esito finale della *Ca' dei cani* è uno svelamento canonizzante della grammatica consolidata piuttosto che la sperimentazione di moduli innovativi».

tagonisti; c'è persino il rammarico per l'indolenza dei tipografi, che non hanno provveduto a fissare su carta i discorsi dei personaggi.

Ma si tratta di omaggi umoristici, ossia di appelli alla complicità del lettore, che preludono al tentativo di vivacizzare il *récit* mediante l'inserimento di scambi epistolari, o che fanno da contorno a una lacuna più sostanziosa, quella del «dilatato autografo». In apertura del primo romanzo che ha il coraggio di firmare col proprio nome, Rovani sostituisce infatti il 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 più o men lungo di fatti una mano celata e prepotente che adegua codeste disparità 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 sé 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 sé 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 così cospicua» (*LM*, I, VII-VIII).

La sostituzione esemplifica la «genericità modulante»³¹ su cui ruota la forma romanzo: non certo per demolire l'intero edificio, mettendone a nudo i meccanismi di funzionamento, come aveva fatto tre anni prima Tenca, ma per rilanciarne il prestigio, in un momento in cui la spinta propulsiva del componimento misto pare affievolirsi. La legittimazione concessa dalle opere o dalle prefazioni dei colleghi storici o romanzieri, 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. E che di un tale marchio di qualità un romanzo come *Lamberto Malatesta* avesse disperato bisogno, in un clima ancora ostile al genere «anfibia», lo dimostra la recensione anonima pubblicata nel 1844 a Napoli, sul «Progresso delle scienze, lettere e arti»:

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 migliaia di tribolati cittadini. Bianca Cappello, e Francesco Duca di Firenze han buona parte in questo lavoro, insieme ad altri

31. Giovannetti 2001, 48. Cf. Genette 1981.

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 romanzi.³²

32. «Il progresso delle scienze, lettere e arti», Napoli, gennaio-febbraio 1844, 142.

1.2

I nostri antenati: pittori, scultori, musicisti e letterati

La prima cosa che salta all'occhio, leggendo i libri giovanili di Rovani, è la discrepanza tra i titoli e i contenuti. Bianca Cappello non è la vera protagonista del dramma omonimo, così come non lo è, nella «novella storica», Eleonora da Toledo. Valenzia Candiano, «la figlia dell'ammiraglio»,¹ nel corso degli eventi non fa che svenire a ogni minimo impiccio: quando poi la portano nottetempo da Venezia a Padova, suo padre e il futuro sposo le somministrano un sedativo per farla star buona e 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 una novità. Nell'introduzione a *Ivanhoe*, Walter Scott confessò di aver scelto quel titolo perché suonava bene ed evocava un alone di mistero: «anzitutto aveva un suono inglese antico; secondariamente non dava alcuna anticipazione sull'argomento della storia».²

Era consuetudine, inoltre, associare al personaggio principale un'etichetta che suggerisse le ambizioni di totalità del romanzo: *Manfredo Palavicino* viene parafrasato nello scontro tra i *Francesi e gli Sforzeschi*, mentre attorno a Lamberto Malatesta si stringono i Robin Hood nostrani. Non desta preoccupazione, perché in linea con le tradizionali formule d'intreccio, nemmeno la comparsa tardiva del protagonista, funzionale alla suspense. In fondo, se sono necessarie centocinquanta pagine per vedere in azione Lamberto, non ce ne vogliono molte di meno per imbattersi nel tenebroso Marco Visconti, che fa la sua comparsa dopo i capitoli dedicati alle imprese del cugino Ottorino, narrate da Tommaso Grossi.³

Il punto è che qui i nomi suddetti, altisonanti e per i lettori dell'epoca presumibilmente anche accattivanti, cedono il posto a personaggi che storici non sono, o che nella Storia (diamo credito alle risorse archivistiche dell'autore) ebbero ruoli tutt'al più marginali: l'aitante Adimari, il pittore Dino Brunellesco, Piero Bonaventuri, «senza nome, giovane oscuro» (BC, 79), Alberigo Fossano, solo al mondo con la sua spada e il suo liuto. Dobbiamo attendere la metà degli anni

1. Così recita il sottotitolo dell'edizione Ferrario (1860).

2. Cf. Scott 1823, 12.

3. Cf. Grossi 1834.

Quaranta, per trovare un personaggio che sia giovane, rubacuori e dichiaratamente storico: Manfredo Palavicino.

Nel passaggio in secondo piano degli eroi schilleriani e byroniani,⁴ o delle eroine rinascimentali o medievalesganti – i cui nomi continuano a figurare sui frontespizi – sono evidenti non tanto i segni di una «erosione» del componimento misto,⁵ quanto le conseguenze di una sua riformulazione secondo le attese di un pubblico nuovo.

Sulla scorta, con ogni probabilità, dell'esempio di Manzoni, il primo vero romanzo di Rovani, *Lamberto Malatesta*, sembra rinunciare a pregiudizi e preclusioni: «si verrebbe a dire che questo libro fu scritto per tutti» (*LM*, I, XI). Suona inattuale, ormai, l'annotazione con cui Cesare Cantù esortava a una fruizione ultrapatetica («Lettor mio, hai tu spasimato? | No. | Questo libro non è per te»),⁶ così come appaiono eccessive le promesse di Guerrazzi: «se le lacrime non ti tolgono la vista delle miserie umane, vieni, mi segui nel dolente pellegrinaggio del pensiero; ti narrerò storie feroci» (*L'assedio di Firenze*).⁷ Che valore dare, allora, al pronome dell'incipit?

Dubbi e incertezze si riflettono nelle *silhouettes* stilizzate in negativo: tra i possibili destinatari non figurano né «i letterati e i critici propriamente detti, [...] avvezzi alle squisitezze dell'arte», né i «facitori di libri», più invidiosi che empatici («assai di malavoglia» ascoltano «chi non ha la fortuna di trovarsi nei loro panni»), né «gli uomini di mondo», che non si lasciano incantare dai romanzi, né ovviamente le donne, perché «il discorso talora piega così grave [...] che troppo ne verrebbe a patire la loro fibra per natura assai molle e sensitiva» (*LM*, I, IX-X).

La «favorevole contingenza» che, «per arte di prestigio», potrebbe invalidare le indicazioni di partenza, allude in realtà alle conseguenze di un successo imprevisto. I critici, i colleghi, le fanciulle e i viaggiatori leggeranno la storia di Malatesta (o meglio: di Brunellesco) se il romanzo riuscirà a battere la concorrenza degli «ottimi e incorruttibili esemplari», a vincere la noia di quanti siano già «attori e spettatori di molteplici e varie e quasi sempre interessantissime scene», e a solleticare la «tempra gentile» del pubblico femminile (*LM*, I, X-XI). In definitiva, questi narratori rifiutati definiscono un pubblico potenziale che si colloca al di fuori della platea di riferimento, mai davvero esplicitata e tuttavia desumibile

4. Per un confronto con i *Masnadi* di Schiller e il *Corsaro* di Byron vd. Baldi 1967, 14-28.

5. «Erosione del romanzo storico» è il titolo del primo capitolo della monografia di Baldi. Cf. *ibid.*, 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».

6. Cf. Cantù 1838, 23.

7. Guerrazzi 1836, 12. Cf. Rosa 2008, 166.

dall'unione delle prove indiziarie: una gioventù oppressa dal clima plumbeo della Restaurazione e, come vedremo, dai connotati socioprofessionali inediti.

Nel recente passato Guerrazzi aveva offerto, ai giovani deprivati di un futuro radioso, eroi ed eroine su cui proiettare furori e ambizioni,⁸ raccogliendo un consenso bifronte. Appassionati lettori dei suoi romanzi non erano solo i «ceti intellettuali “educati all'eroica”», ma anche i rappresentanti di un «popolo minuto, di appartenenza contadina e mezzadrile», accomunati ai primi da un impeto di «oltranzismo antimoderno e antiborghese»⁹ che superava le barriere tra le classi sociali, nonché i confini tra città e campagna. Rovani, invece, assumendo la prospettiva di chi abita non in una città di provincia ma nell'ex capitale del Regno d'Italia, si rivolge a un ceto urbano composto da giovani adulti e soprattutto giovani artisti, e fa di loro i protagonisti ufficiosi di romanzi e drammi.

Sceneggiare le inquietudini coeve in un Cinquecento di cartapesta¹⁰ consente al nostro autore di calare i lettori (e se stesso: la consonanza generazionale con il pubblico prescelto 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 con i fasti e le miserie del passato sollecita letture attualizzanti e spirito emulativo, ma soprattutto esalta la sensazione di trovarsi a uno snodo storico cruciale, oltre il quale la riscossa non è più possibile.

Come l'uomo che, trascorsa una robusta e procellosa virilità, a grado a grado s'annichittisce, 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 chi 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. – Michelan-

8. Cf. Rosa 1990, 29: «È 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 faticoso 1815». Per i risvolti politici dell'«indicazione giovanilistica», vd. *ibid.*, 31: «Gli “appelli alla gioventù” ricorrenti nell'attività propagandistica del Mazzini della “Giovane Italia”, [...] costituiscono il fondamento ideale e programmatico dell'elaborazione democratica. Solo le giovani generazioni, che, senza legami con il passato, sono “vergini di vincoli e di rancori privati” (Mazzini), potranno intraprendere con successo la lotta per il risorgimento nazionale».

9. Rosa 2008, 164.

10. L'ambientazione trecentesca di *Valenzia Candiano*, in tutto simile agli scenari quattro-cinquecenteschi, è l'eccezione che conferma la regola.

gelo, Leonardo, Raffaello avevan fatto maravigliare il mondo; che più rimaneva alle arti del disegno? (*LM*, I, 130-131).

Nelle *Tre arti*, il rilievo accordato ai «giovani ingegni» trova conferma nell'analisi di due «casi letterari» per i quali Rovani provava una discreta invidia. Se Massimo d'Azeglio, pittore e scrittore, arriva al successo grazie all'«istinto artistico», al «cielo di Roma» e all'«attenzione di quel migliaio di giovani artisti di tutte le nazioni, che, legati l'un l'altro per una lunghissima catena d'amicizie, pure non sono affatto indulgenti alle opere d'arte»,¹¹ Tommaso Grossi diventa famoso come poeta grazie alla bohème pavese: «Quel componimento scritto a diciott'anni mise dunque il nome di Grossi sulle bocche di duemila giovani che da Pavia lo diffusero dovunque».¹²

A ben vedere, però, i romanzi rovaniani di artisti non sono *Künstlerroman* in senso moderno. La scoperta della gioventù, pur plasmando il mondo di finzione a immagine e somiglianza dei giovani con la passione per l'arte, riflette i modelli a sfondo *mélo* del genere storico, che trent'anni dopo il fatidico 1815 ripropongono ancora, sottotraccia, il rimpianto per la perdita dell'euforia napoleonica.

In assenza di una classe intermedia tra nobiltà e plebe, e di strutture produttive come le future «officine della letteratura»,¹³ risulta difficile, per Rovani, immaginare ruoli e funzioni che non siano connessi allo scontro tradizionale con i tiranni di un lontano passato. Gli artisti insomma ci sono: a mancare è una borghesia solida, radicata nel tessuto economico cittadino, con cui possa nascere un rapporto conflittuale, che porti a un'«assunzione [dei protagonisti] nella sfera ideale dell'arte».¹⁴ I ritratti di gruppo dei pittori, musicisti e poeti, per quanto forieri di riconoscimenti identitari, faticano di conseguenza a risultare convincenti. Più interessanti e fruttuose, semmai, si rivelano le strategie paratestuali finalizzate a delineare la fisionomia degli interlocutori elettivi.

Nei romanzi dedicati a Lamberto, Valenzia e Manfredo, il patto narrativo fa leva sui consueti stilemi della retorica dell'indulgenza: l'autore è «oscurissimo» (*LM*, I, IX), «di sé, dell'opera propria ha sempre dubitato» (*MP*, I, 9), il lavoro è «più presto adombrato che compiuto», pochi sono i «timori», nulle le «pretese» (*VC*, 53).¹⁵ Seguono poi alcuni ingredienti canonici del componimento misto, come «l'utile idea» e il fatto sì «storico» ma «assai curioso», sottolineati, in chiusura del primo capitolo di *Valenzia Candiano*, da una difesa della verità romanzesca che non teme contaminazioni con l'enfasi del sublime.

11. *TA*, I, 58.

12. *Ibid.*, 67.

13. Sacchetti 1880, 475.

14. Cf. Micali 2008, X: «Schematizzando, il Bildungsroman delinea il percorso dell'integrazione dell'eroe nel mondo, mentre il Künstlerroman quello della sua esclusione dalla mondanità, che coincide con un'assunzione nella sfera ideale dell'arte».

15. Sugli incipit dei tre romanzi suddetti cf. Rosa 2008, 223-226.

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 meravigliosa, 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 meravigliosa, 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 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 umano (*VC*, 71-72).

Il rispetto della tradizione finisce per stimolare le rifrangenze del narcisismo d'autore. È facile ammettere che le proprie opere «Non sono che bozze, e un far di fantasia» (*VC*, 51), al riparo di una citazione goethiana;¹⁶ quanto alle accuse di inverosimiglianza, ecco, a mo' di epigrafe e scudo, alcuni versi 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. c. XVI)».

E ovviamente non tace, Rovani. 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* della citazione dantesca, alla presa di distanza ironica, che esorcizza il rischio del sogno a occhi aperti. Ne risulta intensificato il legame con i destinatari: coloro 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 fanno a memoria» (*LM*, I, X) e soprattutto sanno cogliere l'umorismo non destrutturante ma positivo della voce narrante,¹⁷ 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, 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 Staël in avanti, nessuno, a parte Manzoni, aveva saputo vincere: il duello con gli autori stranieri, in particolare modo con i colleghi francesi, dotati di una «fantasia stranamente prodiga» e capaci, pertanto, di imbandire «laute e forse indigeste mense

16. Cf. Giachino 1993a, 47, n. 1: «La citazione è tratta dalla prima versione italiana del *Faust*, di mano di Giovita Scalvini: Volfrango Goethe, *Fausto. Tragedia*, Milano, Silvestri, 1835 [...]. La traduzione, limitata alla Parte Prima, risulta, secondo le consuetudini ottocentesche, piuttosto libera».

17. Diversa è l'interpretazione di Baldi, che scorge nei primi romanzi di Rovani, e in particolare nel *Manfredo Palavicino*, «la coscienza che il romanzo storico ha fatto comunque il suo tempo». Cf. Baldi 1967, 63.

alla folla incontentabile» (*MP*, I, 8).¹⁸ La contrapposizione è frontale e impari: da un lato abbiamo uno scrittore «meritatamente» ignoto, dall'altro «un Francese meritatamente celeberrimo», non da ultimo per le sue «modestissime» prefazioni. Si tratta con buona probabilità di Victor Hugo, chiamato in causa per la prefazione al *Cromwell*, «il vero manifesto del Romanticismo francese, nel quale il *grottesco*, da forma espressiva, grafica, decorativa, si trasforma nel simbolo stesso dell'età romantica, innalzandosi a vera e propria categoria estetica, a pari dignità con il *sublime*».¹⁹

La polemica di Rovani, dai chiari risvolti patriottici, risponde dunque al proposito di suscitare interesse per «lavori che siano fatti da italiano, stampati in Italia, trattanti cose italiane» presso un «pubblico sazio dell'abuso, indifferente, svogliato» (*MP*, I, 9). Ma altrettanto chiara è la necessità di scalzare i concorrenti transalpini per ragioni di mercato. La dedica al pittore Carlo Arienti («per segno d'amicizia», *LM*) ci restituisce infatti, con l'aiuto di un 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: «mancatogli il padre, 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».²⁰ Carlo Arienti o Giuseppe Rovani?

Ben si comprende, allora, il desiderio di evadere in un passato molto simile al microcosmo contemporaneo, 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 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 d'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, 78).

18. Cf. Rosa 2008, 225: «la mensa imbandita ricorda il geniale *incipit* sulla “ristorazione” del primo capitolo del *Tom Jones*».

19. Franzini-Mazzocut-Mis 2003, 35.

20. *TA*, II, 141.

1.3

La rivolta contro i «padri efferati»

La «compagnia» suddetta non teme forse di gareggiare in «briconeria» col diavolo, ma non sembra 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 tragico-sublime: cardine, all'epoca, di tanta narrativa di successo. Nell'immane finale a tinte lugubri e fosche, comune a tutte le opere roviniane, deflagrano in forme melodrammatiche le inquietudini che angustiano il pubblico di riferimento.¹

La storia è sempre la stessa: un amore ostacolato, metafora della mancata coincidenza tra aspirazioni e realtà, si risolve in un epilogo di morte.² 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 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, 37) del bel tempo che fu.

È evidente, in particolare, la riluttanza a fare i conti con le responsabilità della paternità, che fa paura perché di esempi a cui rifarsi non ce ne sono. I numerosi protagonisti senza padre della narrativa italiana ottocentesca (basterà ricordare Jacopo, Renzo e Carlino) testimoniano il senso di orfanità che segue lo spegnersi della stagione napoleonica.³ Nei *Cento anni* una bella similitudine riassumerà così l'opposizione tra i veterani illustri e i novellini destinati a rimanere senza gloria:

1. Per dirla con Lukács, più che una «preistoria concreta del presente» troviamo in Rovani «la tendenza a convertire la rappresentazione del passato in una *parabola del presente*». Cf. Lukács 1965, 473.

2. Cf. Portinari 1976, 3: «L'amore contrastato è la metafora sentimentale più accessibile tra tutte a esprimere il conflitto pratico tra aspirazioni e realizzazioni».

3. Cf. Rosa 1990, 196: «[I romanzi di Guerrazzi davano voce] a una generazione che, nata dopo la Rivoluzione, viveva, più che ortisianamente, la caduta napoleonica come metafora di una

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 ristorazione (CA, 58).⁴

I protagonisti dei drammi e dei romanzi 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 un caso che il Rovani degli esordi abbia scelto proprio la vicenda di Don Garzia per il debutto come librettista. L'argomento della tragedia doveva compiacere tanto l'autostima dell'esordiente, ringalluzzito dal confronto con Alfieri, quanto le pulsioni profonde di un giovane nato a ridosso del crollo del regime di Bonaparte: il figlio negletto di Cosimo de' Medici muore trafitto nientemeno che dalla spada paterna.⁵

La tirannia dei padri, che fa tutt'uno con quella del potere politico, si impone fin da subito come un aspetto imprescindibile delle storie rovaniane o, per meglio dire, come un leitmotiv che riflette una visione del mondo e della Storia. Nell'antica Roma – spiegherà l'autore nel suo ultimo romanzo – a fomentare Catilina fu «l'ardore guerresco dei giovani» (GC, I, 273), ridotti in schiavitù dall'«indole perversa» dei «padri efferati» (274): «Bastava una minaccia del padre avaro e tiranno, perché i figli si lasciassero rapire tutto quello di che la legge li costituiva in assoluta proprietà» (*ibid.*).

Ai tempi di Giulio Cesare, come a quelli del Kaiser asburgico, chi a vent'anni non ha ancora combinato nulla impallidisce al cospetto di chi invece, in tempi più o meno remoti, 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 [...]. 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. [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

orfanità irrimediabile 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».

4. «Ristorazione» è qui da intendersi nel suo significato storico di Restaurazione.

5. Rovani introduce alcune varianti al soggetto alferiano («da maggior parte dell'intreccio e le situazioni furono cangiate onde renderle più adatte ad un lavoro da rappresentarsi in musica»), ma la conclusione conferma l'intransigenza dei padri. Cf. DG, 52: «M'ha il ciel punito [esclama Cosimo, alla morte di Garzia] – del mio rigore; / Ecco la vittima – che s'immolò».

ed agitati i cuori di tutta Europa e introdotta ovunque 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, ch  a proseguirle si colmerebbe un volume (267-269).

Il volume in questione   la *Gioinezza di Giulio Cesare*, dove troviamo riassunte, con l'enfasi acrimoniosa di chi non ha pi  molto da dire, le argomentazioni di tutta una vita, ossia le polemiche pluridecennali contro i genitori: «quel dispregio che in un certo ordine di cose i vecchi hanno per i giovani [rende] in essi inutili quelle facolt  d'azione che dai venti a trent'anni negli uomini di mente sana sono potentissime» (267).

Alla luce di questo «dispregio», appaiono pi  chiare le scelte di genere: i protagonisti usciti dalla penna di Rovani sono si giovani, ma i libri che li ospitano non sembrano configurarsi come romanzi di formazione. La scoperta della giovent , fulcro della *Bildung* sette e ottocentesca, qui si declina in una lotta all'ultimo sangue contro le forze che ostacolano l'ingresso dei giovani nel mondo adulto. Forze che promanano da un regime di civilt  sclerotico, 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 et  ritraenti uno scarso sussidio non proporzionato alla casalinga dovizia – scriver  l'autore, acciaccato cinquantenne, ai suoi non pi  giovanissimi lettori –   caso frequentissimo e volgare» (265).

Non si danno percorsi di *Bildung*, nei primi romanzi di Rovani, ma destini: ancora in fasce o quasi, l'eroe sviluppa un odio invincibile e un talento artistico insuperabile che imprimono un senso alla sua esistenza. E poco importa che l'esito dello scontro tra l'io e il «mondaccio, dove tanto e annoiasi e piangesi» (*LM*, I, 37) sia poi fallimentare: le scalmane superomistiche evocate dai coetanei di carta si sommano alla tensione tragica, appagando, nelle forme di un *J'accuse*, le voglie insoddisfatte di protagonismo dell'autore e dei suoi confidenti.

Nel complesso, e al netto del travestimento storico, le forzature della retorica da melodramma consentono a chi racconta di riplasmare la societ  primottocentesca secondo nuovi, entusiasmanti criteri: la predestinazione, in funzione antipaterna e politico-patriottica, la permuta dei padri, il culto dell'amicizia come valore supremo e l'elisione dell'istituto familiare.

Dino Brunellesco, il primo dei nostri eroi sconosciuti, perde il «buon padre» quando   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», *LM*, I, 131), cova un'avversione implacabile per la dinastia di Cosimo e Francesco: «bambino ancora aveva [...] succhiato l'odio contro i Medici» (*ibid.*). Chiaro segno premonitore di ci  che avviene in seguito: Francesco si invaghisce della donna-angelo Ugolina, fidanzata del protagonista nonch  figlia di Lamberto Malatesta, e fa di tutto per ostacolare l'unione dei due giovani.

Il lettore di Rovani poteva solo sognarselo di notte, un intreccio di vicende pubbliche e private così gratificante; senza alcun dubbio però poteva, anzi doveva condividere l'insoddisfazione cronica e risorgimentale 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, dell'indole. [...] Tristissime vicende avevano amareggiata 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 una tazza, s'accorge allora allora che v'è dell'amaro, e la scaglia lontano da sé con gran dispetto, così egli fuggiva spesso coloro a cui poco prima aveva offerto amicizia; – da qui innumerevoli disgusti ed amarezze (*LM*, I, 128-129).

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 lacrime sulle guance di lui e tremare di commozione i suoi labbruzzi infantili» (*MP*, I, 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 del ragazzino: «questo giovane dev'essere ben sciocco», disse in francese ad uno dei cortigiani» (*ibid.*). La misura è ormai colma, e di lì a breve la situazione precipita.

Siamo nel 1512: un anno, precisa il narratore, «terribilmente memorabile». In circostanze mai del tutto chiarite («le cronache non raccontano con chiarezza il fatto») – perché le cause contingenti non interessano a nessuno, quando c'è di mezzo un destino – «tra il Palavicino e il nipote del governatore Chaumont intervenne una gravissima contesa che finì colla morte del giovane francese ucciso da Manfredo in duello» (*MP*, I, 44).

Il filofrancese Anton Maria, non appena viene informato del bisticcio degenerato in tragedia, 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» (*ibid.*). Palavicino apprende così di avere, nella vita, una missione da compiere: «da quell'ora l'azione dell'intera sua esistenza fu determinata» (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 per mostrare così ch'egli era degno d'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 (44-45).

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», *MP*, I, 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,⁶ si cela in realtà un ben più sincero, e maniacale, filo conduttore: il tirannicidio ovvero il parricidio. Sconfiggere l'Oppressore significa fare i conti col Padre e 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, 45).

Dovunque vi sia un'ingiustizia, c'è anche un «paterno ripudio» (44): 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 il mandante: Lautrec), qualcuno provi a far cadere i sospetti su Anton Maria.

Siccome ognun sa i brutti guai che intervennero fra il giovane ed 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 crederci... (*MP*, I, 16-17).

6. Cf. De Tommaso 1975, 96: «Nel "ravvedimento" del ceto patrizio di allora dall'aver fatto causa comune con i francesi vediamo proiettata la speranza dei giovani democratici milanesi, nell'imminenza del '48, che il patriziato contribuisse al raggiungimento della concordia tra tutte le classi contro l'Austria».

La parabola palavicinesca è fin troppo esemplare (dal litigio col padre alla forca), tesa com'è al traguardo del sublime «sagrificio» (*MP*, I, 45). 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*, 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. Dilibate 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 valevan punto a stornarlo; eppure dovevano far la veglia, perché così era richiesto dal crudele e ridicolo cerimoniale spagnuolo, adottato in que' tempi alla Corte di Firenze (*LM*, I, 12).

Quando invece il genitore non è 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 al capofamiglia. La denuncia dell'oppressione familiare è sempre reversibile, insomma, nello struggimento della richiesta di perdono: ne sa qualcosa, in *Bianca Cappello*, Piero Bonaventuri, che prima subisce le tirate paterne («Lontano da me, vitupero della mia famiglia – non toccarmi!», *BC*, 99) e poi, in punto di morte, alterna ai lamenti sconsolati di Giovanni Bonaventuri il grido «Padre, perdonate» (155).

Piero, «oscurissimo figlio di Fiorenza» (57), ma «coll'anima bollente e piena [d']amore» (79), ha sposato Bianca, figlia del patrizio Bartolomeo, contro il volere della famiglia di lei e contro le leggi della Repubblica di Venezia. Il topos del matrimonio proibito allude con evidenza a istanze, mortificate e represses, di mobilità e distinzione sociale; e infatti il coronamento dei sogni d'amore si ammanta di un narcisismo che lo stesso Piero confessa con candore infantile: «avvivato dall'amor era pur qualche cosa innanzi agli uomini, – Piero, rivolgendosi a Bianca, parla di sé in terza persona – egli era oggetto d'invidia, mostro a dito per Venezia perché la tua luce in lui si rifletteva ed egli allora ne era pur degno» (*ibid.*).

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 il consuocero – ché presto nelle anime vostre, o garruli plebei, sottentra il timore all'albagia», 32), viene richiuso in carcere, per punire la «folle presunzione [del figlio] d'innalzarsi» (30); mentre Piero, incurante della sorte altrui («potei dimenticare il padre mio e il pericolo, che pur troppo lo colse, vecchio sventurato!», 78) fugge con Bianca a Firenze, dove

accetta l'ospitalità, 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 del 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 in 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 farsi scala al potere, e non s'accorge che, ordigno vilissimo alle brame altrui, sarà mai sempre un oggetto di scherno (74).

Piero è inesperto, ma non è ingenuo: capisce di essere una pedina nelle mani del granduca. Il dilemma che lo attanaglia riguarda sia l'amore per Bianca, sia l'amor proprio: come far convivere gli agi dell'aristocrazia, a cui la moglie è avvezza 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 una sfida al 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 fama. – Chi sa? elevarmi al di sopra della mia sfera, mostrarmi maggior di me stesso, e se non altro vivere indipendente... (79 e 81).

Il proposito di cominciare una nuova vita lontano da Firenze, in Romagna, fa orrore a Bianca (Piero: «Hai inteso Bianca? – Questa ragion di vita è necessaria troncarla oggi.» | Bianca: «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 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» (98).

Senonché, sul più bello, arriva a Firenze Giovanni («Cielol!... mio padre... Ah!», 99), 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 per esserti padre» (*ibid.*).

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 sdegnava di contare fra suoi figli (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» (104). 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, 166): ma forse anche per espiare il senso di colpa.

Il personaggio attorno a cui si svolge la vicenda, si capisce, è Bonaventuri, non Bianca: solo lui poteva captare, dandone rappresentazione tragica, le ambizioni e i motivi di scontento dei 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 sera 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» (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 *Lamberto Malatesta*, che ingloba, a mo' di gustosa anche se un po' ingombrante *sub-plot*, 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 matrimonio 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 altro non è se non la disubbidienza al padre, o meglio ancora la «macchia al sangue dei Cappello» (*BC*, 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, 286-287).

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» (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 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» (289). Dopo l'ex marito, 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 (289-290).

La sequela di richieste di perdono, inaugurata dal grido «Padre, perdonate», rivolto da Piero a Giovanni Bonaventuri (*BC*, 155), si chiude con l'appello di Bianca 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» (291).

Il Calpucci – 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 Pietro pugnala a morte la povera Eleonora da Toledo. Facendo strage di mogli e dunque, almeno in teoria, anche 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: Lamberto Malatesta e l'ammiraglio Candiano, suoceri di Dino e Alberigo, 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 di cui andare orgogliosi.⁷ Al di là delle esagerazioni tragiche, il vero difetto rinfac-

7. Cf. Giachino 1993b, 20: «È ovvio [...] che nel personaggio dell'ammiraglio Candiano, uomo probò dai grandi meriti patri, accusato di tradimento e condannato dalla Serenissima, è im-

ciato ai padri rimane in effetti la loro insignificanza: essi muoiono perché, nel migliore dei casi, sono «buoni» ma 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 un albero genealogico alternativo, costellato di antenati a cui rifarsi e da cui attingere, finalmente, una legittimazione alle proprie aspirazioni.

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

Il fuoco crebbe veemente, e di qualità che in poco meno d'un'ora tutto il quartiere era 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 di fortuna; e i giovani e i robusti, che avrebber potuto darsi attorno e aiutare, furono anzi i primi a uscire di quella confusione, e dietro ad essi, accumulate 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 andarono 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, 26-29).

Tra i primi a fuggire, dopo i casigliani «giovani e robusti», figurano i «vigliacchi poltroni», ossia i «treconi di Mercato Vecchio, giovani tutti e ben vantaggiosi della persona», che delle richieste d'aiuto se ne infischiano, perché «da vita, perduta una volta, non si riacquista più» (28).

Anche Malatesta, va detto, alla vista dell'incendio non si comporta benissimo. Si atteggia anzi a salvatore della patria sulla pelle altrui («Do venti fiorini d'oro della zecca di Firenze a chi saprà trarre in salvo que' mal raccattati», *ibid.*); alla fine però non esita a lanciarsi tra le fiamme. Narratore e lettori sono dalla parte di Lamberto: non mancano, come si è visto, «tristi omacci» e fifoni, tra i giovani fiorentini, ma la loro figuraccia rinforza per contrasto, in chi scrive e in chi legge, l'orgoglio di rappresentare la gioventù migliore. La differenza tra le due categorie giovanili è ribadita a livello professionale: i «treconi» sono i mercanti che hanno

plicità la figura del Carmagnola». Sulla (in)fondatezza storica del personaggio vd. *ibid.*, 23: «i fatti e soprattutto i personaggi del Trecento veneziano si sottraggono ad una precisa identificazione storica. [...] Allo stesso modo non trova riscontro la figura dell'ammiraglio Candiano».

denaro in abbondanza, ma, diversamente dai coetanei artisti, sempre squattrinati, difettano di coraggio e ricchezza d'animo.

Dopo l'omaggio virgiliano prosegue la *quête* di Lamberto, orfano a vent'anni, per un posto al mondo e nuove radici, più salde e ambiziose di quelle ereditate 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», 30). Mestiere non disprezzabile, ma all'insegna di una borghesia 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 fra i più ricchi della città», 196), Lamberto decide di sposare una donna «poverissima», che gli porta in dote solamente il «buon nome paterno».

Maritossi in una fanciulla di Gavinana, figlia d'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'eran venuti impigliando, sposolla poverissima, non d'altro ricca che del buon nome paterno, della propria virtù e d'una meravigliosa bellezza (30).

Una volta permutato il padre naturale con un uomo coraggioso e morto in guerra, Lamberto dà sfogo all'insofferenza che anima i fiorentini più spavalidi: per amicizia con «i Capponi, i Ridolfi, i Machiavelli, giovani tutti caldissimi e insofferenti», viene coinvolto in una lotta feroce 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 ammazzarlo. Il nuovo Tiberio, per obbligarci 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 (190).

Il delirio patrilineare si risolve in un incastro di vendette a cadenza generazionale: Cosimo de' Medici manda Pandolfo al patibolo, ma fa da tutore al di lui figlio per evitare che «l'innocente giovinetto scont[i] la pena del paterno delitto». Il giovane Pucci però, illuminato dal destino, decide di immolarsi alla causa, alla sua unica ragione di vita: «Usci de' pupilli, venne il 73, poteva allora avere vent'anni, e congiurò contro il granduca Francesco». Le colpe di Cosimo ricadono dunque sul figlio Francesco, in un crescendo di crudeltà: «Tristo era Cosimo, ma assai men tristo, assai meno di questo infame e ipocrita suo successore» (193).

Il «fatto atrocissimo [che] diè il crollo alle passioni» – a cui seguiranno la repressione della congiura, il suicidio di Pucci, e l'aggiunta di Malatesta alla lista dei proscritti – è conseguenza di un triangolo amoroso a valenza metaforica: «Giampietro Ridolfi, il minore de' fratelli, aveva messo amore in una bella e onesta giovinetta, 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» (194).

L'episodio è un antecedente del matrimonio ostacolato tra Dino e Ugolina, come lo è del resto la fuga 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 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 avevan commesso altrimenti» (197).

La sostituzione dei genitori assicura natali prestigiosi e modelli di comportamento: mancano però interlocutori istituzionali che facciano da guida a chi, per sua sfortuna, non disponga di avi illustri. Alcuni personaggi finiscono così per esercitare il ruolo di surrogati della figura paterna: pur non avendo l'età o l'esperienza per farlo, svolgono le funzioni a cui i genitori hanno abdicato, defilandosi in silenzio tempo addietro, passando cioè a miglior vita, o passando al campo avverso, come nemici del proprio sangue. Lo stesso Malatesta, ancora lungi dal sospettare per sé un futuro da masnadiere, e con la baldanza dei vent'anni («Questo diceva il labbro, ma l'animo desiderava ben altro»), cerca in ogni modo di far rin-savire 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 le 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 (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 Lamberto ricopre il ruolo 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 cose» (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» (*MP*, I, 143), sovvenzionandoli e indicando loro una strada nella vita. Sono dieci, i disperati che Manfredo salva dalla fame, dai cattivi consigli e dal dileggio dei posteri. La notte prima della battaglia, egli ne ascolta dalla finestra i lamenti e decide di invitarli a palazzo. Dopo aver accettato l'ospitalità e i rimproveri dell'eroe, costoro 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 d'oro a stia», 145), come inizialmente stabilito.

La composizione dei giovani beneficiati è piuttosto varia. Troviamo un aspirante suicida per debiti («avevo già fermo lasciarmi andar giù per l'Olonà e finir-la», 138), 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», 149), uno studente scioperato («quell'aria morta di Padova è ancor più viziata di questa nostra, e le toghe dei professori mi guastano il sangue», 139) e il pittore Pierin da Sesto, rimasto senza lavoro per mancanza di committenti: i patrizi si sono rifugiati nelle loro ville, e i preti temono le razzie francesi.

Come sempre in Rovani, il denominatore comune è generazionale, prima ancora che economico o culturale: a Pierino e ai 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 ben 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 camiscia (144).

Le vicissitudini dei giovani milanesi sono addirittura 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 trovar loro una «nicchia», e così sono costretti a rimanere all'aperto, esposti alle intemperie e alle sassate, «tanto che a quest'ora non han più nemmeno il naso» (*ibid.*). La similitudine è calzante, perché la crudeltà dei padri porta non solo all'abbruttimento morale (di cui sono frutto il tradimento della patria e «un astio cordiale a tutti coloro che godevano d'una certa prosperità», 151), ma anche alla

decadenza fisica, evidente nella descrizione degli scapestrati riunitisi alla mensa di Manfredo. Nel pittore la «scintilla dell'ingegno» è velata dal «languore della miseria» («sulla di lui faccia più non apparivano neppure le tracce d'una certa originaria bellezza», 148); mentre negli altri questuanti prevale un «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» (149).

Per ciascuno di loro Manfredo ha buone parole e denaro quanto basta. I suoi moniti assumono valore esemplare perché lui stesso si è trovato, non molto tempo prima, nelle medesime ambascie, ossia nella condizione di figlio ripudiato: «Qualche anno fa anch'io mi son trovato in durissima condizione, amico mio caro, e a quattr'occhi ebbi anch'io a far dialoghi ben lunghi colla miseria, che mi si strinse alle costole con forti e duri argomenti, e tentò persuadermi ad azioni poco belle» (153).

La rivendicazione di una fratellanza sancita dalla sventura non impedisce 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 con giovani poco propensi ad aiutare i concittadini, la reazione di fronte a un evento straordinario (lo scontro con le truppe francesi) permette di scremare tra le maglie indistinte della solidarietà generazionale. Perché è vero che lo scontento riguarda tutti, vale a dire un'intera schiatta di lettori e alter ego narrativi, ma è bene soffermarsi su chi dimostri una sensibilità superiore: gli artisti, ovviamente.

Il pittore è l'unico a farsi scrupoli di fronte all'idea di vendersi ai francesi («ma, dico, come la facciamo col dovere e coll'onore?», 145); 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 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 e le celie e le risa» non bastano a togliere «l'amaro in bocca» (155). 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 il Luino in persona, lo sa bene: può dunque lanciarsi in una profezia di lungo periodo che, a conforto degli artisti costretti a vivere del proprio lavoro, associa ai tradizionali valori della trascendenza artistica la quotazione commerciale dell'opera d'arte.

Passerà un secolo, caro mio, più di uno ne passerà, e Dio sa quanti, l'un dopo l'altro, e le tue tavole avran prezzo sempre maggiore in ragione di 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 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 di tal modo, colto da un impeto d'ira, sarà tentato di rompere e distruggere il lavoro del mirabile pennello dicendo: non è giustizia che di costui ancora si perpetui l'infame memoria (151).

Il pianto che chiude il vaticinio certifica la bontà d'animo e il pentimento dell'amico («i suoi occhi si erano numiditi d'un pianto amaro», 152); 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 sé stesso assai più che i beneficiati medesimi.

La voluttà 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 possono godere, è quasi una seconda creazione (158).

Alla distinzione socioculturale che valorizza giovani come Pierino, subentra conclusivamente un'ulteriore restrizione di campo. Dopo aver separato, tra i coetanei, i cialtroni dai valorosi, Rovani deve eliminare il sospetto che i ventenni siano mossi da una generica frenesia tardo-adolescenziale. Per questo motivo, la matricola universitaria che si è unita ai «fratelli maggiori» troverà, a casa di Manfredo, pane per i suoi denti.

A te poi, e si volse allo studente, io non ho nulla a 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. [...] Ma tu, tu non devi far altro che uscire e unirti alla Francia, che già non sarai quel tale che faccia il 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 (156).

Lo studente, in realtà, ha poco o nulla a che spartire con il pittore o con Giorgio dei Nocenti, ridotto sul lastrico dal conte Ferrandi, che gli «ricusò allora quanto è solito a spendere in un voluttuoso quarto d'ora» (154). 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», 138) e su nonni e zii benestanti. Anche lui, in un futuro non lontano, dovrà cercare di realizzare le proprie ambizioni in un mondo asfittico, saldamente in mano a parenti che, nonostante l'età 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 (139). Nel frattempo, però, le sue pose da ribelle («io disertò casa, parenti, professori, e, viva Dio!», *ibid.*) non vanno oltre la riva del somaro: «la

tua testa – dice Manfredo – è leggiara 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 dappresso colle solite noje» (141), lo studente pregusta per sé una vendetta da 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» (*ibid.*).

La sagacia di Manfredo sta nella capacità di recuperare, a fin di bene, la minaccia trita e ritrita della cacciata dalla dimora paterna: è un'astuta provocazione, quella che rivolge allo studente («esci dunque, e va' pure», 156), 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» (157).

A battaglia conclusa, mentre il marchese e lo studente senza nome conteranno i nemici infilzati dalle rispettive spade, Pierino dipingerà «in una gran tela la battaglia», sulla base di quanto visto e su commissione dello stesso Manfredo (153). I nostri eroi si lasciano con queste promesse e, soprattutto, con una giusta dose di gloria artistica e militare: sommo diletto dei lettori di Rovani.

Il rimpiazzo posticcio dei padri non è tuttavia sufficiente a ricomporre i delicati equilibri della sfera psichica. Emergono quindi con prepotenza 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 d'amare, una patria, una causa, una dinastia a cui sacrificarsi» (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» (44). Il favore accordato al pargolo sottrae alla donna le simpatie del «vecchio marito», che finisce così per ripudiare anche la consorte. Il nucleo familiare si ricompone allora, in via esclusiva, attorno a madre e figlio, che si sostengono a vicenda. Provvedendo all'adorata mamma («avevo quella cara donna di mia madre a cui pensare», 76), 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 agli sdegni del vecchio marito, contro il rancore degli altri figli non suoi» (45).

Ma con che mezzi il protagonista si prende cura della madre, se l'effeatezza paterna esclude i figli da ogni vitalizio o testamento? Nell'universo rovaniano, a conferma dell'ossessione che anima Pio narrante e i personaggi, l'eredità proviene di norma dal ramo materno della famiglia: Manfredo «non ritornò in patria se

non dopo aver redate le immense ricchezze del fratello della madre che, a compensarlo dell'irremovibile e mostruosa severità del padre e dell'odio de' fratelli lasciò lui solo erede d'ogni avere» (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» (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» (139).

Come nei miracoli, l'aiuto arriva al figlio per intercessione della madre alias 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» (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 aveva 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 qualche duna [...]. 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 (45-46).

La 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 della Ginevra» (*MP*, II, 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», II, 10) e che ne prenda le difese: «tuo padre [...] ti ha maledetto... Tu non ci hai colpa... lo so, tutti lo sanno» (II, 8). 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 l'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» (II, 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», II, 13), 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'inspirò 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 (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 quanto l'aspetto mio, conturbato e stravolto, avrebbe fatto cader d'animo la miserissima donna mia, retrocessi (LM, I, 199).

Al ritorno a casa del marito, a notte inoltrata, Costanza scoppia in lacrime, scatenando l'ira di Malatesta, che di pianti e scenate non ne vuole proprio 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 (201).

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

- Ma dimmi, o Cetego, hai tu il diritto di vietare alla madre tua di venir sposa a quell'uomo che più le piace?
- Ne ho la volontà, se non ne ho il diritto (*GC*, I, 113).

1.4 Il culto dell'amicizia

Nel riassetamento complessivo delle dinamiche affettive, sconvolte dalla lotta contro i padri e dall'invasione 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 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 Eleonora.¹

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», *SR*, 6), 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 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» (19).

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 congiurato senza successo. Fa quindi carriera a corte, usurpando 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

1. *ET*, 111: «[Dino:] – Tu pensa a partire e a salvare la tua vita, ch'io penserò a spedirti novelle d'Eleonora. – 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». Cf. anche la descrizione del femminile Adimari, *ibid.*, 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».

la condanna di chi ha infranto il sacro vincolo dell'amicizia sullo sfondo tragico del tirannicidio.

Ripicche e invidie non mancano neppure tra gli artisti che, nottetempo, animano il cenacolo pre-scapiogliato di Gianpagolo Frascati:

Tra quella gioviale e sollazzevole compagnia v'era un tal Uguccione, 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, 82-83).

Uguccione – e l'io narrante con lui – pretendono di ignorare il motivo dell'astio nei confronti di Brunellesco, ma sembra proprio che vi sia 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 malmostoso («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» di Bianca Cappello. Deridendo l'atteggiamento anti-mediceo allora in voga, Uguccione rovescia il senso di inferiorità in un pragmatismo interessato, che riduce 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» (83-84).

La disputa si avvita in rivendicazioni reciproche: se il poeta invidioso richiama il precedente del Tasso, autore di cinquanta madrigali in onore della Cappello, Dino si lancia in una filippica che recupera i toni dell'oratoria e la sintassi latina («sei lance di Corte [...] portarono le sacrileghe loro persone tra le vergini sagrate a Dio, e alcune con inaudito e schifoso scandalo contaminarono», 87). La discussione allude al tema dell'indipendenza dell'arte, congeniale al pubblico roviniano, ma prima ancora denuncia la precarietà delle relazioni interpersonali, minate dall'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 Uguccione non voleva esser vinto, e tirava innanzi» (89).

Ne risulta potenziata l'idea dell'amicizia come sentimento superiore, rarissimo e inestimabile, da anteporre a qualsiasi altra forma di socialità istituzionale, persino 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, 51-52).

Anche se con esiti morbosi e misogini, rimaniamo nell'ambito di un iperbolico riscatto dalle meschinità del reale: ogni inquietudine si stempera nella certezza delle passioni assolute, reversibili ma pur sempre riconoscibili e, quindi, rassicuranti. È interessante notare, piuttosto, come l'amicizia sia un criterio basilare del patto narrativo di Rovani. Non solo l'autore, come da tradizione, «fa del lettore un confidente»,² ma pretende pure che costui diventi amico dei protagonisti, come se fosse un commensale di Gianpagolo.

Nel *Lamberto*, non a caso, la situazione comunicativa assegna all'io leggente un avatar tra i personaggi: sulla pagina troviamo un narratore coetaneo del pubblico di riferimento, un padre surrogato e di prestigio (Lamberto), l'amico pazzoide e geniale che tutti vorremmo avere (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».

L'immedesimazione nei protagonisti è sollecitata, ma conosce non pochi distinguo. Lamberto soddisfa nel lettore il piacere, tipico del *feuilleton*, di atteggiarsi a giustiziere implacabile, ma è troppo adulto e sconvolto dai rimpianti, per suscitare sino 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 malinconie, 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 maravigliosa

2. Hauser 1956, 78.

robustezza di fibre e di temperamento, l'anima sua trovavasi tanto a suo agio in quel corpo rigoglioso di salute, che non ebbe mai tempo né occasione d'accorgersi dei dolori della vita [...] (*LM*, I, 36).

Brunetto riassume nei suoi moti e nelle sue pazzie l'immagine di un mondo *upside down*: se «tutti i figli d'Eva sortissero un'indole pari» alla sua, spiega il narratore, l'umanità si divertirebbe «fino alla consumazione dei secoli» (37). Egli è, in sostanza, una figura opposta e complementare a quella di Dino: l'uno è letterato e pittore, l'altro è scultore e musicista. Se 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 necessario, prende in giro chiunque capiti a tiro, spettegola a destra e a manca e, soprattutto, amministra da sé la giustizia, compiacendosi di «appoggiar bastonate ad un mascalzone per far le vendette di un amico che [abbia] patito alcun'ingiuria» (36-37). Insomma, l'allievo del Gian Bologna incarna le tensioni ludiche e un po' infantili di una generazione inquieta, che di assumere i ruoli dell'età adulta, così come le vengono presentati, non ne vuole sapere. Del tutto assente è anche la consapevolezza politica, ma tale mancanza è compensata da un'istintiva insofferenza nei confronti di qualsiasi forma di potere. Per riprendere una metafora del 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 vestito «alla foggia, ma con notabile schiettezza e semplicità», e inoltre che è «alto, ben fatto, e d'una dolce fisionomia» (35). Più avanti sapremo soltanto che è artista a sua volta, e che in passato ha avuto occasione di conoscere Dino a Roma.

All'alba, Brunetto prende per mano l'amico, “figurina” assegnata al lettore, e lo conduce in chiesa per assistere alle celebrazioni dell'anniversario della morte della granduchessa: «“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”» (41).

L'io narrante a questo punto si ritrae, lasciando al solo Brunetto la responsabilità di raccontare all'amico (lettore), con «maligne biografie», lo spettacolo grandioso della Firenze medicea. 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 lecito aspettarsi, 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 è costantemente postulato un narratario giovane, amico e soprattutto maschio, è possibile dedurre un tentativo di rafforzare lo statuto di genere: basta, dunque, con i romanzi a uso e consumo 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: 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 consigli sull'atteggiamento da assumere nei confronti dell'io narrante e del protagonista: «L'amicizia basta a sé medesima. Un uomo nella 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, 74).

1.5

Le «illecite transazioni colla 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 ha ormai trentacinque anni e, nonostante le illusioni giovanili («dieci anni d'esiglio non faranno poi tal guasto, da toglierci la compiacenza di ritornare in patria ancor giovani e freschi», 8) appare 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» (28). La sua vita, insomma, è già finita. Se «in un'anima di vent'anni è lo spirito intraprendente che lavora» (5), a quaranta subentrano «la noia» e la voglia di «far bancarotta» di tutto (44). Un ghigno sarcastico spazza via i sogni di un tempo («rideresti anche tu [...], se avendo avuto fede in alcuna gran cosa, e convinzioni forti, l'una dopo l'altra le avessi vedute poi dileguare come liquido che sgeli», 29), mentre si «addensa[no] tenebre sulla limpida faccia del vero» (*ibid.*).

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 de' rigattieri» e «si stende una supplica per ottenere un impiego» (*LM*, I, 122). 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», *SR*, 9), piuttosto che dire addio alla gloria.

Una pugnalata risparmia a Dino il supplizio di una vita al fianco di Ugolina, a cui tocca in sorte, pertanto, 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, 341). L'esuberante Brunetto si spegne invece nel cordoglio per la scomparsa dell'amico, che dissolve 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, 337).

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 fuori dall'Eden non c'è più posto per risate e follie. Brunetto, non a caso, rintraccia e tortura il mandante dei sicari che hanno ucciso Brunellesco: «saputo 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 in breve» (*LM*, II, 338). Poi non fa più nulla, ad eccezione di un monumento funebre «che il tempo non ha voluto risparmiare» (337): sfortunato omaggio a Dino, ma anche metafora della sorte dello scultore stesso, che si dilegua 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 la dubbia morale della maturità. Per riprendere un efficace commento del narratore, il malcapitato di turno deve prestarsi a «illecite transazioni colla nequizia» (*LM*, I, 123). Un alone di corruzione ammantava infatti la società che s'intravede 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*, il *cursus honorum* di Piero Leoni, funzionario al servizio di Bianca e Francesco, testimonia la scarsa considerazione di cui godono i migliori talenti nel mondo adulto. Piero, in teoria, ha tutto ciò che serve per avere successo nella vita: si è laureato con ottimi voti e, grazie a una raccomandazione, ha trovato un buon lavoro («il suo buon padre trovò modo perché l'illustre ministro Concino lo accogliesse nel numero de' molti suoi segretari», *LM*, I, 118-119). Ben presto però gli 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 (119).

Nella figura di messer Leoni, Rovani rielabora i motivi di scontento dei giovani intellettuali umanisti, che a dispetto di studi prestigiosi si vedono costretti a ripiegare su mansioni da travet.¹ La sconfitta è bruciante perché, a differenza

1. 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

dell'omonimo personaggio di *Bianca Cappello*, proteso all'affermazione personale, Piero ha seguito i consigli del padre, «profondissimo giurisperito», senza veder riconosciuti i propri meriti. L'incomprensione della società, sorda alle aspirazioni dei suoi frutti migliori, perverte l'animo di chi, paradossalmente, si dimostra più sensibile di altri alla denuncia delle «perfide pratiche» e delle «trame coperte».

Forse quella inclinazione che aveva ingenita a tutto quanto è onesto, gli faceva conoscere al primo tutto ciò che ne differiva [...]. Quel bel fondo di rettitudine poi pel volger degli anni, pel continuo vivere in mezzo al mondo, pel contatto mediato ed immediato co' 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, 120).

Finché si è giovani non c'è nulla da temere: «i vent'anni», la «tendenza al giusto», «il satirico ingegno», «i motti pungenti» e «de flagellanti ironie» si rivelano antidoti naturali contro le lusinghe del Potere. Il problema si pone 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'affà 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 pei commercianti, per gli agenti, pei vendarrosti. E in questa età cangiò pure d'avviso messer Piero Leoni (121-122).

La satira della maturità riflette con ogni evidenza un'apologia dell'unico periodo della vita che renda ancora possibili, o socialmente accettabili, i sogni di gloria e di piena valorizzazione di sé. Si tratta di una zona franca tacitamente

doverli ricercare 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 1816-1817 uno studente su cinque si era indirizzato agli studi legali (19,35%), i più pericolosamente esposti ad affacciarsi verso il campo degli interessi politici». Cf. Berengo 2004, 90 e 92.

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, del resto, nell'assenza o nella debolezza – situazioni croniche nell'Italia ottocentesca – di una classe borghese distinta tanto dall'aristocrazia quanto dal «popolaccio». Le dinamiche di mobilità interclassista si restringono così all'opzione del successo militare, che 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»,² 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 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 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 (122-123).

Il rito di iniziazione è una confisca a danno di «un ricco ma innocente Fiorentino», con cui Leoni aveva «un'antica ruggine». Conclusa la prova, e aggiornata la «tendenza formidabile a lacerare le usurpate riputazioni» nella brama di usurpare i possedimenti altrui, l'ex giovane riscuote un plauso che certifica il suo ingresso in società: «Da quest'epoca [...] Leoni vide i sorrisi ed ebbe le strette di mano de' suoi superiori». Si dice che in segreto abbia poi restituito il maltolto alla vittima, ma, chiosa il narratore, «a ciò creda ognuno quanto vuole» (124). Pochi anni più tardi proverà invano a sottrarre Dino e Ugolina dalle grin-

2. Cf. Moretti 1986, 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 sopravvivrà. 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».

fie del Granduca, e sempre a lui si devono il trasporto a Firenze della salma di Brunellesco e la restituzione a Ugolina dell'eredità paterna.

Al personaggio è tuttavia negato un vero riscatto, perché il criterio del giudizio del narratore è la contrapposizione radicale tra vecchi e giovani. Mentre gli eroi si conservano innocenti, freschi e aitanti, il povero Leoni incanutisce a vista d'occhio: una volta superato il punto di non ritorno dei trentacinque anni, non vi è alcuna maturità da rivendicare. Alla caduta dei «bollori» giovanili segue direttamente la vecchiaia, sancita da una 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 capegli 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 (118).

Le figure minori come Leoni si rivelano funzionali al buon nome dell'eroe e al gusto per l'intrigo romanzesco: mostrano la strada che il protagonista si è ben guardato dall'intraprendere, e consentono di eludere le rigidità del manicheismo superomistico. Non è un caso, quindi, che il più tardo *Manfredo Palavicino* includa un personaggio simile: Elia Corvino. Figlio di un negoziante morto di crepacuore per un rovescio finanziario, Corvino è stilizzato secondo modalità comiche e grottesche, tese ad alleviare le angosce dei lettori, ai quali la caricatura di un fratello maggiore 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 a 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 per di lì (*MP*, II, 41).

Siamo davanti all'ennesimo sopruso di un mondo che non sa che farsene, di giovani dotati di «acume e perspicacia di veduta straordinaria»: «quell'acume, pel bisogno inesorabile, trasportato dalle speculazioni teoretiche alla pratica, diventò astuzia; quella perspicacia trasmutossi in mariuoleria» (*ibid.*). Da innocuo perdigiorno qual era, Elia diventa insomma un azzecagarbugli del Foro milanese, abile a «notomizzare la legge corrente per trovare il suo lato debole, ove [possa] riuscir vittoriosa la frode» (42).

A «lucidi intervalli», l'impulso di rivalsa cede il passo ad «azioni» sorprendentemente nobili e generose, ma l'avvocato con studio all'osteria del Popolo resta pur sempre «un complesso di qualità così poche 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» (43).

Prostituire le facoltà intellettuali in nome del successo personale si conferma, a conti fatti, una scelta poco accorta. 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 l'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» (44).

Nulla di meglio, dunque, dei cambi di alloggio, per descrivere la parabola del personaggio: dal «bugigattolo a livello della fossa [la roggia Vettabbia], dove le lavandaie vanno a fare il bucato» Elia trasloca, a riprova di un'ascesa sociale del tutto illusoria, 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» (43). La nuova dimora è una tana animalesca, e il titolo di dottore 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 rischiose, ma il narratore ne sottolinea il disfacimento fisico con perfidia generazionale. Le donne, infatti, 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» (44). Il contrasto con chi è abituato a fare strage di cuori è clamoroso. Manfredo può addirittura scegliere: Ginevra Bentivoglio oppure Elena, duchessa di Rimini?

Purtroppo, come 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»,³ ciò che davvero allontana Malatesta dalla statura satanica di un Karl Moor è la nostalgia regressiva per la giovinezza perduta.

V'è un'epoca della mia vita – confessa Lamberto a Torquato Tasso – un anno, 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:

3. Baldi 1967, 27-28.

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 (*LM*, I, 189-190).

Nella rappresentazione delle masnade malatestiane si palesa, con evidenza maggiore rispetto ai casi di Leoni e Corvino, uno dei più originali contributi di Rovani al romanzo storico: il tentativo di legare la paura di diventare adulti alle ansie, concrete e moderne, di valorizzazione professionale. Solo 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.

In ossequio alla concezione dualistica che domina il *feuilleton*, 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 cetò»: «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» (215).

Ecco dunque chi sono, i masnadieri al seguito di Malatesta. Non certo «l'assassino calabrese e trasterverino, che nato al sangue non davasi un pensiero al mondo della vita colpevole» (216) – a lui i nostri eroi concedono un «mesto saluto» – ma i giovani formati al culto delle «buone lettere» e mortificati dall'«indifferenza inerte e crudele» del mondo, che li condanna alla fame o alla marginalità professionale e politica (218). È poi compito del lettore, attualizzare nella schiavitù giornalistica o nel mestiere del maestro di scuola la condanna inflitta agli antenati illustri.

Come al solito, la delusione per il furto degli orizzonti di gloria si trasfigura nella lotta contro i padri e contro il potere politico, mentre l'assillo della distinzione sociale, già evidente nella scelta di una «casupola» per 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 (216).

Lamberto è un capo indiscusso; tuttavia, come lui stesso spiega a Torquato Tasso, ospite nell'accampamento, «la compagnia di scellerati» non esiterebbe a

disubbidire ai suoi ordini, se un giorno decidesse di «porre [...] termine a tanta miseria» (211). Nessun legame di solidarietà tiene uniti i masnadieri: solo la voglia di sangue, vendetta e rapina. Con una significativa eccezione, però: i rifugiati fiorentini, legati a 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» (216-217).

La rivendicazione di amicizia è rafforzata, prima ancora che dal punto esclamativo, dal deittico, che ingloba i lettori tra i sodali: Lamberto, osservandoli da una finestra e dunque rompendo la “quarta parete”, indica i suoi fedelissimi a Torquato. Il criterio della fedeltà delinea un cenacolo coeso, pronto addirittura al patibolo: se non è concepibile un'età di mezzo che sia degna di essere vissuta, non si danno regole di comportamento suscettibili di sfumature. Non sono ipotizzabili compromessi tra il linciaggio del nemico («Ho saputo esultare dell'altrui miseria, – confessa Malatesta – gustare anch'io la orribile voluttà dell'esser crudele», 208) e l'atto supremo di carità. O si è Padre, o si è contro i Padri:

«tosto 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 perseguitare 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, ché ancora una lusinga, bella come l'innocenza, mi sorrideva dinanzi. – O figlia mia!... Quante volte tu hai redento tuo padre!!» (211-212).

La paternità è, 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: è subentrato di forza all'Autorità («Ho veduto molti di que' superbi [...] inginocchiarmisi ai piedi», 208) e ruba ai ricchi per dare ai poveri, di cui sollecita la devozione filiale. Sensibile come tutti i personaggi di Rovani all'invidia e alla riconoscenza, dall'attività di masnadiere ha ricavato non poche gratificazioni: «mille bocche innocenti – ci tiene a precisare – benedirono a questo mio capo» (210). Infine, al ricordo della figlia Ugolina, lasciata a Firenze e affidata alle cure del tutore Lanfranco e della «buona Ginori», «da triste memoria del passato, l'angustia del presente, la certezza di un avvenire orribile si fa meno tormentosa» (211).

Le fondamenta del Potere e della Paternità del personaggio si rivelano però assai fragili. Una taglia pende sulla sua testa, e non bisogna dimenticare che il condottiero svolge la patria potestà per interposta persona, ossia mediante Lanfranco, che accetta di fingersi padre di Ugolina. La paternità negata allude chiaramente al rovello dell'esclusione sociale.

«Virtù fortune famiglia, tutto mi avete tolto, o inumanissimo principe: – esclama Lamberto di fronte a Francesco de' Medici – voi mi avete fatto il più infelice uomo del mondo. Un destino crudele, inesorabile vi ha gettato a flagellare la mia povera vita. [...] Eppure codesto non vi bastò. 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'onestà, dovrà cedere a voi... Chi lo dice... no, non isperarlo, o mostro» (*LM*, II, 95-96).

Il grido che Lamberto lancia prima di fuggire dal palazzo ducale – «Rendimi [...] mia figlia, o mostro dell'inferno» (97) – segna l'apice della sfida ai Medici e dell'alternarsi di pulsioni titaniche e antitetiche: la regressione verso i «giorni puri, limpidissimi, innocenti» trascolora nel suo 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 con un memorabile adagio *mélo* («la fortuna fa facilmente sdruciolare l'uomo dalla virtù al delitto», *LM*, I, 208) e che cancella di pari passo qualsiasi ipotesi di redenzione, perché anche quest'ultima si declina 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 (*LM*, II, 89)». *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 del conte Mandello, personaggio dalla fisionomia rossiniana.⁴ Pur conservando il domicilio a Milano, Galeazzo sceglie infatti di ritirarsi precocemente dalla vita pubblica (come Rossini, che a soli trentasette anni smise

4. Cf. Mutterle 1990, 1126-1127: «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

di comporre musica per il teatro) e di scacciare il malumore con l'aiuto della bottiglia e delle belle donne (molto apprezzate anche dal compositore):

era 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, 118).

Eppure, spiega l'io narrante, le promesse di un grandioso avvenire c'erano tutte: «La natura, per crear lui, aveva, a così dire, vuotato il sacco» (118). Da questo «sacco» di qualità incredibili sono pervenute al personaggio «bellezza di forme», «straordinaria altezza», «potenza di braccio» e «acutissimo ingegno, [...] quantunque in nessuna cosa non avesse fatti studii profondi, ché non ne aveva mai avuto né tempo né modo» (119). Con largo anticipo rispetto a Palavicino, a cui in passato ha fatto da mentore (era costui, ci confida Manfredo, «l'unico uomo in tutta Milano al quale potessi domandar qualche cosa senza timore che mi ributtasse», 57), il conte ha saputo scegliere la strada giusta, quella cioè del furore misogallico: dai quindici ai trent'anni ha partecipato a tutte le guerre contro i francesi, guadagnandosi sul campo «l'ordine di San Michele». E non si contano le frequentazioni concesse dall'esercizio del comando: «s'era trovato a quattr'occhi più d'una volta con Cesare Borgia; Alessandro VI e Giulio II gli eran noti assai bene» (119).

Tornato in abiti civili, allo scadere della «prima giovinezza», Galeazzo non può però che constatare la stasi mortifera dell'aria di casa, insopportabile per chiunque abbia conosciuto la mobilità avventurosa della vita militare.

Essendosi ora 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 sue 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' di 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

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 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 tutto l'intreccio».

de' patrizii 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 riuscitogli un tal tentativo, ed accorgendosi ormai di venire sgradito alla maggior parte, risolse ritrarsi in tutto a far vita privata (119-120).

La figura di Mandello conferma la matrice binaria e oppositiva che regola i rapporti tra i personaggi: come il serio Brunellesco si accompagna al brillante Brunetto, vicino alla trentina, così alle pose di Manfredò fa da contrappunto la comicità del più stagionato Galeazzo. Egli gareggia con la fama di Carlo Magno in materia di conquiste amorose («Fu detto che nelle aule saliche di Carlo Magno, il numero delle amanti regali pareggiasse quello degl'insetti in un bel giorno d'estate»), mentre nella passione per il vino supera i borghesi di Gand, «i più insigni bevitori d'Europa» (121). Rispetto al protagonista, che non ha pensieri se non per la patria, la madre e la futura sposa, il contrasto è eclatante: quando si precipita dall'amico per convincerlo a prendere le armi in difesa di Milano, Manfredò lo trova in compagnia di quattro donne e paonazzo per il vino.

Da due anni a questo di mi si è ingrossato il sangue maladettamente... – spiega Galeazzo – 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 a farmi applicar 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 a questo corpo, che un di più dell'altro va coprendosi di lardo (113).

Varcare la soglia della maturità, ormai è noto, porta alla decadenza fisica e alla mortificazione intellettuale, esemplificati dall'obesità, dall'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», 112) e dal disimpegno politico: «delle cose che avvengono oggidì, meno si vede, più si guadagna» (116). Il ricorso a una figura ambigua come il chirurgo manzoniano ribadisce infine, nelle forme di un umorismo un po' gratuito, la china presa dal conte. Scevri di risvolti moralistici, estranei al nostro autore, l'alcolismo autodistruttivo e gli appetiti sessuali del personaggio colmano il senso di vuoto causato dalla mancanza di prospettive: «[Alla mia reputazione] ho rinunciato al tutto, caro mio. Il circolo de' miei diletti s'è cangiato e ristretto; quand'io 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» (*ibid.*).

Bisogna riconoscere che il disincanto non si traduce in un cinismo fine a se stesso: nonostante i paradisi artificiali dell'«Oltrapò», «l'idea – ci viene assicurato

– era [in lui] sempre lucida» e il «vero quasi sempre colto» (122). Le obiezioni con cui Mandello smonta le argomentazioni di Manfredo si rifanno tuttavia a un *λάθε βιώσας* che non può soddisfare l'interlocutore: «io non so comprendere – replica l'amico – come tu possa ripetere codeste infamie» (115). Non tanto per l'addio ai sogni di gloria, connaturati ai «bollori» dell'età, quanto piuttosto per il rovesciamento delle premesse che governano 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 biondi, mentre quelli degli invasori sfoggiano capigliature sorprendentemente 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» (114-115).

La morale del nobile milanese – «una mano lava l'altra, senza venire a duelli per cose di sì poco conto» (116) – si concreta nella comicità del “botta e risposta”, al punto che la resistenza contro l'oppressore francese assume le sembianze di una guerra di corna: se il barone De-la-Palice perde volutamente al gioco per far «buona pesca perdendo» (insidiando cioè Clelia, la moglie dell'avversario alla partita di «faraone»), Mandello restituisce 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 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 dicevo, 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'oltrappò non aveva ancor fatto deposito (115-116).

Persino l'adesione del conte all'impresa escogitata 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 («stassera ho bisogno più che mai che mi vengano i bagliori», 117). In realtà, è un tuffo a ritroso nella propria storia di soldato, un ritorno cioè all'euforia dei tempi andati, quello che l'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 destinato al fallimento, per l'eccessiva sproporzione di uomini e mezzi. E poco importa al narratore, smanioso di rivendicare originalità d'intenti, descrivere 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 (*MP*, II, 31).

Ritroveremo Mandello, illeso, a 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 passato militare, recuperando così non solo una ragione di vita, ma anche la stima dei concittadini più valorosi:

In mezzo a costoro [...] 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, 74).

Nella notte in cui Milano s'inchina ai dominatori d'Oltralpe («[i milanesi] s'acconciavano a sopportare qualunque insulto fosse lor venuto dalla Francia», 82), Mandello cattura l'attenzione di chi, 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» (75). 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? (75-76).

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 sanno cose... cose...» (76-77).

Il risveglio ideologico di Galeazzo trova conferma nel duello che il conte ingaggia con un «biondo e sfacciato mostriattolo» (79): un barone francese reo di aver molestato, durante le danze, una coetanea milanese. In mancanza di testimoni da parte italiana (i padri impediscono ai figli di assistere il concittadino) e per non turbare la «giocondità delle feste», il duello si svolge lontano dalla folla, sulla piazza prospiciente il palazzo del Mandello. In brevissimo tempo lo spadaccino indigeno disarmo il forestiero, ma questo è per certi versi un dato secondario, o meglio la logica conseguenza dei numerosi talenti di Galeazzo. Ciò che più conta è lo sbeffeggio che precede l'incrociarsi delle spade: data l'indole del personaggio, 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 dileggio 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 nel conte, e accrebbe a mille doppi il furore e la rabbia del giovane gendarme (84).

Pur di aver salva la vita, il francese, «tutto mogio e costernato», accetta di mettere la beffa nero su bianco davanti al notaio Benintendi, che redige un atto comprovante l'umiliazione subita («accuso al suddetto conte Galeazzo la ricevuta di N. 2 sonori schiaffi»). 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, – conclude Mandello – 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 (88-89).

Sul «mal termine» auspicato per il giovane francese si spegne la rinascita del conte, che torna così a condurre la solita «vita vergognosamente inerte», 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» (90). Il personaggio tornerà in scena molto più avanti, per dare una mano a Manfredo nelle sue imprese guerresche, le uniche davvero in grado di occultare

lo spaesamento indotto dal declino civile e, soprattutto, dal 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 la fine della stagione eroica: a un ragazzino impertinente si possono dare due schiaffi, come farebbe un padre un po' manesco, non certo i colpi di spada che conferiscono gloria imperitura al vincitore.

1.6

Morte in famiglia: fenomenologia del matrimonio e tipologie femminili

Il romanzo storico e quello d'avventura, di norma, non riservano molte pagine alla vita privata o lavorativa dei personaggi: con ogni evidenza, per evitare cali di tensione. Il finale può essere cadenzato su toni lieti, tragici o dimessi: resta inteso però che la vicenda debba concludersi prima della nascita dei figli e della scelta di una professione, o subito dopo il superamento di questi due traguardi. Nel *Castello di Trezzò*, ben noto a Rovani e ai lettori dell'epoca, Bazzoni sigilla il racconto accompagnando Ginevra e Palamede al sicuro nel Castello della Martesana: «ivi furono compite le nozze: né essi più apparvero alla Corte del Visconte». ¹ Al fuggire degli sposi lontano da cavalieri, armi e amori, tramonta l'interesse nei loro confronti: «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?». ²

Trasferitisi «alle porte di Bergamo», i Tramaglino godono dell'attenzione dall'io narrante fino al primo anniversario di matrimonio: alla nascita di Maria, prendiamo commiato da Lucia e Renzo. Fedele alla consuetudine suddetta, ma più congeniale al nostro autore, è infine la chiusa dell'*Ettore Fieramosca* di d'Azeglio, modello di suggestioni sublimi e prova generale della sorte di Alberigo Fossano: impazzito a causa della morte dell'amata Ginevra, Ettore vaga col suo destriero in «luoghi difficilissimi», dove verosimilmente cadrà «in qualche ignoto precipizio». ³

La formazione di una famiglia, che nei romanzi dei predecessori è un aspetto estraneo alla storia o, in alternativa, il suo coronamento, diventa qui un orizzonte minaccioso, un'eventualità da esorcizzare. L'istituzione del matrimonio è un freno alla libera espressione dell'io, in un mondo in cui il singolo, con la sua frenesia giovanile, rivendica un ruolo di primo piano, senza troppi vincoli ma anche senza validi punti di riferimento.

1. Bazzoni 1827, 172.

2. Paolini 2000, 188, n. 93.

3. Cf. d'Azeglio 1833, 297.

Secondo Rovani e i suoi giovani lettori, l'amore eterno è una favola per fanciulle.⁴ 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, 84). Non è però condivisibile la tesi, avanzata da Baldi, di una presunta sobrietà o equidistanza nelle descrizioni dei tradimenti sentimentali:

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 avvocatessa e inquisitoriale, come in Guerrazzi: quando occorra dare esplicitamente il giudizio morale, viene proferito con voce ferma, ma pacata.⁵

Il tema dell'adulterio non viene calato nelle forme del romanzo borghese, bensì in quelle già sperimentate dell'oltranzismo melodrammatico: il sostrato insomma è realistico, la resa narrativa no.⁶ Rovani, acutamente, legittima istanze, umori e timori che non potevano trovare riscontro nella rappresentazione di passioni immarcescibili, ma non sembra voler rinunciare alla poetica del «forte contrasto»: la differenza principale, ai suoi occhi, tra la prosa artistica e la pagina di giornale. Viene così sceneggiata una fenomenologia oltremodo tragica della vita familiare: i mariti tradiscono e poi uccidono le mogli, le unioni si rivelano sterili.

Come da prassi dell'epoca, anche nei romanzi il matrimonio è un accordo politico-economico tra due famiglie, che nulla concede al volere degli sposi. L'inautenticità affettiva non è tuttavia l'unico cruccio dei lettori e dei loro avatar. Un assillo non meno perturbante è quello del rito di passaggio: le nozze sanciscono l'ingresso in una fase che potremmo definire "borghese" (in contrapposizione alla giovinezza "eroica"), se l'aggettivo non assumesse contorni sfuggenti. Nelle opere d'esordio (*Bianca Cappello*, *Lamberto Malatesta*), l'inquietudine che ne deriva si trasfigura in forme iperboliche, tese a sollecitare il «diletto spaventevole»⁷ del pubblico: «sono questi i primi giorni della mia vita – confessa Giovanna all'amica Sofia nel giorno stesso della cerimonia – ne' quali mi è dato conoscere il tristo conforto del pianto».

4. Cf. Baldi 1967, 34: «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 inefabile, cui solo si può alludere con la formula rituale "e vissero felici e contenti". E la dissacrazione, che è quel che più conta, è deliberata e criticamente cosciente».

5. *Ibid.*, 46.

6. Cf. *ibid.*, 34-35: «Si affaccia così nel romanzo storico un tema caro al romanzo borghese, il naufragio del matrimonio, con tutta la fenomenologia ad esso connessa. Bovarysmo: la giovane sposa, trascurata dal marito, passa le sue ore di solitudine perdendosi in fantasticherie e ricordi».

7. Cf. Burke 1757.

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 a quell'immagine del Signore, che su di me ha sempre vegliato [...]. Io non ritorno a queste mie cure soavi senza un palpito, senza una lagrima... (BC, 51-52).

Giovanna, arrivata a Firenze dalla lontana Innsbruck, ostenta di non conoscere le cause del proprio malessere. Più che il «ripentino mutamento delle care abitudini» (51), è ovviamente l'angoscia per la fine dei giorni spensierati, il motivo del nervosismo della donna che sta per diventare moglie e duchessa. A riconoscerlo, alla fine, è Giovanna stessa, che rievocando le proprie origini confessa la 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 ceruleo 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, 53).

Se la duchessa è ancora in preda a incubi adolescenziali, che si esplicano in contrapposizioni a sfondo sessuale (al bambino subentra l'alabardiere), in Francesco prevale invece 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 per seguire; felicità! – felicità!... A te anelo come l'egro alla salute, ma allora che tu mi sembri vicina, si d'improvviso dispari ai miei sguardi, ch'io vado brancolando in cerca della tua larva, per rimanermi sempre sconsolato 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 affermare ad ardere tutta quanta 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, 107-108).

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 contraddittorio, e di un sistema ideologico o teologico-manzoniano in cui armonizzare le contraddizioni, il rilievo concesso al principio di piacere lascia scorgere una concezione moderna e spregiudicata dei rapporti umani.⁸

Per rendere socialmente e artisticamente accettabile l'assunto di fondo, Rovani si vede però costretto a riconfigurare i rapporti tra i personaggi secondo un'ottica drammatica, nei modi cioè della reversibilità luciferina: la «fortuna, quando s'accorge che altri ha troppo bel tempo, trova presto il modo di cangiargli il paradiso in inferno» (*LM*, I, 104-105). Il duca Francesco fa uccidere Giovanna, la prima moglie, per sposare Bianca Cappello, e cercherà poi di sbarazzarsi 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 desiderii; – e un nuovo, prepotente, irrequieto desiderio aveva di fatto disabbellita a Francesco ogni cosa di cui potesse dire: Ella è mia. →» (105).

A scanso di equivoci, il concetto è 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 (*LM*, II, 281).

«Quando la fortuna s'avvede che tra consorti è troppo l'accordo, ha pronto il modo di funestar loro la vita» (284-285).

Infine, ecco un esempio al calor bianco emotivo: l'«orribile avvenimento» che sconvolge la famiglia Calpucci, nella quale «marito e moglie si portavan prima grandissimo amore» (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

8. Si tratta di una «morale» a cui era giunto anche Guerrazzi, il quale però, con maggior decisione di Rovani, ne prende le distanze attribuendola a personaggi di basso ceto. Cf. Rosa 1990, 248 e 252: «Il principio genetico della cultura romantica, che chiamava alla lotta nazionale tutti i cittadini in quanto mariti e padri amorosi, difensori del 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».

marito, il quale non voleva saperne di ridursi al buon sentiero. S'infisse ben egli, e promise di riparare al male: ma in che maniera riparò? Seco condusse in villa la moglie, e colà una notte, trattata nelle più segrete stanze, non ebbe ella tempo di raccomandare 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 (285).

Rovani, bisogna riconoscerlo, non si limita alla riproposizione di vecchi stereotipi: declina in chiave generazionale e di genere la conflagrazione drammatica dei motivi di inquietudine. Il ripudio che colpisce Bianca non si deve, infatti, solo all'insorgere di pulsioni irrazionali, come nel massacro compiuto da Calpucci: è l'infrazione del diktat della giovinezza, che condanna la veneziana a farsi da parte. Insomma, la Cappello 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 [...], e 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 (282).

Astutamente, Rovani procura 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, e con alcune modificazioni, possono essere e sono dilettevoli»,⁹ ci vuole un personaggio femminile, per sceneggiare in modo innocuo la paura di crescere che attanaglia i giovani lettori. Non mancano, come si è visto, uomini infrolliti, o 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 con Giocondo Bruni il Teatro alla Scala commenterà così, il discorso del trentasettenne conte Aquila: «è troppo vecchio per me. Non è possibile che c'intendiamo» (CA, 914).

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» (VC, 68).

9. Burke 1757, 77.

All'inizio del romanzo lo vediamo alle prese con Attilio Gritti, il rampollo che «ha ucciso il figlio e tentato disonorare» la figlia del «povero arsenalotto» Tritto (67) e che, in seguito, aiuterà Carlo Visconti a mettere le mani su Valenzia, a lui promessa in sposa ma maritata in 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» (244).

Valenzia Candiano rinforza negli amici lettori la fantasia di conservare coraggio e vigore fino in tarda età, e al contempo ne sollecita le più riposte idiosincrasie matrimoniali. Sempre in vista di una catarsi tragica, certo, ma con una novità importante: questa volta non è più un duca sociopatico, a tradire la 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»: ¹⁰ «Il lettore che forse si aspettava di assistere alla più intensa felicità di que' due giovani, così miracolosamente uniti, – avverte l'io narrante di *Valenzia Candiano* – 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» (114).

Il tedio della vita coniugale è ribadito dal rovesciamento del *locus amoenus* isolano o lacustre. Dall'*Isoletta de' cipressi* di Davide Bertolotti (1822), passando per le isole pre-böckliniane e soprattutto per l'isola-convento di Sant'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» (139); approdiamo cioè sull'isoletta di San 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 confronto con Venezia, a restituire un senso (ironico) al topos logoro dell'isola:

quella sua vita claustrale, 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 romorosa 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*, 114).

I motivi di interesse non si fermano allo smascheramento dei cliché. Come già s'intuiva nel *Lamberto*, dietro la scorza del patetico e oltre l'impaccio del melo-

10. Calvi 1844. Cf. Baldi 1967, 37. La recensione è citata anche in Giachino 1993b, 9-10.

dramma si cela un Rovani a prima vista insospettabile: il romanziere fine indagatore della psicologia altrui. Inutile discettare – sembra suggerirci il narratore – 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*, 140).

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

La contessa Giulia M... di Milano, che, appena uscita dal monastero senza che punto venisse interrogato il cuor suo, era stata sposata al marchese T..., uomo sessagenario, non avendo essa tocchi 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 ed il sessagenario marito, è troppo ragionevole che sia stato a danno dell'ultimo (115-116).

La polemica contro i matrimoni combinati tra donne in fiore e vecchi senescenti, che fa tutt'uno con quella contro i «padri efferati», sarà al centro anche del romanzo successivo, *Manfredo Palavicino*. Qui è importante sottolineare come la rappresentazione dei moti del cuore lambisca appena la solita, 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 («la legge [...] vietava ad una veneziana il maritarsi fuorché ad un patrizio veneto o ad un re o principe straniero», 76), 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 del protagonista, che è 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 publico, che nelle

splendide feste del duca sentivasi fatto segno d'interminati 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.... (114-115).

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. Tuttavia, lo scrittore non ignora gli ostacoli che il narcisismo d'artista frappone alla vita associata: lo dimostra il caso di Alberigo, che abbandona la moglie su un'isola per inseguire i propri sogni.

Se lo scandaglio dei moti sentimentali si rivela originale e intrigante, non altrettanto si può dire dell'immane conclusione tragica, che appare estranea alla sensibilità odierna: il Malumbra, spia del Consiglio dei Dieci, scopre che Valenzia si nasconde a San 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 Malumbra.¹¹ 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, gridi e ti disperi, 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

11. Cf. Mariani 1967, 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 adagiato, come tante altre, anche questa immagine)».

aveva accanto, Dio gli perdoni il delitto, diede un colpo potente al Malumbra, che cadde arrovesciato (*VC*, 209-210).

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», 98), 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 dilettevolissima», *LM*, II, 167), vengono esorcizzate mediante l'inserimento di un personaggio che nella vita ha ceduto alle sirene del malaffare. Soluzione narrativamente felice, perché invita i lettori a contemplare l'abisso in sicurezza, ad assaporare cioè 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 (262).

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 ch'io vo errando pel mondo, che oramai 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 in vece 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» (134-135).

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, 167), valgono per quello che sono:

[il lettore] sa più di me ch'egli è 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, 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, 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, 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 eterno il vecchio Baglione, e i nostri desiderj saranno esauditi nell'avvenire. Io ne ho fiducia. Intanto la tua pura virtù sarà da me, come cosa divina, altamente rispettata» (*MP*, II, 108).

Sennonché 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, 168).

«A voler essere giusti – chiosa il narratore – la colpa non era propriamente sua»: sono le «strane vertigini» dei protagonisti, a sovvertire i sentimentalismi della cultura romantica («de tenere romanze che i poeti [fanno] a gara nel comporre», *MP*, III, 21) e a soppiantare una volta per tutte i «caratteri eternamente costanti e invariabili [della] tragedia classica», simili alle «teste effigiate su cammei e monete» (*MP*, I, 47). Se l'eroe, in vista di un riscatto imminente, si degna di «discendere al livello di tutti gli altri uomini» (*MP*, II, 162), il meccanismo dell'empatia aumenta la sua efficacia. Manfredo, secondo colui che racconta, è un uomo simile a noi,

un nostro antenato persino nei difetti: «troppi requisiti gli mancavano ancora per ottenere un buon ingresso nel calendario de' santi» (*MP*, I, 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 lui, e riconosciuto così dalla signora, suscitasse qualche dramma d'invidia fra coloro che gli stavan 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, 166).

Le peripezie sentimentali palavicinesche si iscrivono dunque nel solco 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» della storia (le dimensioni del romanzo anticipano quelle dei *Cento anni*) permette inoltre di mettere in scena una grandiosa convergenza di motivi pubblici e privati: il topos dell'amore contrastato si carica di implicazioni risorgimentali, dilatando al massimo la sfasatura tra aspirazioni e realtà. Dalle scaramucce politiche della Repubblica di Venezia, confinate nell'Alta Italia, si passa ai destini nazionali: il che, se da un lato sollecita le ansie di protagonismo patriottico, dall'altro fa da alibi ulteriore alle infedeltà di Manfredo. Non a caso è 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 colui. 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, 38-39).

E quando, cinque anni più tardi, Ginevra giunge a Roma al seguito del marito (attirato in città con l'inganno e 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 – e le ricchezze e gli uomini ne saranno a sua disposizione» (*MP*, IV, 136).

Poiché Ginevra accetta di farsi da parte, recandosi 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, 142). Nell'universo drammatico della *fiction* rovaniana, il «supremo compimento dei desideri» viene sempre a coincidere con il «supremo de' tormenti» (143). Ce lo confermano le numerose sciagure matrimoniali che, in un gioco di incastri e paralleli, rimandano infallibilmente l'una all'altra. Non sorprende quindi che Manfredo, poco prima delle nozze, abbia provato «una sensazione di terrore che gli gelò il 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 ad 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 (*MP*, IV, 139-140).

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 avrebbe dovuto essere nientemeno che Lautrec in persona. Ma il giorno delle nozze, racconta Palavicino, 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, 71).

Facile immaginare il seguito della scena: davanti al volto sfigurato («Siamo sull'altare, levate la buffa», 70), 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 pel capo una orrenda tentazione; gettarsi in quelle e sparire, e seppellirvi per sempre tutti i dolori ond'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? (MP, IV, 145).

Placati i rimorsi e i propositi di suicidio, Manfredo torna a palazzo dalla moglie. Ma, complice la sovraccitazione e la reminiscenza della cerimonia con 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, 148).

Così come Giovanna, in *Bianca Cappello*, aveva scoperto dopo le nozze 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, 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, 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 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» (MP, III, 36).

Non basta l'orrore dell'«atroce pensiero», a far desistere l'inconscio dall'ottenere «la felicità vagheggiata»: la duchessa ordina a un servo 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, da lei sposato perché «all'amore si confederò anche l'ambizione, e vagheggiò il pomposo titolo di signora di Rimini» (MP, III, 43).

Se dunque in *Valenzia Candiano* l'unione dei protagonisti si sfalda sotto l'urto di oscuri moti dell'io, nel mastodontico *Manfredo* il concetto viene ribadito con un'enfasi e un'articolazione di parallelismi 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 morbide 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 seppi rifiutare... avevo quindici anni... Tre di 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, 78).

Il dialogo captato dal narratore durante la festa notturna per i francesi illumina la «sola verità» che governa le dinamiche sociali: l'unione innaturale tra vecchi e fanciulle è una prassi consolidata, non certo una spina nel fianco dei soli protagonisti. I quali si distinguono semmai per il pathos dei rispettivi affanni: la confessione dell'ammiratrice di Galeazzo giunge a ridosso dei preparativi per le nozze tra Ginevra e Giampaolo Baglione,

una scena che faceva ribrezzo e pietà ad un tempo, [...] uno spettacolo ben degno di venir contemplato da quei troppi, a cui l'abuso della podestà paterna è così famigliare; 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, 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, 84), ha consegnato la figlia Ginevra a Giampaolo Baglione, «creatura in dissoluzione», uomo dall'«aspetto alterato e guasto più che dagli anni, dai turpi acciacchi» (*MP*, II, 65), che di mogli si vanta di averne 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», 63), a cui segue la trasfigurazione mostruosa di uno dei due sposi: l'atteggiamento di Baglione nei confronti della donna è paragonato alle mosse del crotalo, che «svolgendo le spire, allungando il collo, tentando il coniglio che squittisce, sta per cominciare gli orribili suoi assorbimenti» (67). Immancabile anche l'archetipo tragico, evocato e lasciato in sospeso, a garanzia della suspense: non sappiamo che fine abbia fatto la prima moglie di Baglione («Codesta figliuola vostra, disse il tetro vecchio, [...] pare voglia troppo somigliarmi all'Ildegarda, la prima mia donna...»), ci viene solo detto che si tratta di una «lugubre storia».

Siamo dunque all'apice dello scontro generazionale:

[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 flori-

dezza 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 (66).

La guerra dichiarata dai padri 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 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 dabbennaggine:

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 sacrifici. E se tanto vi giova, stringetevi intorno ai petti paterni, lagrimate e pregate, ma non obbedite (*MP*, II, 68).

Troppo esibiti, inoltre, sono gli scrupoli per la «vergine anima» delle lettrici, facilmente impressionabili: «chiudete le sconfortanti pagine», «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, 167).

Nella maliziosa allusione allo scorrere del tempo, da cui si apprendono i «segreti» anticipati dal narratore, è evidente un atteggiamento di scherno nei confronti delle donne, che dagli scrittori pretendono la messa in scena di sentimenti fasulli, e contribuiscono così a fare del romanzo un genere proscritto. La polemica era già intuibile nella similitudine dedicata al nemico di Palavicino: 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 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 di continuo piange, prega e sviene. 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*, 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 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, 133).

In realtà, dietro la dichiarazione di amore e stima trapela una certa insofferenza, fomentata dall'inadeguatezza della 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 a Ugolina: «Dovete fuggire all'istante; non zittire, non cadere sfinita un'altra volta» (*LM*, II, 269). Persino nel romanzo intitolato a Valenzia, 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, perché rompe, per ragioni di decoro, 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, 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 di 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 trattenerne, 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, 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. 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 guffi e upupe» in volo radente, «odore fetentissimo», 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» (*MP*, II, 115).

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

[T]utte 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 precipitan 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, 39).

Mentre alle donne «svergognate» 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'ebber le ali spennate, e di cui parla spesso fra Marcello che predica in Santa Croce (*LM*, I, 6).

Più interessante e complesso è il trattamento riservato alla duchessa Elena, un personaggio a cui l'autore doveva tenere molto: sopravvivrà infatti all'oblio romanzesco del decennio 1846-1856, guadagnandosi una menzione nei *Cento anni* («una certa duchessa Elena, di nostra intrinseca conoscenza», *CA*, 363).

Fin dall'infanzia Elena manifesta un temperamento originale e capriccioso, deludendo così la madre che «si compiaceva di vagheggiar qualche miracolo della prossima futura santa» (*MP*, III, 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 simile talento: «Si diceva tra il popolo, che l'amore di quell'uomo [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» (*MP*, I, 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 ai misteri dell'indole muliebre: più semplicemente, le idiosincrasie femminili sono ricondotte alla sfera 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 ch'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, 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 *femmes 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 incuorare dalla voce la moltitudine che tuttavia continuava a passare (*MP*, V, 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 fece 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, 65).

Spetta poi a Ginevra, il compito di farsi perdonare le titubanze dei primi tempi. Elia Corvino e 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, 109).

«Desolazione» che non commuove 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, 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, 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*, 49, 54 e 60).

Nel *Lamberto*, invece, il tema si carica di 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. Degno di nota è anche l'idillio, invero 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*, II, 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 a fare, e non mi garba ch'altri rida alle mie spalle (*LM*, I, 60-61).

Le storie di un narratore coetaneo

La scarsa fortuna di cui godono i primi romanzi non si deve solo al manicheismo del sistema dei personaggi: è l'incerta fisionomia dell'io narrante, a condizionarne in modo radicale gli effetti di lettura. Il Rovani ventenne rivendica dignità letteraria in virtù della poetica del «forte contrasto», ma al tempo stesso sperimenta nuove modalità di interlocuzione, che garantiscano il colloquio con il pubblico che sente a sé più vicino. La voce narrante si fa interprete di entrambe le istanze, con esiti per lo più incoerenti: all'enfasi tragica si alternano le forme del coinvolgimento umoristico, e all'ipertrofia glossatoria le battute di un dialogo di derivazione teatrale.

L'impressione, per il lettore odierno, è quella di trovarsi di fronte a golosi, e però alla lunga indigesti, zibaldoni di tecniche narrative. Ben poco si salva, insomma, di questi romanzi: oltre alla palinodia manzoniana, è la consapevolezza degli errori commessi, a convincere il nostro autore della necessità di una pausa di riflessione. Il che non vuol dire che non sia osservabile, nelle opere d'esordio, un progressivo affinamento: basta confrontare gli incipit di *Lamberto* e *Manfredo*.

La controfigura autoriale del 1843 si compiace di lunghe descrizioni, modellate sugli esempi dei *Promessi sposi*, ma soprattutto precisa le coordinate della *fiction*, grazie alla magniloquenza esibita di sostantivi e aggettivi. Scopriamo dunque che il palazzo «granducale» è un «gigantesco edificio», che i suoi portici sono «larghi e maestosi», che le finestre sono «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.¹

Il metodo è piuttosto semplice: figure minori introducono nei loro dialoghi un personaggio di assoluta rilevanza nella storia, ma che non è 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,

1. Cf. Giachino 1993b, 14: «Frequente è il ricorso ad una tecnica di derivazione teatrale che delega segmenti di narrazione o la presentazione e la descrizione 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 Gritti e quello della spia Malumbra».

dispensando il narratore dal compito di scriverne la biografia. In modo non dissimile, alla fine del capitolo, il lettore ha un primo assaggio di Malatesta: i gendarmi ascoltano i racconti del «cantastorie» Maffio («vieni qui, Maffio mio, che quando parli, tace la cronaca», 20), che ripercorre le vicissitudini di Lamberto per riscattarne la fama, infangata 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» (BC, 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, 140). Il capitolo diciottesimo, intestato alla città eterna, si apre infatti con la trascrizione dei discorsi, privi 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 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, 142).

L'astensione dal commento e la cessione, seppur temporanea, delle responsabilità diegetiche comportano un cambio di prospettiva: 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», l'ambiente della *fiction* è percorso da un «basso e monotono cicaliccio», 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 arrivare 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 a terreno. – Stavano colà radunate le guardie scelte in quel dì a servizio di palazzo» (LM, I, 6); «lo stropiccio de' piedi di chi saliva per la scaletta a chiocciola avvisolla che il chiamato era presso» (9).²

2. Cf. VC, 92: «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»; e 103: «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»; cf. anche MP, II, 20: «alcuni conversi del monastero [...] se ne stavano inchinati, accostando la testa a terra, come ad ascoltare qualche cosa che venisse di sotto. | Stando in fatti 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».

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 inquietanti, l'apertura dell'ultima fatica storica schiera un narratore che, per ripristinare il contatto con i lettori insidiati dalla noia, si fa gioco della retorica incipitaria del genere 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 noia 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 vantare 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 e due vasi di fiori sempre freschi, alla cui conservazione e spesa tanto ordinarie che straordinarie soprateneva il barbiere che vi avea bottega lì presso (*MP*, I, 13).

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: al preambolo fa seguito il più tradizionale modulo compositivo dell'interposta persona. Chi riferisce al lettore l'agguato teso a Manfredo dai sicari del Lautrec, e dunque introduce 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 martellarono 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 centinaia di volte (*MP*, I, 15).

L'io narrante si muove insomma tra una propensione all'esuberanza elocutoria, più concreta nel *Palavicino* ma riscontrabile anche nei romanzi precedenti, e la tendenza a consegnare ai personaggi lo scettro della diegesi. L'oscillazione è indice della difficoltà di dotare la fisionomia di colui che racconta di uno spessore adeguato alla grandiosità del progetto narrativo. In effetti, la ricerca di sintonia con il giovane pubblico impone all'autore di non presentarsi come un maturo

gentiluomo lombardo, a suo agio in molti 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 della gioventù migliore, nel Trecento e nel Cinquecento, si presume fossero merce rara.

Lo spettro da esorcizzare è la pedanteria di chi pretende di riesumere eventi storici minori, 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 la narrazione a dicatori che la sanno lunga perché ne hanno viste tante: l'ottantottenne Giocondo Bruni e l'ottuagenario Carlo Altoviti.

In assenza o in attesa di nuove soluzioni narrative, e di una tradizione romanzesca sedimentata, Rovani attinge a man bassa, come i suoi predecessori, dalle scritture teatrali, da cui desume, oltre alla succitata e prediletta modalità dialogica, la tecnica del resoconto di secondo grado, che riduce l'esposizione del narratore, dinamizza il *récit* e ne accresce il potenziale melodrammatico.

Il soliloquio di un personaggio che riepiloga i fatti a un interlocutore silente è la vera costante di queste opere giovanili. Dello stratagemma aveva fatto largo uso, per citare il caso più esemplare, Massimo d'Azeglio nel romanzo della celebre «disfida»: Ettore Fieramosca racconta la propria vita a Brancaleone, restando per intero o quasi due capitoli contigui. Il procedimento assume però nel *Lamberto* una rilevanza tale da mettere a rischio la tenuta della compagine romanzesca: il capitolo intitolato *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 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», *LM*, I, 248-249). Nel *Palavicino*, ben tre capitoli del primo volume sono riservati all'incontro dell'eroe con l'amico d'infanzia Francesco Sforza. I due si soffermano a lungo «nell'abbandono della loro amicizia», ma in realtà l'unico a proferire parola è Manfredi: il lettore diventa così bersaglio dei segnali fatici 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».

Di origine teatrale sono, di norma, anche i discorsi dei personaggi. Nel *Lamberto*, i dialoghi tra i popolani esibiscono uno «sgargarizzamento così fiorentino da scorzare maledettamente gli orecchi ai lettori dell'Alta Italia»,³ ricavato dalla frequentazione delle opere di Machiavelli, Gelli, Firenzuola e Bibiena («Sì,

3. GR2, 19.

che tu di il vero, Sandro»; «Vedestù la fioraia del Ghirlandaio...?»; «Vorrestù, sguaiataccio...?»; «Cipollate»),⁴ mentre i protagonisti sfoggiano la sintassi e il lessico del linguaggio tragico: «Oh che inganno fu il mio, sciagurato giovane? Oh! com'egli avviene che più non mi riconosca? – e martoriavami in segreto con indicibile spasimo» (*LM*, I, 138).

Dalla scarna tradizione del romanzo italiano, invece, Rovani accoglie volentieri le suggestioni epistolari ortisiane, nonché l'omologia di genere dei destinatari. Nelle storie del nostro misogino autore, infatti, a ricevere le lettere non è mai l'altro sesso: dall'esilio Brunellesco scrive a Liverotto, e Manfredo 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 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 precorrono le raffinatezze della *mise en abyme* scapigliata. Anzi, il sospetto è che sulla pagina si sovrappongano, senza pervenire a una sintesi credibile, due differenti radicali di presentazione: mentre le concioni dei protagonisti sfoderano i toni roboanti o patetici della declamazione oratoria, 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 più importante e originale funzione attribuita al narratore: il ruolo di confidente «coetaneo» del pubblico prescelto. Nel momento in cui non cede il posto al titanismo dei personaggi, o non tratteggia a tinte gotiche le coordinate spaziotemporali della *fiction*, la controfigura dell'autore assume contorni riconoscibili e definiti. Ne ignoriamo l'identità anagrafica e professionale (che sarà svelata 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...», *CA*, 979), ma l'appello alla solidarietà di genere (beninteso maschile) e alla consonanza generazionale è replicato con un'insistenza che non lascia molti 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 testimone delle miserie umane, troviamo forse l'esempio più significativo nel *Palavicino*, dove apprendiamo del tradimento di Ginevra ad opera di Manfredo.

4. Cf. *ibid.*: «Volendo dar colore locale alla propria prosa e credendo di dar vita e movenza e snellezza al dialogo, che, a quel che dicono i maestri di belle lettere, manca affatto agli italiani, e sapendo benissimo come i Comici toscani del cinquecento avevano invece sfoggiata una vena di dialogo inesauribile, si diede a trangugiarsi in corpo tutti quei Comici. Il Machiavelli, il Gelli, il Firenzuola, il Bibiena furono per gran tempo i suoi autori prediletti».

Vi son giorni (è sentenza questa confermata da replicate prove) in cui le donne appaiono più avvententi 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 contrasti di S. Francesco... (*MP*, II, 161).

Sono le «replicate prove» del vissuto personale a permettere a colui che narra di snocciolare aneddoti e «sentenze», per quanto non sia facile rivendicare un surplus di esperienza, di fronte a lettori coetanei. Se l'esempio del novellino costretto alle nozze risulta efficace, è perché ci viene riferito da un io che dissimula il privilegio conoscitivo dell'uomo di cultura. L'unico privilegio di cui si vanta chi scrive, semmai, è l'anticonformismo, sintomo di spregiudicatezza intellettuale.

Lo dimostra il consiglio ironico di una sublimazione ascetica (i «contrastimoli»), che pungola i destinatari esortandoli alla complicità: l'invito al dialogo viene da un amico consapevole delle «crisi perigliose», incline ai paradossi e alle allusioni, nonché abile a raccordare i fatti all'ottica del giovane pubblico. Il topos della morte eroica si accompagna a quello del fiore degli anni sia per esasperazione *mélo*, sia per effettiva conoscenza dei sentimenti dei lettori: «Non v'ha dolore, 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 tale un incanto, che sempre c'inebbria di sé» (*LM*, II, 233-234).

Come prevedibile, il proposito di far convivere la pedagogia del terrore con l'apologia della gioventù sottopone questi romanzi a torsioni dirompendi. Lo testimoniano i cartellini fatici che ne affollano le pagine, nel tentativo di mantenere aperto il contatto col pubblico. Ecco alcuni esempi tratti dal *Lamberto* e da *Valenzia Candiano*: «il personaggio, che sappiamo chiamarsi...» (*LM*, I, 69); «a queste incognite sarà presto trovato il valore» (*LM*, I, 73); «il lettore si ricorderà bene del giorno e dell'ora in cui...» (*LM*, I, 233); «il lettore forse indovinerà» (*LM*, II, 99); «e quel che poi di loro sia avvenuto lo sentiremo a miglior occasione» (*LM*, II, 131); «de ragioni per cui... il lettore può benissimo vederle da sé» (*LM*, II, 295); «Il lettore farà le meraviglie come l'eccelso Consiglio dei Dieci non abbia pensato impadronirsi anche della persona del Visconti [...]; ma lo stupore dovrà dileguare del tutto quando si pensi...» (*VC*, 236-237).

Fin qui, nulla di veramente nuovo: rimaniamo nell'ambito di un uso enfatico 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 rivitalizzazione delle tecniche compositive del romanzo storico.

Oggi, dopo aver girato l'ultima pagina di uno di questi romanzi, il lettore non può esimersi dal rilevare una stonatura che non ha nulla a che vedere con

le oscillazioni stilistiche: «gli artisti e le dicerie» occupano il centro della scena, ma tra di loro gli scrittori sono sorprendentemente pochi, e poco significativi. Vero che Dino Brunellesco è autore di «dolcissime» rime, tuttavia la fama che lo precede lo vuole allievo del Bronzino, e nulla sappiamo dei suoi natali poetici. Torquato Tasso, nel capitolo del *Lamberto* a lui dedicato, rimane pensoso e muto, mentre i poeti che aprono bocca sono mediocri figure di contorno. Il letterato di corte Ugucione 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, protonotarj, 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, 52).

Sono dunque la pittura e la musica le arti per eccellenza: non si contano i pittori e gli scultori, a casa del Semprallegro; molti sono 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 (*LM*, II, 6).

La potenza della «nota musicale» viene confermata da Palavicino, che a Chioggia, durante il carnevale, per convincere i patrizi in esilio a tornare in città si mette a cantare una vecchia canzone milanese. Non altrettanto felice è la sortita lirica dell'io narrante, che appone alla descrizione della campagna martoriata dalla guerra alcune sestine così sconclusionate da richiedere, nell'edizione Barbini del 1877, un intervento esplicativo. In nota infatti leggiamo:

Con queste strofe, alludendo al fatto storico che la battaglia di Marignano fu combattuta dai Francesi pel loro re e per sé medesimi, e dagli Svizzeri ed altri mercenari pel 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 avrebber trovate buone speranze nella superstite loro dignità e nel loro valore (*MP*, II, 118).

La preminenza concessa al canto e ai pennelli, lungi dall'anticipare esperimenti di fusione tra le arti, riflette il senso d'inferiorità dello scrittore, rimpicciolito dal confronto con i cantanti lirici, pionieri del mondo dello spettacolo, e dall'immediatezza fruitiva della pittura. I suoni e i colori raggiungono con relativa facilità l'obiettivo che l'uomo di lettere invece fatica a centrare, e cioè la «compatibilità fra 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».⁵

I lettori impliciti di Rovani, anch'essi giovani artisti, sono chiamati a sperimentare il plauso universale che è 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 volto 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.

Se poi il lettore volesse avere il ritratto [di don Pietro], 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 (*LM*, I, 48-49).

Per soddisfare con la scrittura romanzesca i bisogni dell'immaginazione estetica, serve a poco rimpiangere una mitica concordia tra le arti. È meglio preoccuparsi di «risparmiare ai lettori la noia dei prolissi racconti» (*LM*, II, 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, 219).

Il finto rammarico è funzionale alla scrematura dei destinatari: l'interlocutore che ha in mente Rovani deve riconoscere le normali tecniche compositive, per poi percorrere le «scorciatoie» che ripristinano il valore del genere storico, beninteso senza demistificarlo. Un altro passo in tal senso è la satira del vecchio espediente del ritrovamento di lettere, cronache e manoscritti. Se ne sottolinea infatti la casualità o lo scarso rigore metodologico:

5. Rosa 2008, 43.

il caso fece capitare nelle nostre mani alcune lettere che Dino Brunellesco intorno a quel tempo scrisse da Gaeta all'amico Liverotto a Firenze (*LM*, II, 165).

riporteremo un frammento che abbiamo trovato fra le carte del Palavicino [...] Non sapremmo se questo sia un frammento di altra lettera, o sien piuttosto pensieri staccati ch'egli buttasse sulla carta, a sfogo della sua passione, più che per altro. Del resto è cosa piuttosto indifferente; e a qualunque uso abbia poi servito quel brano di scrittura, a noi torna assai comodo il poterlo riportare qui... (*MP*, II, 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 lavoro d'archivio («la schiavitù della schiena», *CA*, 4) fungeva da garanzia epistemologica alla forma romanzo. A ricavarne vantaggio è l'intesa col pubblico, chiamato a colmare il vuoto creatosi con l'elisione delle fonti 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 immaginazione 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 (*LM*, II, 165-166).

Nel *Manfredo*, spuntano persino «provvidenziali» lacune nel manoscritto del romanzo stesso. Colpa dell'indolenza dei tipografi romani, se non è giunto fino a noi il resoconto, scritto da un «gentiluomo piuttosto vecchio», della vita spericolata della duchessa Elena: «È cosa incomoda, 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» (*MP*, III, 14). A tale mancanza suppliscono i torchi clandestini: la tresca tra Manfredo e l'aristocratica riminese diventa di dominio pubblico grazie alle 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 rettorica». Ritorna così la metafora malatestiana della «scorciatoja»,⁶ imboccata apposta per venire incontro al lettore: a sorpresa, spiega chi scrive, la sparizione delle carte già inchiostrate si rivela 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» (*MP*, II, 32).

Siamo tuttavia lontani da un umorismo dissolvante di matrice sterniana: per quanto intriganti, le soluzioni rovaniane non anticipano l'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 non si chiude con un'ellissi ma con le forme della preterizione («non importa gran fatto il sapere»), a cui si demanda il compito di riassumere i fatti salienti dello scontro tra italiani e francesi (seimila furono i morti, re Francesco combatté «come un leone», e l'eroe Manfredò «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», *MP*, II, 132) è controbilanciata dall'attenta supervisione dell'io narrante: le parole dei protagonisti non vengono trascritte fedelmente, bensì «con qualche cambiamento di sintassi e d'ortografia, s'intende, come abbiamo praticato coll'altre lettere» (*MP*, II, 147).

Oltre ai soliti ricordi tra storia e invenzione, bersaglio della critica sono i libri degli storici, chiamati in causa per legittimare, con i loro difetti, l'induzione artistica. Se Guicciardini «racconta a lungo e per minuto», per la gioia dei pedanti, il «minuzioso cronicista [...] obbliga ad un'attenzione eccessivamente tediosa coloro che leggono per diletto» (*MP*, IV, 153). Di tutt'altra pasta, invece, il lavoro del romanziere, il quale «più che amplificare i racconti della storia [...] cerca d'empirne le lacune», poiché «grandi cose dipendono spesso da tenuissimi fili» (*MP*, V, 145). Ecco allora che

Con maggior interesse ci occupiamo invece di quegli avvenimenti che, sebbene di un'uguale ed anche di una 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, 49).

In attesa dei *Cento anni*, il sipario cala sulle ultime pagine del *Palavicino*, dove la necessità di rinverdire la morfologia del romanzo storico fa tutt'uno con la

6. Cf. *MP*, II, 32: «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».

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» (*MP*, V, 152). Il dispiacere è il tassello conclusivo dell'antifrasì 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» (155).

Parte seconda
Un secolo nel segno di Napoleone: i *Cento anni*

2.1

Un *Preludio* per giovani artisti

Il «precetto degli anni dieci», suggerito da Orazio e invocato nel *Preludio* ai *Cento anni* come antidoto ai libri pubblicati in fretta e furia (CA, 4), nasconde un autentico travaglio intellettuale. Alla stampa del *Manfredo Palavicino* fanno seguito, infatti, due lustri di peripezie risorgimentali e professionali: i soggiorni a Venezia e a Roma; l'esilio ticinese, dopo la fine del governo rivoluzionario di Manin; l'attività di precettore, giornalista e divulgatore; e soprattutto il rogo, nella «pipa casalinga», di un ulteriore abbozzo di componimento misto, di cui nulla in realtà sappiamo.¹ A quest'ultimo bisogna aggiungere, per quanto Rovani non lo menzioni, il progetto di un romanzo sulla «vita avventurosa e operosissima» di un rivoluzionario italiano (1814-1848). Si tratta del misterioso *Il Carbonaro*, di cui uscì soltanto, al tempo della repubblica di San Marco, un avviso di pubblicazione sul foglio politico-letterario «La Parola».²

1. Cf. CA, 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 sua pipa casalinga». Cf. Giachino 2017, 835-836: «a Venezia [...] aveva accettato [nel 1847] un incarico di precettore privato. Il soggiorno veneziano si protrasse per quasi due anni, inframmezzato da qualche spostamento. Era nella città lagunare nei mesi della rivoluzione e della Repubblica: frequentava gli ambienti liberali, assistette e partecipò a quegli avvenimenti storici, difficile dire in quale misura. [...] Caduta Venezia nell'estate 1849, Rovani trovò rifugio, dopo qualche peregrinazione, a Capolago nel Canton Ticino, dove aveva sede la Tipografia Elvetica, centro di edizione e diffusione della stampa clandestina risorgimentale e luogo di raccolta di molti esuli quarantotteschi. Frequentò, tra gli altri, Francesco Dall'Ongaro e soprattutto Carlo Cattaneo, al cui magistero fu sempre debitore. Nel gennaio 1850, presso le edizioni di Capolago, pubblicò la citata memoria storica su Daniele Manin, compresa nella collana cattaneana *Documenti della Guerra santa d'Italia*: atto d'accusa contro Manin, colpevole di aver sacrificato la causa nazionale allo spirito di municipio. Come testimoniano le recensioni all'Esposizione di belle arti di Brera comparse nell'*Italia musicale*, nell'ottobre del 1850 era nuovamente in Milano. Nell'estate 1851, costretto da esigenze economiche, riprese il modesto impiego presso la Biblioteca Braidense: lavoro poco retribuito e mal sopportato, oggetto di frequente ironia, ma anche occasione di letture e ricerche d'archivio proficue per la scrittura sia saggistica sia narrativa».

2. Cf. Giachino 1995, 123-124: «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

I moti quarantotteschi offrono ai reduci e alle nuove generazioni un patrimonio di battaglie e sconfitte con cui definire l'identità nazionale in chiave eroica.³ Basti pensare alle Cinque giornate di Milano, o all'assedio di Venezia da parte delle truppe austriache, un evento cruciale per Rovani. Le antiche lotte rinascimentali, da questo momento, appaiono sempre meno credibili come «parabole» (Lukács) del Risorgimento, mentre la rinuncia di Manzoni al romanzo – anticipata dalla scelta di accludere ai *Promessi sposi* il saggio sul processo agli untori – si salda al termine del decennio alla sconfessione *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, nonché al «dispregio provocato dai guastamestieri» (5).

Di tali cambiamenti, già avvenuti o in corso, recano traccia le note di apertura dei *Cento anni*, pubblicate sulla «Gazzetta ufficiale di Milano» il 31 dicembre 1856.⁴ Se le introduzioni a *Lamberto*, *Valenzia* e *Manfredo* erano chiamate a riaffermare la liceità della mescolanza di intuizione artistica e lavoro d'archivio, a quest'altezza l'«edificio» è da costruire *ex novo*, sulle fondamenta – non sulle ceneri – della tradizione romanzesca.

Prima di narrare i fatti di un secolo memorabile, Rovani riassume le caratteristiche del genere proscritto, ne indica i modelli di successo e circoscrive il proprio orizzonte d'attesa. Il nostro autore comprende che il romanzo ha sovvertito la gerarchia fondata sulla corrispondenza tra le «forme della letteratura» e le «classi di persone»,⁵ liberando la fruizione dei testi dal controllo sociale: «La lettura di un romanzo si fa, per solito, di nascosto e lontano possibilmente dagli occhi de' curiosi, press'a poco come quando si commette un peccato» (3).⁶

“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”».

3. Cf. Rosa 2004, 187-210.

4. Cf. *CAS*, 1245-1246. Le collaborazioni giornalistiche di Rovani sono state censite da Valentino Scrima: cf. l'accuratissima bibliografia acclusa a Scrima 2004. Per la ricostruzione della complessa vicenda testuale del romanzo vd. Giachino 2002 e 2015.

5. Cf. *CA*, 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».

6. Cf. Schulz-Buschhaus 1999, 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 del 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».

Come però si intuisce dall'apologo del «giovinetto alunno» vessato dai «prefetti di camerata», nella lettura muta e solitaria,⁷ priva della mediazione di un interprete, Rovani intravede il rischio di una sospensione irreversibile dell'incredulità. Il lettore ingenuo o incolto – questo è il pregiudizio – «sprofonda» nel piacere fantasticante di un sogno a occhi aperti.⁸

L'«attaccamento al lato sentimentale ed avventuroso del libro»⁹ era un effetto temuto da molti romanzieri: alla disponibilità al colloquio con un pubblico ampio si accompagnava il timore di non veder riconosciute, dai lettori di scarsa cultura, le qualità artistiche dell'opera. Tale preoccupazione era viva anche agli esordi, ma allora la scrematura dei destinatari era facilitata da un'articolazione dei generi che, per la prosa, comprendeva anche il dramma storico. Dieci anni più tardi, al contrario, il romanzo domina incontrastato ovunque non vi sia scrittura in versi:

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!!! (4).

Tra i possibili criteri di classificazione del pubblico romanzesco, il primo, e più immediato, è tradizionalmente la «distribuzione del tempo libero».¹⁰ Le occasioni di lettura elencate nel *Preludio* rinviano al mondo della scuola e alla sfera dell'intimità domestica: sono coloro che non lavorano, come la ragazza in attesa di marito e lo studente del «Collegio-Convitto», a sviluppare di preferenza «l'abitudine a legger romanzi» (3).

7. Cf. Rosa 2008, 17; e Chartier 1995, 327.

8. Cf. *CA*, 3: «I maestri, i pedagoghi, i prefetti di camerata, se colgono un giovinetto alunno sprofondato nella lettura di un romanzo, tosto è un tumulto nella famiglia, un parapiglia nel Collegio-Convitto; minacce di castighi, di espulsioni, di collere implacate».

9. Amabilino 1991, 248. Cf. *ibid.*, 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».

10. Watt 1957, 40.

Il secondo parametro, invece, è più spiccatamente rovaniano: consiste nel legare l'istanza di riconoscimento del genere alla volontà di emancipazione dei lettori. L'ascesa del romanzo contro il giudizio dei critici diventa metafora dello scontro tra vecchi e giovani, o tra questi ultimi e i dottori delle scienze esatte (come «i cultori di matematica» e «gli studiosi d'economia»), i fautori del lavoro produttivo, agricolo o serico (si vedano le metonimie «concima, baco e gelso») e, infine, i luminari degli studi umanistici più severi e polverosi («i poliglotti, quelli dell'alta e della bassa filologia»). Costoro, come i maestri che dispensano «castighi, espulsioni e collere implacabili»,

danno tutti quanti a più potere la caccia ai romanzi, e guardano ai romanzieri con atti di commiserazione e di 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 (3).

Libri, oppure capitoli, racconti e storie: tali erano, è utile ricordarlo, i sottotitoli di cui si fregiavano i frontespizi di *Lamberto*, *Valenzia* e *Manfredo*, veri e propri amuleti contro i «sospetti di stregoneria». Persino il *Carbonaro*, che già indicava la strada della contemporaneità, era costretto a esibire la qualifica di «racconto inedito». ¹¹ I *Cento anni*, recanti la dicitura «romanzo ciclico» a partire dall'edizione rivista e corretta del 1868-1869, sono la prima opera rovaniana a dismettere la soluzione precauzionale del «libro». ¹²

Non serve a molto, tuttavia, ribadire le credenziali anticonformiste dell'«ente ibrido» (4), sottolineandone con ironia il carattere calamitoso, se al genere manca una tradizione solida, capace di garantire sviluppi e filiazioni. I romanzi ritenuti all'unanimità «celeberrimi» sono merce rara: in special modo dal giorno in cui «il più grande dei romanzieri venne a condannare il romanzo storico come una mostruosità della letteratura» (3-4).

La soluzione del problema viene al nostro autore da un procedimento duplice, di esclusione e inclusione. Con qualche forzatura, ovvero inglobando persino chi, come Byron, romanziera non è, Rovani compila una lista che si apre con il carteggio di Jacopo Ortis, e si chiude con le «notte buie e tempestose» del 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» (5).

11. Cf. Giachino 1995, 122.

12. Sulle illustrazioni di questa edizione, e sul «rapporto tra testo alfabetico e testo visivo», si è soffermato persuasivamente Alejandro Patat: vd. Patat 2019b.

Oltre a irrobustire un canone che, fatti salvi Hugo e Châteaubriand, inalienabili per chiara fama, esclude provocatoriamente i nomi della «*brochure* parigina» (Paul de Kock, Dumas, Léon 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? (5).

Il tentativo di recuperare una tradizione autoctona e legittimante, accorpando alla famiglia del romanzo opere tipologicamente e cronologicamente diverse, prosegue con la ripresa, già collaudata nel *Lamberto*, 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 ad un libro, che certamente nessuno ha letto», troviamo dunque il «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» (*ibid.*).

Alla 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: è impossibile calare la complessità del mondo 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 (*ibid.*).

Purtroppo, di fronte al consuntivo di esiti funesti e «vantaggi supremi», la carica innovativa del pensiero di Rovani si esaurisce abbastanza presto. Lo «spauracchio» più temibile dell'«asterismo» e della «clorosi», ossia la reazione dell'io

leggente, alle prese con pulsioni scatenate o dissepolti dalla lettura, non incute nell'autore i *caveat* del moderatismo cattolico, a cui era sensibile Manzoni,¹³ ma richiede comunque un'adeguata contropartita, che assicuri al genere lo status di opera d'arte e respinga i sospetti di collusione con le varianti «intime», morbose e forestiere.

Tornano così alla ribalta le giustificazioni della *fiction*. L'inchiostro del romanziere corregge gli *omissis* del solito manoscritto – il verbale di «un processo criminale e di un'azione giuridica civile conseguente» (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 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 romanziere (5).

Più che al genere «ciclico», o alla commedia umana in Lombardia, Rovani approda insomma al romanzo storico contemporaneo:¹⁴ sotto i pregiudizi anti-romanzeschi, respinti in modo originale e brillante, rimangono problemi irrisolti, che impediscono il definitivo superamento del paradigma storico, e si riflettono nelle nuove articolazioni del patto narrativo.

Grazie ai cartellini *double-face* – il nome Lamberto, conviene ricordarlo, appare in copertina assieme ai masnadieri abruzzesi, Manfredo in compagnia di Francesi e Sforzeschi, Valenzia è detta figlia di un ammiraglio della Serenissima – i romanzi editi durante gli anni quaranta promettevano di mettere in scena «tenerezze mostruose, amori ineffabili, gelosie spietate» (*LM*, I, 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, 7).

Nei *Cento anni*, invece, i personaggi non solo non vengono chiamati in causa sul frontespizio o, con l'eccezione del nonagenario Bruni, nel *Preludio*, ma rinunciano anche all'onomastica storica, proponendosi come «individui particolari

13. Cf. Rosa 2008, 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».

14. Cf. Tamiozzo 1994, 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».

nel contesto sociale contemporaneo». ¹⁵ È al flusso degli eventi di un passato non remoto bensì prossimo, che sono commisurate le azioni di Giulio, Geremia e Giunio Baroggi, perché la stagione delle dinastie «a cui sacrificarsi» è ormai 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 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 gradualmente di tutte le parti che costituiscono la civiltà di un paese (6-7).

Di tutte le «parti» che definiscono il carattere nazionale, Rovani valorizza però solo quella che sente più vicina a sé e ai confidenti elettivi, e che regola lo sviluppo del romanzo fino a trasformarlo in «trattato di estetica». Con l'aiuto, infatti, dei «capricci della moda», il «progresso dello spirito umano» viene 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 (6).

Tra le ombre della «lanterna magica», le *silhouettes* dei lettori prendono forma per esclusione, nel confronto, come in passato, con i «giovannotti assestati che vogliono metter casa» (3), ma per la prima volta rimandano a figure classificabili per ceti e professione. I destinatari dei romanzi sono i giovani borghesi che lavorano per la neonata industria culturale, e riconoscono nei fatti narrati una «preistoria» (Lukács) recente di gloria militare e successo artistico.

Come dimostrano la biografia dello scrittore, che fu bibliotecario scansafatiche ma soprattutto collaboratore assiduo dell'«Italia musicale», ¹⁶ e la preminenza subito concessa a «tenori e soprani», alla fine degli anni cinquanta gli editori milanesi più prestigiosi sono Lucca e Ricordi: stampatori di spartiti e cronache musicali, non di romanzi. Le «officine della letteratura» sorgeranno nel decennio

15. Watt 1957, 17.

16. Cf. Scrima 2004, 20: «La rivista di casa Lucca [alla fine degli anni quaranta] è la vera palestra di formazione di Rovani. Il giovane pubblicista ne frequenta l'ambiente redazionale di idee mazziniane, vi firma qualche raro scritto e soprattutto legge gli articoli altrui».

successivo: tuttavia, gli spettacoli teatrali e musicali favoriscono la diffusione delle gazzette e danno lavoro a musicisti, cantanti, letterati, giornalisti, pittori e scenografi, conferendo ai giovani sensibili alle arti nuove fisionomie professionali.

Grazie all'esperienza come critico e pubblicista, Rovani coglie la trasformazione del mondo degli artisti in ceto di professionisti o aspiranti tali, e ne dà una rappresentazione che anticipa – e al tempo stesso completa – il celebre ritratto di gruppo accluso alla *Scapigliatura e il 6 febbrajo* di Cletto Arrighi (1862). La *Presentazione* del romanzo esce nel 1857 sull'«Almanacco del Pungolo», e dunque è quasi coeva della *Sinfonia dei Cento anni*:

In tutte le grandi e ricche città del mondo incivilito esiste una certa quantità di individui di ambo i sessi – v'è chi direbbe: una certa *razza di gente* – 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; inquieti, travagliati, turbolenti – i quali – e per certe contraddizioni terribili fra la loro condizione e il loro stato, vale a dire fra ciò che hanno in testa, e ciò che hanno in tasca, e per una loro particolare maniera eccentrica e disordinata di vivere [...] – meritano di essere classificati in una nuova e particolare suddivisione della grande famiglia civile, come coloro che vi formano una casta *sui generis* distinta da tutte quante le altre.¹⁷

L'avvicinamento alla contemporaneità smorza le tensioni tragiche dei primi titoli e chiama in causa, oltre ai soliti reperti storiografici, il vissuto personale. Già nel 1848, a Venezia, Rovani aveva annunciato novità importanti: la «viva voce» del Carbonaro, cornucopia di fatti memorabili, era chiamata a conferire spessore di verità al racconto, nonché 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 con la capitolazione di Manin, al posto di un dicitore rivoluzionario subentra un «libro parlante» (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 fra loro quattro generazioni; press'a poco, come il patriarca Enos che andò a caccia con Adamo e spremette i primi grappoli con Noè, e congiunse le due grandi epoche della creazione del mondo e della dispersione delle genti (7).

Incentrato sulle avventure di un successore di Jacopo Ortis, il romanzo concepito in laguna doveva erigere, si presume, un monumento alla «virtù scon-

17. La *Prefazione* del 1857 si legge in appendice a Farinelli 2003, 210-213.

sciuta». I *Cento anni*, invece, ai toni aulici del sublime antepongono, almeno sulla soglia, i timbri conviviali della prossimità fraterna. In villeggiatura – e non in esilio – sulle rive di un lago,¹⁸ Giocondo è tale di nome e di fatto, al punto che ha accolto il narratore alla sua mensa. Il confronto con il patriarca Enos, amico di Adamo e Noè, esemplifica in modo ironico la riduzione della «distanza assoluta» che è prerogativa dell'epos.

Ormai vinta (o quasi) la battaglia antiaristocratica della prima stagione romantica, – spiega Tellini – l'io narrante si presenta ora in abiti borghesi. Sceso dal piedistallo dell'eroe, ha acquistato connotati terreni. Non ubbidisce più all'oltranza superomistica 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 testimoniale.¹⁹

Il narratore di primo grado, invece, si colloca in una posizione intermedia tra i giovani ribelli e l'ottantottenne, così da raccogliere i frutti migliori della triade anagrafica. Nella figura di colui che racconta un secolo di storia e le confessioni altrui, si intravede la generazione nata dopo il 1815, che reclama ruoli di responsabilità in virtù di una mediazione tra i desideri della gioventù e le esigenze della vecchiaia: senza troppi rimpianti, ma anche senza dimenticare le speranze dei vent'anni.

Oltre a questa istanza locutrice tripartita, che dà voce a più generazioni, nel romanzo troviamo nodi d'intreccio degni di un *feuilleton* e matrimoni che non s'hanno da fare: ingredienti che in teoria avrebbero potuto catturare l'attenzione di un pubblico molto ampio.²⁰ Eppure il successo è stato avaro con Rovani: come osserva impietosamente Portinari, le «*Confessioni*, sia pure con i suoi squilibri, è un grande romanzo, i *Cento anni* no».²¹ Il giudizio può anzi deve essere sfumato, ma già nel *Preludio* si palesa la crepa più vistosa dell'intero edificio: l'universo

18. Cf. *CA*, 11: «Fu presso al lago di Pusiano, che vedemmo per la prima volta questo vecchio, e precisamente nell'istante che stavamo leggendo l'iscrizione che addita a' passeggiari la povera casa dove nacque il grande Parini»; e l'annuncio del *Carbonaro*, in Giachino 1995, 125: «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, raccomandi questo lavoro all'attenzione del popolo».

19. Tellini 2005, 95.

20. È utile ricordare, a questo proposito, che la «Gazzetta di Milano» era all'epoca «il quotidiano di maggior diffusione in Lombardia» (Scrima 2004, 8).

21. Portinari 2008, XXI.

socioculturale ricomposto dalla penna dell'autore risulta scorciato a favore dei destinatari elettivi.

Il problema non era nuovo: l'incapacità, comune alla maggior parte degli scrittori italiani, di riassumere i rapporti tra le classi sociali in una sintesi credibile, vanificava i 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 nemmeno, in verità, di natura stilistica: anche quando i personaggi assumono pose da tragedia, o discutono di Borsieri, Grossi e Manzoni,²² o cedono la parola al «burattinaio della storia»,²³ la pagina evita raffinatezze e astruserie per anime elette.

La questione è allora di natura extraestetica, rimanda cioè alla formulazione del giudizio di gusto, che si fonda sull'«esemplificazione di un modo di vivere la vita».²⁴ A livello tematico e retorico, i *Cento anni* sono sì un «libro per tutti», ma la proposta, senza alibi rinascimentali o trecenteschi, di una visione del mondo a misura di bohème rischia di togliere dignità, esistenziale e letteraria, a chi artista non è, né vuole diventarlo.

Il grandioso affresco sociale dipinto da Rovani riflette insomma «i nuovi modelli di vita dell'individualismo liberaldemocratico»²⁵ che si andavano affermando nelle città italiane e straniere (Milano, Venezia, Roma, Parigi); sottintende cioè la convinzione che i rapporti tra individui debbano rispondere 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, stando a Rovani e agli 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 italiana.²⁶

22. Cf. *CA*, 1077-1082.

23. Cf. Cajumi 1926.

24. Spinazzola 2001, 18: «Siamo al paradosso costitutivo del giudizio estetico, le cui motivazioni 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. Esso mi porge subito 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».

25. Spinazzola 2012, 16.

26. Più che un «totale disinteresse per la definizione della borghesia come classe sociale», come sostiene Mariani, si scorge in Rovani un tentativo di definizione di tale classe secondo criteri di borghesità molto diversi sia da quelli odierni, sia da quelli francesi a lui contemporanei. Cf. Mariani 1967, 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, e sia pure in un immedia-

Si comprende, pertanto, il motivo per cui sia Rovani che Arrighi abbiano avvertito il bisogno di concludere i rispettivi romanzi all'insegna, ancora una volta, del dramma sublime: la chiusura dei *Cento anni* è affidata alla caduta di Venezia (1849), mentre *La Scapigliatura e il 6 febbrajo* termina con la partecipazione del protagonista, Emilio Digliani, ai moti fallimentari del 1853. Se la conflittualità socioeconomica si stempera nell'apoteosi degli artisti, l'unico ostacolo alla realizzazione dei propri sogni non può che essere un tiranno straniero.

to passato, si 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».

2.2

Dalla truppa alla Teppa, dal Sette all'Ottocento

I *Cento anni* prendono avvio con un duplice viaggio *à 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 con noi il sacco delle cortesie» (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» (15).

Allorché dunque chi scrive aveva molti anni meno, ebbe a far la conoscenza di un vecchio, il qual vecchio, a quel tempo, dei due milioni e cinquecento mila 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 (11).

L'approdo memoriale è un Settecento dalla valenza metaforica: la «divina adolescenza della vita» – la stagione che permette all'io narrato di crederci «il legittimo re dell'universo» e di raccogliere le confidenze del nonagenario («tutti, vecchi e giovani, uomini e donne, matrone e fanciulle si volgono a noi», *ibid.*) – trova un corrispettivo nel secolo che ospita 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» (31): un periodo storico che, sciaguratamente, si apre all'insegna della «massima prevalenza del ceto patrizio» (57), ma che alla fine, prima della 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 I de' Medici, anche la Milano settecentesca è fervidamente inquieta, e ricorda «un mare burrascoso» (*LM*, I, 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», increspata da «bolle fuggitive» (*CA*, 1017). Proprio come la seconda metà del sedicesimo secolo: «uno stagno immobile e melmoso che non affoga, ma che uccide lentamente colle sue putride esalazioni» (*LM*, I, 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 ultimi giorni, bensì mette a fuoco un percorso di liberazione che, seppur in vista di uno scioglimento sublime (la caduta di Venezia, a cui segue la morte di Giunio Baroggi in esilio a Roma), indica ai lettori le norme di vita che erano state soppresse dopo il fallimento della rivoluzione napoleonica.

La scelta di cominciare il racconto non 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» (57), rafforza la polemica contro i padri e il protagonismo che infiamma la società primottocentesca: in lontananza ma non troppo, si profila 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 buo; 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 (*ibid.*).

Secondo uno schema sperimentato ai tempi del *Lamberto*, 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 maggiormente repressi, 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 così il rilascio dell'amico Brunellesco, delinea un archetipo che nei *Cento anni* si ripresenterà a ridosso di incipit ed 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 usciron 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 accorrevva 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 vedevan lumi su pe' muricciuoli delle case, e uomini, donne, fanciulle far capolino dalle finestre. Sotto il governo rigoroso di Francesco s'eran dismesse tutte quelle consuetudini di feste e baccanali [...] onde era tanto più grande la meraviglia e la curiosità di sapere che cosa fosse (*LM*, II, 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» (58) e dal «rigoroso e quasi tirannico regime casalingo», le frustrazioni adolescenziali – o per dirla con le parole di Rovani: la «rabbia fanciullesca» (59) – sfociano in «atti d'insubordinazione e di 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 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 eran 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 del proprio nido, e inseguivano i nemici fin nelle loro sedi come gli antichi Romani (58).

È nei momenti in cui la minaccia del «folto sopracciglio paterno» o dell'«arcigna canizie del frate professore» (59) si fa più accesa, e lo scontro più violento, che nasce per reazione l'anelito di libertà. Questa «pericolosa consuetudine» tende di norma a ripetersi, ma il «massimo vigore» dell'esuberanza giovanile è già stato toccato «nel secolo passato», e vano è sperare di superarlo: nella prima metà del secolo successivo («ai nostri tempi fanciulleschi») del coraggioso rifiuto ai padri rimane soltanto la «ricordanza», unita talvolta allo «spirito di imitazione» (*ibid.*). L'autorevolezza dell'io narrante ne trae 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 della pedagogia del terrore. 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» (58).

L'evento catalizzatore delle tensioni settecentesche è nientemeno che «una strage degli innocenti». Gli «scolari già adulti», riunitisi in «truppa» o in «fanciullesca marmaglia», dopo aver compiuto «scherzi e diletteggii» 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.

[I]l nano era solo, e la schiera era giovane e fitta e forte e baldanzosa, onde fattigli si intorno, lo disarmarono, lo avvoltolarono 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 (60).

Il rapimento di un nano che, armato di una «canna d'India», impedisce l'accesso a un palazzo nobile, simboleggia con ogni evidenza 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 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». A Rovani, tuttavia, non interessa contrapporre la benevolenza popolare alla severità del patriziato. Di fronte all'iniquità manifesta della sentenza, infatti,

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 (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, con le stesse contraddizioni, lo sarà a Dossi), di una comunità premoderna, al cui interno le frizioni tra ceti sociali assumono forme innocue: si risolvono cioè nell'aggressività bonaria del comico.

La convivenza pacifica tra nobiltà e plebe s'incrina all'alba della modernità urbano-borghese, quando i figli rifiutano di continuare i mestieri dei padri, mirando così alle basi una millenaria spartizione del potere politico. Rovani recupera con nostalgia questi moti di emancipazione, ma li declina secondo gli 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» (61).

La «patria potestà», nella Milano di inizio secolo, diventa 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 episodio di crudeltà indicibile: 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», 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», 16), 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», 62), 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, ci restituiscono 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 soffrir la matrigna, né vedea molto di buon occhio il fratellastro, il Conte Brunon, per non averlo contrario, e perché non gli uscisse di mano l'amministrazione delle sue sostanze, si diede ad accarezzarlo, ad assecondare ogni suo capriccio. – Quali disegni poi egli volgesse in testa non si sa..., ma forse meditava di addensar pericoli al giovinetto perché avesse o tosto o tardi a rimanerne travolto (62-63).

La sorte di Giovanni e della «truppa» studentesca si configura insomma come trasfigurazione melodrammatica di un destino comune: il loro sacrificio accende il sacro fuoco dell'emulazione, e pone in rilievo l'indole eroica delle migliori menti del diciottesimo secolo.

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 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,¹

1. Cf. Spera 1994, 140: «Fra i protagonisti del romanzo domina il Galantino, con la sua ardua scalata sociale, che lo porta dai gradini più bassi della società a diventare un ricco banchiere. Come

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 leggiamo che il figlio di 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 delle loro azioni (Andrea viene deportato in Siberia dopo il 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 del cavallo 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 (589).

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» (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. Ciò conferma l'enorme influenza di Napoleone sull'immaginario rovaniano e coevo:

avviene nel romanzo realista europeo, infatti, non è più soltanto l'amore la molla dell'azione, ma anche e soprattutto il fattore economico».

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 s'incontrò mai nella storia, il genio si degradò e fu umiliato perché pretese di soffocare i desideri legittimi delle nazioni (*ibid.*).

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», *ibid.*) trova cioè sfogo e 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 ricondotte a una serie di fulminanti encefaliti («l'ingegno e il genio, già lo disse il Sarpi, non sono altro che una lenta infiammazione del cervello», *ibid.*), 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 (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.

Senonché, come il lettore scoprirà nell'ultima parte del romanzo («a chiudere il centenario ci rimangono poco più di trent'anni», 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 (978).

Una 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» (977), i successori ideali delle masnade di studenti della Milano settecentesca: sono loro, i primi a reagire alla mortificazione civile e intellettuale che subentra all'adolescenza eroica del mondo moderno.²

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 trovar più ostacoli nell'avvenire, di improvviso si mostrò al sole come un mucchio di rovine, al pari della Roma di Nerone distrutta dalle 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 (1014).

L'artificio delle ricorrenze esalta tanto i desideri repressi dei destinatari eletti, insofferenti alla 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, «turbinoso 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 dome-

2. Cf. Carnazzi 1989, 18: «I giovani scapestrati e generosi della Compagnia della Teppa, spesso animati (come nel caso del Bichinkommer) da confuse istanze di ribellismo politico, sono certo fratelli ideali dei protagonisti della prima protesta scapigliata e dei personaggi che proprio in quegli anni Cletto Arrighi andava proponendo nei suoi romanzi di più vivace e risentito impegno».

stico aveva assistito, con prepostera alacrità, ma senza poter avervi parte, alla turbinosa epopea napoleonica; e nell'assiduo desiderio di uscire una volta dalla condizione di fanciulli e di adolescenti, d'improvviso trovarono che tutto era finito, quando appunto anche 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 iracondi. [...] 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 (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 passatempo e a sfogo di umori acri, a tribolare il prossimo» (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 caso, è l'immagine nodosa e reale della fatalità vendicatrice, tanto rispettata dagli antichi, perfino dagli dèi, perfino da Giove» (987).

L'unica regola che la Compagnia si è prefissata – «bastonare senza distinzioni tutti gli uomini che di notte [essa] trova per strada» (*ibid.*) – 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 colta 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 preclusa: né padre, né marito, né tantomeno soldato benvenuto dai superiori, Giunio sceglierà la via tragico-sublime dell'esilio, confortato dalle arti e dalle lettere.

La pratica della bastonatura implica una critica a tutto campo all'autorità costituita, con una predilezione per le forme di falso decoro e rispettabilità: «è impossibile – spiega Suardi – giudicare i tristi dalle apparenze».

Chi sa quante ingiustizie un padre collo-torto commette in famiglia? Chi sa quanti stranguglioni 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 d'Argo né le braccia di Briareo; non può veder tutto, non può toccar tutto... (*ibid.*).

Come cent'anni addietro, all'epoca cioè di Brunon-Pietra, la famiglia torna a 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 dei suoi amici, pur di mettere in salvo la «viola-Stradivari»: in fondo, questi giovani 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 del vero protagonista della storia. La denuncia delle malefatte della Compagnia viene opportunamente affidata a un nuovo personaggio, Mauro Bichinkommer, di origine svizzera ma patriota d'adozione («detestava la nazione tedesca quant'altri mai poteva detestarla», 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:

mentre 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 ad una scuola perpetua di coraggio e di 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 (1031).

Sarà anche vero, come sostiene lo svizzero 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», *ibid.*) 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 Junio, rispetto ai coetanei e alle pulsioni che li infiammano. Pulsioni che sono soprattutto di natura sessuale: come già s'intuiva dalle vicende di Manfredo e Lamberto, 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 marito 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 certi 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 (1018-1019).

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 con la madre, si compiace di vagheggiare una figurina romantica, «una donna bella e leggiadra fin dove può immaginarsi» (1138), una donna che non ha nulla in comune 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... (1140).

A Milano come alla corte dei Medici, l'eroe evita ovviamente le frequentazioni compromettenti: se nel Cinquecento era il disinvolto Brunetto a far parte della proto-Teppa fiorentina, non certo il pittore e poeta Brunellesco, 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 presenza, nelle Teppe di ogni secolo, di individui poco raccomandabili riflette la fragilità intrinseca ai percorsi di crescita: l'oppressione spinge alla perdizione, e quando «a un torrente si chiude lo sbocco da una parte, esso irrompe da un'altra» (1018). 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» (988).

Come un santone chiuso in una grotta: siamo al corrispettivo comico dell'esclusione tragica dal mondo, ovverosia 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 in realtà più articolata: da un lato, egli recupera il titanismo della narrativa risorgimentale, evidente nella «sventura suprema e irreparabile» che incombe sulla testa di Giunio (che «è e rimane eroe fondamentalmente tragico»);³ dall'altro capisce che non basta più una conflagrazione drammatica, per sciogliere i nodi di un'epoca ormai prossima al presente. E così la 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», 163) e di riformare su basi finalmente paritarie 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 la vittima (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: 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 sintomatico di una *escalation* di violenza che rompe la 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 nel rassicurante buon umore popolaresco.

Le imprese della Teppa riflettono insomma le ambiguità di una cittadinanza sospesa tra una mitica concordia e nuove, più aggressive tensioni sociali. Certo,

3. Carnazzi 1989, 13.

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 accalò 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 in giallo e 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 (1031).

Nel momento in cui, però, lo «spirito guerriero» passa «dai campi aperti delle battaglie europee nelle anguste vie della tortuosa città nostra» (1019), l'aggressività del riso rischia davvero di trasformarsi in impulso di morte: come ai tempi, non lontani, del ministro Prina.

2.3

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,¹ Clelia V. e Lorenzo Bruni.

La disposizione 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 i personaggi 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 familiari a una piena realizzazione affettiva – introducendo così un ideale 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 onomasti-

1. Su Paola Pietra come «personaggio storico, concretamente esistito», vd. Puliafito 2020, 25-61.

co. Coerentemente con la severità dei suoi studi scientifici e con il nome antico, la contessa mostra nei lineamenti «quello stile greco-romano che non sopporta transizioni di scuola» (30). 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» (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 son 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, 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 padri² grazie alle proprie capacità artistiche («tutti mentre atteggiavano il volto al sorriso per la soavità della melodia, pur si sentivano irresistibilmente inondati di lagrime», 65) e pazienza se come poetessa non valeva granché:

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 abbiám 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 (65-66).

2. Nel caso di Paola Pietra, l'ossessione per il parricidio induce Rovani a ritoccare le fonti storiche, come la *Miscellanea Benvenuto* conservata a Brera e citata nel romanzo. Cf. Puliafito 2020, 39: «Se nella vicenda è possibile vedere un parallelismo tra il conte Pietra e il manzoniano *principe****, padre di Gertrude, storicamente è noto però che la madre di Paola Teresa fu la causa principale della “manifesta violenza” di cui parla frate Benvenuto (una violenza non soltanto psicologica, da quanto dichiarato da conoscenti e servitori). Rovani non sembra sfruttare appieno le potenzialità narrative che un personaggio tanto crudele come la moglie del conte Francesco Brunorio Pietra avrebbe potuto offrire: non è improbabile, in realtà, che l'autore non si fosse approfonditamente documentato sulle varie deposizioni dei testimoni, ma si fosse limitato alle informazioni ricavate dal capitolo della *Miscellanea*».

Orfano di padre – ossia libero da un potenziale «tiranno casalingo» – ardentissimo quanto può esserlo un giovanotto «cavalleresco» e incline «naturalmente 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 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 seguire.³

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 ad 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. [...] Era il barocco applicato alla educazione, per cui alle fanciulle si gonfiava le teste alle spese del cuore, e si riduceva la scienza a ricovrarsi per forza all'ombra de' guardinfanti (31).

Se l'Inghilterra è il presupposto geografico delle qualità del marito di Paola Pietra, per quello di Clelia, scelto dalla famiglia, il corrispettivo si colloca più a sud. Il conte V. 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» (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 nel dominio di Lombardia» e «innamorato della Spagna e del suo sistema» (57).

«Stima profonda» e orgoglio sono i sentimenti che l'austero conte nutre per la contessa: di amore, neanche a parlarne. A conferma, inoltre, della senescenza causata in Lombardia dall'innesto ispanico, la sua lunga carriera nell'esercito si traduce in un formalismo pomposo, indifferente, come suggerisce l'«ex», ai presagi di un futuro che si annuncia spumeggiante: «vantava un gran casato, una grande ricchezza, e brillavagli inoltre sull'uniforme di parata un segno che attestava il suo valor militare» (32).

3. La dottrina calvinista si diffuse soprattutto nei paesi europei economicamente più avanzati: in Olanda, Francia, in alcuni Stati tedeschi e in Inghilterra. Cf. Weber 1905.

Nella stilizzazione delle protagoniste sconosciute 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 1857.⁴

Altrettanto chiaro è l'intento di sceneggiare sospetti e invidie nei confronti delle scienze esatte: diversamente dagli antenati settecenteschi, l'intellettuale di primo Ottocento non rivendica l'alloro congiunto delle lettere e della scienza. Sotto la luce della «lanterna» rovaniana, lo scrittore-scienziato, di cui l'esempio migliore è senza dubbio Algarotti, appare come un frivolo opportunista.⁵

Tuttavia, siamo ancora lontani dalle raffinate nevrosi degli Scapigliati: qui non ci sono conturbanti dualismi, né, come in un celebre racconto di Camillo Boito, corpi su cui saggiare le pretese dell'indagine anatomica, o, in alternativa, ribadire il potere eternante del lavoro artistico.⁶ Il contrasto tra discipline antitetiche è funzionale alla dipintura di uno scenario melodrammatico, che faccia da cassa di risonanza al «sugo della storia»: la vittoria dell'ingegno borghese sul «beneficio di fortuna» (244).

Come sempre nei libri del nostro autore, il fulcro dell'emancipazione coincide con l'ingresso nel mondo adulto: un passo in avanti che si concreta nell'incontro con l'altro sesso. Ma l'esperienza risulta vanificata – e la *Bildung* inizialmente negata – da nozze senza passione, stabilite 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.

È a questo punto, che si palesa la vera matrice della figura di donna Paola: la Monaca di Monza.

[N]arrando 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

4. Cf. Giachino 1993c, 38: «Nel 1857 [Rovani] aveva accettato, costretto da esigenze economiche e probabilmente per il timore di perdere l'impiego a Brera, l'incarico di redigere per la “Gazzetta Ufficiale di Milano” le corrispondenze sul viaggio degli imperatori d'Austria Francesco Giuseppe e Elisabetta di Baviera nelle province lombardo-venete. Episodio interpretato come un tradimento negli ambienti liberali milanesi, che non dimenticarono».

5. Cf. *CA*, 243-251.

6. Cf. Boito 1876, 38. Per il dottor Gulz, l'antagonista del racconto *Un corpo*, «da sola cosa reale è la scienza», e il «resto è illusione o fantasmagoria».

coscienza, e come il solenne spettacolo d'una sincera virtù sia talora potente a placare anche il decreto di consuetudini di ferro (56).

Rispetto alle mosse contraddittorie di Clelia, e alla boria 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 dedicarsi a 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» (65), la donna sublima nel canto il dolore, richiamando in chiesa un pubblico di 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 animo a 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 solitudine del chiostro si consolava colla speranza di dovere un giorno romper quei lacci che la violenza degli uomini le avevano posto. A tale effetto conservò per molti anni un suo abito secolare, di cui credea fermamente di doversi servire (64-65).

Le storie di casa Pietra si propongono come rilettura romanzesca della diffusione in città dei modelli di vita borghese, seppure in mancanza di una borghesia consapevole della propria identità: una dinamica 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 bottega di caffè, a liberare le «verità utili» dalla «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 aristocratico: una donna determinata a riformare, a vantaggio dell'intera comunità, i tradizionali strumenti coercitivi della nobiltà e del clero.

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 alquanto pastorali contro l'uso e l'abuso della musica sacra», 65); i titoli nobiliari, invece, da retaggio dell'Antico Regime diventano un marchio di garanzia, estetica e 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, la scalata sociale.

Questa progressione 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.

Rispetto alla prima unione, la seconda storia d'amore presenta 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 platea ad ogni emissione di voce» (20). Prima ancora dell'opposizione tra il pentagramma e l'algebra, che per Clelia è «usbergo al cuore» (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 a Lorenzo Bruni, *homo novus* della Milano settecentesca,⁷ 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» (51). Fuochi e polveri che si ac-

7. Cf. Carnazzi 1989, 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 in 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».

cenderanno di lì a breve, a carnevale: in previsione di una festa mascherata, Bruni commissiona a un pittore una maschera 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 *mélo*, se conferma la predilezione 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 se poste in relazione con la coppia che li precede e con quella che seguirà.⁸ Lorenzo e Margherita realizzeranno infatti quell'unione borghese, costituita 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 pel 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! (50-51).

La storia d'amore 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

8. Come giustamente osserva Tellini, la «vicenda centrale del “processo criminale” che dovrebbe garantire la tenuta dell'insieme è di fatto sfrangiata dal formicolante pullulare di digressioni storiche e morali, di parentesi umoristiche, di informazioni erudite, che s'intromettono nel racconto con un'instancabile tecnica dell'accumulo». Cf. Tellini 2005, 109-110. Ciò nonostante, dall'analisi delle relazioni interne al sistema attanziale emerge uno schema preciso: il tema ricorrente, il «motivo centrale», è l'emancipazione dai vincoli gentilizi. Cf., per la tesi opposta, Tamiozzo 2002, 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». La mancanza di un «motivo centrale» è stata poi riaffermata, recentemente, in Tamiozzo 2018, 137-147.

formazione di Clelia. 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 non a caso 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 appartenevan in proprio a colui che si lasciava allegare i denti persino 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 (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», 32). Tuttavia, che Amorevoli fosse un prodigio più nel canto che nello studio, lo aveva ammesso senza giri di parole lo stesso narratore, poche pagine addietro:

Amorevoli non era uomo di sterminato ingegno – nessuno durerà fatica a crederlo; – non era troppo forte in letteratura – nemmeno questo è improbabile; – anzi bisognava si facesse aiutare per afferrar bene il concetto dei paragrafi de' contratti teatrali, e più 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 (34).

Concetto ribattuto, infine, con la solita tecnica delle sovrapposizioni metaforiche: «da scienza fu investita dall'ignoranza, e la matematica fu messa a giacere dalla melodia» (*ibid.*).

Non si tratta, è ovvio, di una difesa dell'insipienza dei musicisti fanfaroni, o dell'ingenuità delle fanciulle da collegio. 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 al *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 un'istituzione preposta al mantenimento dello *status quo*.

Insomma, sul biglietto da visita del tenore c'è già quello che serve per farsi largo nella vita, o meglio nella vita della prima metà del diciannovesimo secolo: egli è giovane, bello e talentuoso.

[P]ensi 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 (*ibid.*).

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», durante le quali «Amorevoli era pregato, supplicato a intervenire, ad imbalsamare tutti quanti col suo dolcissimo canto» (*ibid.*), trova coronamento a Venezia. Seguendo «l'istinto», Clelia 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 se 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, breviluquenti, infuocate, che non ripetiamo (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 nei soliti modi umoristici, tesi a verificare il legame 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 un colpo di remo, sferrati sulla testa del colonnello dal «gondoliere poeta», è un invito a cogliere il sovrasenso generazionale intrinseco alla storia d'amore.

Notte, cielo stellato, chiaro di luna, Venezia, canal Orfano, canti lontani smorrenti 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, *consummé* 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 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 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» (242).

Per arrivare ai vertici della società, ci vuole insomma 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 particolare la musica e il canto, garantiscono un riconoscimento istituzionale, opportunamente sottolineato da «applausi frenetici» (255), per tacere di un «applauso strepitoso e unisono che pareva fuoco di plotone fatto da un reggimento di veterani» (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 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 individuale.

Con la 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 (18).

Per ribadire il 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», 255), come l'aneddoto 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 (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 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 italica nell'astrusa compagine germanica (235).

Difficile però scovare tracce del tenore, in una biblioteca odierna: le cronache registrano un Angelo Amorevoli, cantante veneziano esibitosi con successo al Teatro Ducale,⁹ ma il suo nome trascolora al punto da ridursi a *nomen omen*, a esempio paradigmatico dell'uomo pre-napoleonico, a rappresentante del «secolo

9. Cf. Gutierrez 1934, I, 76: «[Amorevoli] nacque il 16 settembre 1716 (a Venezia, dice lo Schmidl, 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».

delle eleganze più profumate» (145). *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, del resto, è sbilanciato a favore delle figure femminili:¹⁰ Paola Pietra, la ballerina Gaudenzi, la contessa Clelia e la sua progenie (la figlia Ada, la nipote Paolina) sono dotate di un’evidenza icastica che Amorevoli, Giulio Baroggi e persino Lorenzo Bruni, fondamentale per comprendere l’ideologia di Rovani, faticano a eguagliare, perché la reazione titanica allo strapotere dei padri genera dinamiche compensative, che finiscono per privilegiare la messa a fuoco di una femminilità forte e inattaccabile. Questa raffigurazione ideale della donna esalta la componente di fascinazione del corpo muliebre: belle, bellissime, addirittura «assassine» – come suggerisce il neo portato all’angolo della bocca – sono le eroine uscite dalla penna dell’autore.¹¹ Ma nel momento in cui la giovinezza sfiorisce, la carica erotica è chiamata a tramutarsi in disponibilità oblativa, pena il passaggio di campo: l’attribuzione al novero degli adulti efferati.

Rovani, in sostanza, 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 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.

È una funzione che Clelia invece rifiuta, 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 alla «nequizia» dei padri, che prende qui le forme dall’inflessibilità ostentata nei confronti della nipote:

i sopraccigli [...] cresciuti in foltezza e diventati ispidi, adombravano cupamente l’occhio infossato, e imprimevano a tutta la faccia una terribilità indescrivibile;

10. Cf. Tamiozzo 1994, 92: «Ai personaggi femminili Rovani dedica i suoi estri descrittivi più riusciti, fissandoli a volte in immagini 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».

11. 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» (CA, 17).

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 (629).

È vero che, come osserva l'io narrante, il «tempo distruttore» avrebbe 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 traduce 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 (638).

Clelia rinuncia al ruolo materno, a cui antepone la gratificazione che le concede l'incarico di docente presso l'Università di Bologna, e finisce così per diventare uno 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»¹² – ritroviamo Clelia per l'ultima volta, ma la «sensazione» avvertita, tanto 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

12. Cf. Nardi 1924, 44: «Che cosa resta, invero, nella nostra mente dopo una lettura dei *Cento anni?* Ben poco di quei cento anni di storia interpretata dalla fantasia; ma la viva immagine, 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».

della sua bella faccia era scomparsa affatto, per dar luogo ad una concentrazione accigliata e cogitabonda (989).

Di tutt'altra pasta, ovviamente, è 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 della riuscita» (70): sostituire 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» (68-69), 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.¹³ 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, il porto prediletto dalle navi britanniche dirette in Italia. Sulla sincerità dei «grandi evviva» lanciati dall'equipaggio quando il capitano, per difendere l'incolumità dell'ospite, rinuncia a rifornirsi di vino sull'isola di Zante, è 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 delle 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 (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

13. Rovani si limita a trascrivere, con poche variazioni, il resoconto del viaggio presente nella *Miscellanea Benvenuto*: per via del suo taglio agiografico, la fonte storica è molto simile a un romanzo d'avventura. Cf. il *Succinto rapporto degli avvenimenti della Signora Donna Paola Pietra, uscita dal monastero di S. Radeconda di Milano nell'anno 1730*, in Puliafito 2020, 67.

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, propedeutica 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'avevan voluta sacrificare, sapendola così efficacemente protetta dal santo padre; ma provocò un tripudio universale, tanto che le diverse maestranze della città la vollero festeggiare con notturna luminaria. Ed ella, se magnanima dispreggiò 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 contumelia 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 (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» (*ibid.*). 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» (437).

Nel figlio minore, la reazione all'invadenza materna assume le forme del desiderio di fuga («una tendenza irresistibile per i viaggi e la vita avventurosa», 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 materna 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, «da quale con [...] fiducioso abbandono le avea lasciata la cura della figlia» (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 (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» (679) manifestata nei suoi confronti dalla fanciulla, Guglielmo Crall sceglierà di togliersi la vita. Nel riassetamento 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 poststrisorgimentale: alla carica erotica si unisce l'influsso di Thanatos, ossia la trasposizione drammatica di un ruolo non più pacificamente subalterno. Ciò che però interessa davvero è il comportamento della «veneranda donna», che 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 (381).

Il problema che Paola Pietra ha davanti a sé non è di facile soluzione: come far coesistere, nell'instancabile frenesia oblativa, pubblico e privato? Come conciliare 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 della funzione consolatoria della donna, che permette di convogliare con agio, su percorsi consolidati, 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 le nubi del dramma, in vista di un duplice scioglimento: la combustione tragica del suicidio e 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 melanconia destinata dal secolo a certi spiriti eccezionali, donde poi scaturì il concetto del *Werther* di Goethe, e quella che si potrebbe chiamare la moda del suicidio (378).

In questo modo, la questione estetica e storica finisce per occultare il nodo antropologico, che si ripresenterà nella rappresentazione delle dinamiche parentali della famiglia Bruni, e che getta un'ombra un po' inquietante sull'agiografia di donna Paola. La morte di lord Crall non è dunque un'occasione per fare chiarezza sui rapporti tra genitori e figli, ma il pretesto per una satira delle esagerazioni romantiche. Di lui sappiamo solo che è «infervorato di lettere e poesia e speculazioni filosofiche», che somiglia in modo impressionante a «Shelley, il fantastico amico di Byron» e che è autore di «versi tibulliani modificati dallo *spleen* inglese».

Di questo Guglielmo 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 (379).

Prigioniero della «mistica nebbia» di una poesia pasticciona, e coinvolto in rituali massonici, Guglielmo Crall non intuisce le conseguenze ultime del cambio di regime. Non comprende che non basta far 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 dalla madre Paola, che non esita a sacrificare il figlio per garantire il progresso dello spirito umano, dando prova di un'ostinazione che rasenta il fanatismo. Alla notizia dell'arresto di lord Crall, precipitatosi con alcuni amici 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... (435).

La «convinzione del giusto» e «l'intelligenza coraggiosa onde 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 (679).

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 (*ibid.*).

Il rimpianto conferma la preferenza accordata ai pargoli putativi e, con essa, la lungimiranza sociale del personaggio, direttamente proporzionale alla miopia manifestata in famiglia. Due qualità che rifulgono per l'ultima volta, perché i tempi stanno cambiando.

Se la maggioranza continua a «strillare» alla vista di chi, come il Galantino, pretende un pubblico riconoscimento del cambio di ceto e di professione (da servitore a banchiere), è pur vero che, rispetto all'inizio del secolo, l'idea rivoluzionaria di «fare leva al mondo invecchiato» (84) non è più appannaggio di poche anime anche socialmente elette.

È tempo allora, per la «veneranda donna», di congedarsi dai lettori. Senza pagare, è ovvio, lo scotto del disfacimento fisico, che è sempre conseguenza, in Rovani, della regressione ideologica: quando cammina per le «pubbliche vie», la vedova può sfoggiare, assieme al «grave aspetto», «i resti di una maestosa bellezza» (70).

Il fremito che percorre l'intera società settecentesca può ora partire dal basso, dalla coscienza inquieta di

curiosi mortali che, dotati d'intelligenza eccedente la sfera comune, non potevano 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 contraddet-

to dal limpido sole e dalla serenità del cielo e dall'allegria di quanti lo circondano, i quali si lodano e del tempo e del sole e dell'aria (86).

Il «mal essere» settecentesco può esplicitarsi nell'indecisione cronica («nemmeno Voltaire sapeva 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 psicossomatica (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» (*ibid.*), 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 considerar 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 (86).

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 bene intorno a lui» (84).

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 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 (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» (669). 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».¹⁴

Rovani tuttavia, modificando i consigli di Grisostomo al suo «figliolo», introduce una variante significativa: con il passaggio da una prospettiva 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 (plebe 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, tornano, previo aggiornamento, le 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 e di parlatorio e di

14. Cf. Berchet 1816.

fortino», 35), vengono soppiantati dalla segregazione tra cantanti e orchestrali («i regolamenti proibivano a quelli dell'orchestra di andare in camerino», 81) e dalla cella di una prigione.

Sono piuttosto simili 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 vario-pinto 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 del domani (71).

Gli uomini come Lorenzo, dal canto loro, erano

come quelle nuvolette bigie che si mostrano a grandi lontananze e a vari punti dell'orizzonte, su di un cielo tutto sereno di un giorno d'estate e d'affannosa caldura; nuvolette che sembran comparse 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 (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», 71), il borghese Bruni sostituisce, per contro, un attivismo convulso ma ideologicamente spregiudicato:

sentì crescere l'avversione verso quel 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 (85).

«Brontolio», «nuvolette» ovvero 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 del personaggio, i comportamenti dettati dall'invidia: «se, per esempio, raccontavasi qualche bell'atto generoso di un

qualche nobil uomo, egli se ne rodeva come di una causa perduta, e cercava cento modi per offuscarlo» (*ibid.*).

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, se non si vuole sminuire la statura del figlio Giocondo o di Giunio Baroggi.

Il provinciale inurbato si dimostra fedele agli ideali dei Lumi tanto in politica («aveva visto che colà [a Venezia] al reggimento della cosa pubblica non saliva che il patriziato», 84), quanto nei rapporti interpersonali: grazie a questa sintesi irripetibile, l'unione con Margherita disinnescò le pulsioni che dilaniavano la società primosettecentesca.

Per Rovani, l'antidoto più efficace contro la violenza domestica sembra essere, accanto alla 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 consisteva, infatti,

nei rapporti di un maestro colla scolaria, 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 (87-88).

Dalle «lunghe discussioni 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 ed 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 (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 palco scenico» (83), 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» (87): 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 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 rumorosa e irrequieta e, quasi diremmo, infantile, del suo carattere, ella celava una calma profonda e inalterabilmente serena, cui nulla avrebbe potuto offuscare (83).

La «figliuola ingenua della natura, della natura che aveva voluto appunto sfoggiare tutti i propri tesori nel formarla e nel crescerla» (*ibid.*), 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 manifesta – come peraltro avveniva con le tensioni tra classi sociali – nel «buon umore» e nell'«allegria costante», vale a dire le maschere comiche dell'aggressività: la risata della giovane è all'orecchio «giocondissima», «nel tempo stesso plebea insieme e gentile», e pare «il lieve e oscillante nitrito di una cavallina che si stacchi dalla materna poppa» (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 perveramente 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» (81).

Che l'atteggiamento della Gaudenzi sia frutto d'ingenuità o meno, poco importa (non «sapeva nulla, tanto era tranquilla e ingenua», 83), gli «alocchi» 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!* (*ibid.*).

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», 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 sopravvisuto 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» (215), chi narra precisa subito che, «per esser diventato marito e padre, non aveva cangiato carattere, idee, aspirazioni, abitudini» (414). 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 24 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 ormai sono mercanzia da rigattiere (667-668).

A ogni buon conto, Giocondo trascorre l'infanzia e l'adolescenza 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, dove 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 (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», 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...», 24), 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 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 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 Giuseppe dichiarerà di appartenere, beninteso contro voglia, alla «camorra» dei mariti. Alla

voce “matrimonio” Rovani 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» (1122): l'esatto contrario di un «padre efferato».¹⁵

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, per sostenere il peso di mille e più pagine.

15. All'occorrenza, Giocondo fa anche il mecenate: «sovvenne di danaro il poverissimo Biondi, il ritrattista per eccellenza, che non mangiava per comperare i pennelli» (14).

2.4

Percorsi di emarginazione e formazione: il Galantino e i Baroggi

La parabola del Galantino, come giustamente osserva Silvana Tamiozzo Goldmann, è davvero «il percorso più lungo»: copre un arco di ottantacinque anni, durante il quale il personaggio, da lacchè di una famiglia milanese diventa prima giocatore d'azzardo, poi banchiere e latifondista.¹ 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 ben 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 della maturità è un passo in avanti sul terreno del crimine: «d'uomo assalito qual egli era, pensò di farsi assalitore» (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 largiti 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 pravit  irresistibilmente attiva della sua natura, che solo sarebbesi mitigata, o fors'anco si sarebbe tramutata in qualche altra cosa, se avesse avuto un'altra nascita e un'altra educazione. Allora non sarebbe stato il Galantino pi -veloce, ladro e truffatore, come lo vediamo indicato nelle carte che abbiamo sott'occhio, ma sarebbe riuscito un gemello, per esempio, di Fouch  o di Talleyrand (144).

1. Tamiozzo 1994, 144. Cf. *ibid.*, 144-145: «Non si pu  parlare del Galantino senza coinvolgere l'intera storia dei *Cento anni*. [...] La sua presenza in scena   ciclica, perch  ritorna in posizione di preminenza in tutte le scene madri, ma al tempo stesso   continua, perch  in sua assenza parlano per lui le conseguenze pi  o meno nefaste delle sue azioni».

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 lontano dai fasti del patriziato e 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».

Senonché, 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 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'acciaccamento 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 costretto più d'una volta a pagare indennizzi e a far sospender reclami (139).

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 da due servitori entrare bel bello nella stanza del signor marchese mentre dormiva, prendere una borsa da un tavoliere e, vuotatala per una buona metà, mettersi il danaro in tasca. Fu allora che, riferito e provato il furto, il giovane venne scacciato sui due piedi dalla casa F. (*ibid.*).

E così, con l'espulsione dalla casa paterna, ha inizio una «vita scioperata», divisa tra il desiderio di rivalsa 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, 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 la beffa, perché il *non expedit* all'ascesa dell'ex servitore 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'orfantità rabbiosa 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 donna 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 un *incipit vita nova*: a Venezia, lontano dai padri e dalla cattiva fama, il rinnegato può finalmente atteggiarsi a «profumatissimo gentiluomo» (140).

Non solo adunque aveva adottato lo sfarzo e la ricchezza, ché a ciò 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, talché 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 (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 il quale sfrega col pomice la baionetta» (*ibid.*): 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 con il gioco d'azzardo. Il lacchè disoccupato si maschera, insomma, da «cavalierino» a lungo avvezzo all'«uso della ricchezza», quando poi, in realtà, 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, perché ad un profilo finissimo, ad una bocca quasi da fanciulla, ad un incarnato bianco e rosato, che

parea quello di una educanda non ancora trilucente, facean contrasto due occhi neri, vivacissimi e pieni di fuoco, ma d'un taglio così traditore e d'una luce tanto sinistra, che a lungo lasciava disgustato chi lo guardava (140).

Nonostante lo sfarzo nel vestire e le «pomate di riserva» con cui si trucca 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 disarmata, 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 del 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 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 la 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. [Una delle notti successive] il Suardi stava, come di solito, sul felze; ma, ad un certo punto, come un leopardo, che spicchi un salto traditore, gettò una corda al balcone, e di slancio 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 (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 ed 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 (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 storia d'amore tra un lacchè e la pronipote di un doge, lungi dal rispondere a scrupoli morali, rivela l'ansia di veder riconosciuto il cambio di ceti.

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 son 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 (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 origine.² 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 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 attitudine a saper uscire da se stesso, lasciasse tuttavia trapelare fra poro e poro l'acre odor di cipolla (147).

2. Cf. Bourdieu 1983.

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 se 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 abnorme è l'irrequietudine del personaggio: la «sfrontatezza» e la «pravità», corroborate da «complessioni fisiche perfettamente costituite» e da uno sguardo efebico, non trovando sfogo nel 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 lacchè 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... (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» (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... (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: 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 si trasforma in un ghigno scandaloso («si die-

de a sghignazzare come se fosse in piazza», 322), 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» (*ibid.*). Quale occasione più grave 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 artificiale dell'attuario, l'inerte serietà dei due sbirri non valsero a salvare la solennità della dea Temide (*ibid.*).

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 desiderio che mi tormenta di poter avere in moglie questo angelo del paradiso, che è venuto quaggiù per fare il miracolo di convertire al bene i demoni dell'inferno (409).

Dall'inferno al paradiso: la rieducazione alle responsabilità del vivere associato implica un moto ascensionale che, al di là della 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 sempre essere la coda del diavolo in campo rosso. Eppure, da qualche tempo, io mi sento tutt'alt' uomo, e se questa fanciulla potesse mai diventar mia moglie... certo che il mio avvenire sarebbe la più luminosa ammenda del mio passato (*ibid.*).

Nessuna ammenda sarà concessa, ovviamente, al truffatore divenuto banchiere: Clelia sa bene che persino gli avi delle migliori famiglie «cinquanta, sessant'anni, cento anni fa, [...] appartenevano alla più marcia plebe» (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 pervengono 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 di 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 cetto. 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 dopo con comodo. Siete tutte fatte così voi altre signore dame. Orgoglio e niente di più (*ibid.*).

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 prestigii in sull'estremo, e combatte come un soldato il quale sa che il ponte gli fu tagliato alle spalle» (363-364).

Similitudine calzante, per un «giovane che a momenti non sarà più tale»: lo sfogo 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 (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. I festeggiamenti notturni per l'avvenuta liberazione della contessa ribadiscono tuttavia 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» (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 e di tutta la servitù di casa F...; e le celie crebbero col crescere del fanciullo, il quale, se il marchese avesse avuto moglie, tutti avrebbero detto che era suo figlio (566).

Stalliere, cocchiere, lacchè (servitore che precede a piedi la carrozza): il profilo biografico del patrigno testimonia 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.

Per via delle «ragioni fisiologiche sviluppate dal bastardo Filippo Faulconbridge nel *Re Giovanni* di Shakespeare» (567) – la storia di un tiranno che non vuole cedere il potere alle nuove generazioni – il ceppo degli F. fornisce 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 benefici del minio», *ibid.*). Nell'explicit del Libro Nono, l'accostamento alla figura dell'aristocratico Alberico rinnova il tripudio 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 di 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?» (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 imperterrito, 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 gradualmente della cosa pubblica pur rimanevano e nelle leggi e nelle consuetudini, ad onta di riforme e di progresso (612).

Siamo all'apice della parabola del reietto, che si dimostra in grado di piegare a proprio vantaggio persino la «turbinsosa 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

non congiunti in parentela di sangue che 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 lacchè, 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 peccatrici 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 (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 appena l'ebbe toccato, e con quella solidità da non fargli più 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» (*ibid.*). 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» (993).

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 elimina le riserve morali sul personaggio, ma al tempo stesso ne ridimensiona l'ambiguità intrigante, 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 (993).

L'intera esistenza del pargolo sarà orientata al 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, ossia l'unico antidoto all'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 (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» (995). Ha così inizio la reincarnazione del personaggio: una *Bildung* scandita sia dalla progressiva presa di distanza dalle azioni compiute in passato, 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 dell'aristocratica Olga Dinoff, vittima delle concupiscenze dello Zar di tutte le Russie.

Rispetto però all'archetipo costituito dalla vicenda di Ada e del Galantino, qui il sugo della storia, 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 o all'esilio 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 parole, doveva già essere una conquista.³

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 della, 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 accumulato tanta ricchezza, senza aver troppo sottilizzato sui mezzi (994).

Quando, in punto di morte, l'ottuagenario confessa all'erede la verità sull'origine della propria ricchezza, la «coscienza elastica» del giovane subisce uno smacco. Sorprendentemente, non è il pensiero delle atrocità paterne, 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» (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

3. La proposta, dopo il 1861, di nuovi furori risorgimentali, pone in evidenza la precocità dello scontento postunitario. *La Libia d'oro* si segnala anche per una presunta apertura di credito, nell'introduzione, al naturalismo. Cf. *LO*, 10-11: «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, che fanno ridere i tristi, e non scaltriscono gl'ingenui. [...] Il naturalista non raccoglie soltanto i modelli della natura più normale e più 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». Cf. Baldi 1967, 185-199.

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 forca (*ibid.*).

Non appena riscuote l'eredità, il giovane si disfa dei possedimenti in provincia, con l'intenzione, 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 – spiega Andrea a Giunio – fu di volar subito a Milano per consegnare [la postilla del testamento] ai tuoi parenti, ma mi trattenni. Dopo sorvennero gli intrighi dell'eredità; e la storia d'una famiglia e d'una ragazza che pretendeva avere dei diritti al pari di me: poi la vendita ch'io feci dei possedimenti che mio padre 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... (989).

La lotta interiore di Suardi, diviso 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, prosegue per 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:

- Anche 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 lacchè 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... (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 final-

mente 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 vostro e più ladro di tutti, voi, signor marchese; e ve lo dico a chiare note, e se vi credete offeso, vi sfido (1012-1013).

Come il diabolico Galantino, anche «l'innocente fanciullo» Giulio Baroggi entra in scena nel tempo che intercorre tra il diffondersi del magistero rivoluzionario di Lorenzo Bruni e l'arrivo al potere di Bonaparte. In qualità di rappresentante del «popolo» borghese, Lorenzo ha definito un modello di comportamento che raccoglie consensi sia nel cenacolo di Paola Pietra, sia nel proletariato urbano.

Chi nasce povero, 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 non artistiche: 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 consuete dinamiche generazionali e di genere, che riflettono a livello familiare la scarsa tenuta 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 statutario, il diritto razionale», compulsando addirittura «opere di etica» e «le leggi dei re Longobardi» (518); 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 avea 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 avea 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 (400).

Una «disgrazia», è vero, per le sacrosante aspirazioni di Giulio; ma in realtà la dipartita del padre in tonaca non fa 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» (*LM*, I, 122): il primato delle «belle attitudini» sul lavoro manuale fa naufragio di fronte all'impossibilità di «guadagnarsi il vitto». Provvidenziale allora per 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 un 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 (*ibid.*).

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 marchese, dopo alcuni «improvvisi affetti» di «una pietà superficiale e sbadata», «sbarr[a] la porta alla sventurata» Baroggi (*ibid.*), Andrea Suardi prende a cuore il destino di Giulio, per motivi che vanno dall'affetto o, forse, da un desiderio frustrato di paternità («mi piaci, e ti voglio bene ancor più di prima», 409) al senso di colpa e, soprattutto, alla volontà di difendere 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 si fa carico di un ruolo – la cura degli orfani – che prima di allora era stato appannaggio dell'istituzione ecclesiastica, ma ai miracoli della Divina Provvidenza antepone i principi di autodeterminazione con cui ha costruito la propria fortuna.

Il disprezzo del Galantino per le istituzioni religiose è evidente, del resto, nelle 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 (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 obbedire la legge (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 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 rack di cui faceva tanto abuso. Esso non contava che ventun'anni, ma ne dimostrava buonamente una mezza dozzina di più, perch'era torbida la tinta dell'occhio, il quale però, sotto all'ampio e puro arco del sopracciglio, girava con guardatura intelligente ed espressiva e soave, quando era in calma (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...» (387). Il punto qui non è il pronunciamento di un verdetto morale, ma la 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 rivela la contraddittoria fisionomia di Paola Pietra, perde i suoi connotati eminentemente oblativi.

A differenza dei predecessori, su tutti Manfredo Palavicino, che 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» (411): una madre che antepone al benessere del figlio la liberazione dai peccati e dai sensi di colpa.

[E]gli è a considerare come dall'infanzia alla fanciullezza, alla giovinezza, avendo egli sempre avuta dinanzi la figura turbata e piagnolosa 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 (401).

L'astuzia 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», *ibid.*) 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 avea il mandato di percorrere alla testa di un numeroso drappello di guardie tutta la linea di confine (400).

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 di fiori: tutto ciò tu fai aiutandomi (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 racco-

mandazione in quasi tutti i casi della vita» (417), 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 tirapiedi-factotum del Galantino qual era, Giulio Baroggi ora 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, 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 dalle 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 (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 dell'incartamento rubato – in cambio di un'ambasceria presso donna Paola, Giulio acconsente a forzare i tempi della promozione sociale, togliendosi 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 d'esperimento» (482). I suddetti tempi, come il giovane presto scoprirà a sue spese, non sono però maturi; e forse, a voler spingere 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 *mélo* che rispunta – difficile dire se consapevolmente o meno – ogniquale volta 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!» (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 di mia madre

e di me!», 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? (518-519).

Ramanzina che, date le premesse sopra esposte circa le contraddizioni dell'oblatività umana (in particolare della donna), non può concludersi con il consiglio che l'Azzecagarbugli rovaniano dispensa al suo allievo Stringelli, incaricato di seguire il caso Baroggi («ascolta ciò che ti dirà quella perla di donna Paola», 520): per Giulio, Paola Pietra ha in serbo solo sentenze di morte.

L'ingiunzione di Agudio al pupillo 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 men glorioso esercito della pace» (404).

In quanto a te, conchiuse poi [Agudio] rivolgendosi al Baroggi, puoi tornare in caserma, e semmai in questi giorni ci fosse da perlustrare il confine e da far scoppiettate 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 (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 prote-

zione esercitata su di lui da Suardi, Baroggi ha saputo affrontare, 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» (630), che intercorre tra giovinezza e vecchiaia – la nascita del figlio Geremia: succube da bambino di una madre mentecatta («santa... fin troppo»), Giulio prima diventa sottotenente di un esercito *sui generis*, e infine padre di un figlio maschio. Suardi, invece, essendo venuto al mondo agli albori, 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 Giunio.⁴

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» (625).

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 (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 accentata del discobulo greco») e lineamenti a volte severi («c'era in quelle vaghe linee la sprezzatura del soldato»), altre invece sorprendentemente dolci e infantili («da fronte, se si spianava, era serena come quella d'una fanciulla», 625). Poco importa, allora, l'apostrofe ironica alle lettrici («care le mie donne») acclusa al *plaxer* delle qualità di Geremia: la chiave per comprendere il personaggio è la metafora del «Ganimede stivalato» (651), che ne esemplifica, per analogia con il messaggero di cui varie divinità s'invaghirono perdutamente,

4. Cf. Tamiozzo 1994, 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».

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», 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: basta – sembra dirci Rovani – con gli incantesimi muliebri, che riducono i «giovinetti» a schiavi d'amore, è tempo di ristabilire, o quantomeno rafforzare, la naturale gerarchia tra i sessi.

Il suono dell'arpa era indicatissimo una volta perché i giovinetti 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 (*ibid.*).

La figura del dragone sollecita le suggestioni 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 «quadruplici impiego» sentimentale (648), rigorosamente senza impegno: 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 dei tre mesi, tuttavia, Geremia intreccia una relazione stabile con Paolina, la figlia della contessa Ada: seguiranno il 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 rifugano qualsiasi ipotesi di realismo, ma anzi esibiscono le marche 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 *mélo*, infatti, il nostro autore si dimostra capace di pervenire a una sintesi dei conflitti che contraddistinguono 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» (633).

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 natural-

mente 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 (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», 612) non può che essere il matrimonio con un «commilitone femminile», ovvero sia un «angelo custode cogli stivali e cogli speroni» (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» (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 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» (*ibid.*), ben si comprende, allora, perché il giudizio di tutti sia stato «simultaneo e concorde»: «non potersi dar coppia più adatta e più attraente di quella» (640).

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 di ventitre anni, il quale nel trotto e nel galoppo trova il tocca e sana, indarno promesso dalle acque ferruginose» (641) deve ora vedersela con il nemico per antonomasia: il Padre. 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 (780).

La contrapposizione con Achille recupera, ingigantendoli, i conflitti generazionali che Rovani ripropone 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 morbosi e dubbi amletici («S'io vengo ucciso, che sarà mai di questa mia donna? S'io uccido il conte, come potrà patire costei di vivere coll'uccisore di suo padre?», 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 un'origine comune: sono entrambi orfani. Ma se Geremia è il campione milanese della rivoluzione napoleonica, Achille è invece un rivoluzionario mancato, un Lafayette ambrosiano pervertito dall'insorgere di «tristi istinti».

Nell'anno 1776 cominció a fermare l'attenzione del pubblico milanese un giovane patrizio, il conte Achille S.... Questo giovane allora poteva contare ventitre 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 (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 e per decreto del Senato fu dichiarato maggiore prima dell'età legale» (690). «Maggiore», sì, ma sicuramente non maturo: nel deserto familiare degli affetti, e nell'assenza di aspirazioni con 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 giuochi, 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 tutto il resto (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 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» (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 (695).

Intrecciando a climax pubblico e privato, la sfida lanciata a Geremia dal (futuro) suocero tocca l'apice del viraggio drammatico: la tutela delle ambizioni personali (il salto di classe grazie alla carriera militare e a un ottimo matrimonio) viene a coincidere con la difesa della Rivoluzione *tout-court*. Il conte S., infatti, confonde l'euforia rivoluzionaria con l'anarchia reazionaria:

quantunque egli ostentasse il più radicale repubblicanismo, 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 una malattia del sangue insieme e dell'educazione (785-786).

Sconvolti dalla latitanza o dall'insensibilità delle figure genitoriali (Clelia posticipa di un anno le nozze tra Achille e Ada, pur di rispettare un «dutto 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 a Lorenzo Bruni o, entro certi limiti, Andrea Suardi.

Achille, per giunta, cova un risentimento oscuro e inconfessabile nei confronti di Geremia, un'invidia morbosamente erotica: non paghi di ostacolare le ambizioni dei figli, i padri invidiosi arrivano addirittura a concupire le figlie. Ovvero, fuori di metafora: quanto più forte è la spinta delle classi inferiori all'emancipazione socioeconomica, tanto più iraconda e temibile è la reazione contraria del ceto patrizio:

Ora la sua figliuola, secondo lui e secondo tutti, s'era disonorata fuggendo, e si sarebbe disonorata anche fuggendo col più illustre personaggio; ma ciò non bastando, per render ancor 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 (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 a 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 (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 (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 appena ebbe il tempo di parare il colpo» (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» (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 (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. Fallita la campagna di Russia, la rivoluzione comincia però la sua fase discendente, un declino che non permetterà alla stirpe dei Baroggi di coronare la carriera militare con il lascito del marchese F. A redimere col sangue l'onta del tentato incesto, e a rompere l'equilibrio faticosamente raggiunto, interviene una «palla di cannone», che ad Austerlitz rovescia da cavallo e uccide il conte Achille S.: «[Geremia] divise colla moglie il dolore per la morte di lui sul campo di battaglia» (904).

Dopo mille avventure in Italia, altrettanti viaggi all'estero e un ultimo riconoscimento ufficiale («nell'occasione che Eugenio Beauharnais fu fatto viceré d'Italia, [Geremia] entrò nel suo stato maggiore», *ibid.*), il Baroggi e la moglie-amazzone tornano a Milano,⁵ 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 fuoco alle polveri 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 mise soldatesca, prende per mano la contessina Aquila, come a volerle fare una dichiarazione d'amore.

5. Viaggiando per mezza Europa al seguito del marito, l'amazzone scatena invidie, gelosie e dichiarazioni d'amore più pericolose delle battaglie stesse. Cf. *ibid.*, 909-910: «La vita del campo, e i pericoli continui delle battaglie, che alimentano tra i soldati le più profonde amicizie, contribuirono a mantenere ed 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 vendicarsi, le giurò che avrebbe trovato il modo di rovinare 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».

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 (905).

Il conte è «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: «sentì crescere la tentazione di nuocere a lei e a suo marito quanto poteva».

Il conte Aquila era un perfetto cavaliere, né 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 (*ibid.*).

In mancanza di strumenti che non siano lo stratagemma del «forte contrasto», Rovani riconduce le declinanti propaggini della rivoluzione napoleonica alla difesa della «felicità domestica dei coniugi Aquila». Sotto lo pseudonimo di un rapace e una luce tutt'altro che favorevole, presenta al lettore la figura di Federico Confalonieri: un aristocratico incostante e ambizioso, un «miscuglio di Catilina e di 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» (816).⁶

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

6. Cf. Carnazzi 2006, 42: «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». Cf. Orecchia 2004, 16: «Il conte, forse non del tutto estraneo all'organizzazione di quella giornata [la rivolta della popolazione milanese e l'uccisione del ministro Prina] fu accusato da un senatore del regno italico, Leopoldo Armaroli, di esser stato “il primo a scagliarsi contro il ritratto di Napoleone, dipinto dal celebre Appiani, che con l'ombrello ruppe, e gittò dalla finestra, dalla quale egli il primo cominciò a gettare le suppellettili della sala”. E tale tesi fu ripresa da Carlo Botta, nella sua *Storia d'Italia dal 1789 al 1814*».

e poterono leggergli in fondo all'anima, alla quale di tanto in tanto eran guida ed interprete alcune sue fuggitive espressioni, ci assicurarono 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 (949).

Per capire le ragioni che sottostanno alla dipintura a tinte fosche del personaggio, bisogna attendere lo 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» (912). Costui, grazie all'equidistanza 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 allorquando non lo dicono, danno a divedere 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 (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» va il biasimo di tutti quei giovani che, una volta saliti alla ribalta della Storia, scoprono che «l'Europa è stracca», e che i referiti politici sono alquanto frettolosi («Napoleone è un tiranno», *ibid.*).

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», 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 compagna, lo han mandato al diavolo?» (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 Storia.⁷ Lo scontro tra Aquila e gli adepti di Napoleone in Italia, vale a dire un affare di Stato, assume così le sembianze di una storia di corna: un bacio scoccato dal viceré Beauharnais alla contessina Amalia, a cui seguirà un truculento spargimento di sangue.

Chi avrebbe detto al ministro Prina, quando perorò a vantaggio della felicità domestica dei coniugi Aquila, che più che mai aveva perorato per sé? Chi avrebbe 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 di stesso segnata una sentenza di morte; e che del famoso eccidio sarebbesi in quel giorno cominciata a tessere la prima trama? (864).

Per provocare un «eccidio» ci vuole una personalità titanica: ambizioso al pari di Giulio Cesare e Catilina, il conte smanioso di diventare imperatore porta avanti un'istanza di liberazione dall'Antico Regime che, a differenza di quella del Bonaparte autentico, non offre 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 che certifichi le attitudini venatorie dell'uomo, e poi a mero strumento riproduttivo.

Aquila, vantando «tra i giovani patrizi, per vigore d'intelletto, per suppellettili di cognizioni, per energia di volontà, per prepotenza d'orgoglio [...] un assoluto primato» (820), sceglie come sposa una ragazza di quindici anni, da plasmare

7. Cf. Mariani 1967, 149-150: «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 meta più alta dei *Cento anni* e cioè la fusione tra evento storico e vicende private».

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» (*ibid.*). Il leitmotiv delle sue azioni è 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 sua 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 (820).

Non è sufficiente, tuttavia, un matrimonio pianificato nei 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* (827).

E invece, a morire, sarà proprio il figlio neonato del conte: «la forza, fin dal primo momento che il fanciullo fece capolino dal nulla, non si rivelò né al padre ansioso, né all'ostetrico esperto» (*ibid.*). 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: dopo aver lanciato in aria il bambino per «palleggiarlo», Aquila 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 viceré 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», 817), si atteggia a irredimibile Don Giovanni: «aveva la prerogativa d'essere, sul terreno d'amore, un cacciatore instancabile» (*ibid.*).

Il difetto capitale nel viceré, 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 (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: a 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» (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 tempo al tempo di farlo ingrassare; se poi il Petrarca era grasso, è perché non doveva essere corrisposto (831).

Il gradimento del pubblico femminile, come al solito, 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 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 speroni, 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. (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 Bichinkommer 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 alle sue numerose amanti, chiudendo 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 più ricca; scelte tutte fra le più orgogliose e beffarde che avevano abusato della beltà, come i più tristi dei dodici Cesari avevano abusato del potere» (1109). Per riassumere i capi d'accusa, è sufficiente riportare 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 (*ibid.*).

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 del ministro Prina. Accecato dall'ambizione e dall'orgoglio, Aquila finisce per cadere nella trappola del viceré, 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», 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 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 viceré poteva essere cagione – commenta l'io narrante – che la ricchezza già considerevole 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 viceré equivale ad una lauta eredità (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*» (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 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*, 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, ché 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, 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 (134).

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» (894) si macchiano di sangue. Alla presa di coscienza delle nuove e sempre più violente tensioni sociali non seguirà, tuttavia, un effettivo svecchiamento degli strumenti narrativi: nel romanzo successivo, *La Libia d'oro*, il «popolo» invocato nell'ultima

pagina («Se un popol vuole, combatta e può», *LO*, 396) 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 tengon dietro alle politiche altalene, [...] il barometro della storia [assicura] 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» (1071). Dietro il buon umore (l'«allegria cittadina») e la «beatitudine asinesca [che avvolge] nella sua tepida atmosfera tutta la popolazione», covano dissidi, acredini e malumori che sconvolgono 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 ispegnere 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 (1071-1072).

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 avvenuti sotto il governo repubblicano, ma ancora 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» (1073). 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», 1074), ma soprattutto somatizza, come il predecessore inglese, 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 1798, 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 (1073).

Il carattere mutevole («Talvolta era chiuso, taciturno, triste, timido, circospetto; talvolta ilare, espansivo, loquace, epigrammatico, imperterrito», 1074) e la sensibilità eccezionale del personaggio (era «impressionabile al pari di un barometro», *ibid.*) 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 Nive*).

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 più 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» (*ibid.*).

Se il richiamo a Byron fornisce le coordinate indispensabili a rievocare l'atmosfera disillusa dell'Europa post-napoleonica, il modello su cui è esemplata la figura di Giunio è invece Foscolo, con cui il personaggio rovaniano condivide un comune sentire in fatto di letteratura, politica e società.

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» (1076). «Colori» desunti, beninteso, dalla tavolozza dell'io, di cui foscolianamente persegue una «romantica autoanalisi»: ⁸ egli «riceveva e riteneva tenacemente in sé le impronte di tutte le parvenze anche fuggevolissime del mondo oggettivo» (1074).

8. Tellini 2005, 5.

L'incertezza socioprofessionale dello scrittore si traduce 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 stertorianamente 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 mai stato possibile, com'egli disse molte volte, di condurre a termine quel lavoro (1179).

Nella visione frammentaria del personaggio si riflette la difficoltà del narratore a render conto dei cambiamenti in atto. Uomo di poche frequentazioni, Giunio è estraneo ai pregiudizi classisti («Allorché gli pareva che uno fosse buonissimo, lo frequentava con intimità, fosse il falegname, fosse il calzolaio, segnatamente se mostrava d'averne abbondanza d'ingegno naturale», 1075), eppure lo studio dell'indole umana, da lui condotto «in tutte le classi della società», «come un medico che si affanna nello studio di una malattia creduta incurabile» (*ibid.*), è ben lungi dal prospettare nuovi equilibri tra le classi sociali, perché annulla le distinzioni gerarchiche in nome della fede artistica.

Il Baroggi può così 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», 1075) e una sorta di popolo dell'arte, composto da cantanti, ballerini e artisti circensi (in presenza dei quali suggeriva «pose eleganti alle belle amazzoni cavalcanti», e incoraggiava il Guerra, «allora primo cavallerizzo della compagnia di Bach di Vienna», «al non ancora tentato *Non plus ultra*», 1076), nonché strani personaggi che anticipano le nevrosi della Scapigliatura, come «l'energumeno Prividali, agente, giornalista-librettista, che dalla cronica bolletta e dal fegato guasto era mantenuto in continua esacerbazione, e nella disputa schizzava veleno e acido solforico» (1075).

La disinvoltura con cui Giunio supera le barriere sociali («in una compagnia di letterati e di dotti potea giocar buonamente le sua partita con chicchessia», 1074) testimonia i progressi da lui compiuti rispetto al capostipite Giulio, costretto a chiedere la carità ai parenti di casa F, e le sue 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 napoleonici» (1013).

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 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 (904).

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» (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:

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. (1075).

In perfetta successione, 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» (1179).

A 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 legittimato dal talento artistico. La promessa sposa, Stefania Gentili, è una cantante di umili origini: è dunque il canto, a prospettare 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 prete, un monsignore del Duomo, che viene spesso a scompigliar loro la testa e a spaventarli con cento scrupoli (1043).

Oltre alla minaccia della plebaglia urbana, che si evince dalla consuetudine di Giunio – il quale, ricordiamolo, degli «uomini, in generale, aveva disistima e sgomento» – di associarsi ai «pochissimi che gli paressero egregi», «quasi in lega di mutua difesa contro all'attentato dell'universalità» (1075), la nuova borghesia deve affrontare la reazione del clero e del patriziato, rappresentati 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» (1033) – è un uomo che converte le pulsioni vitali in 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 supremo di meritarsi un posto nel regno de' cieli, aveva sgomento e avversione di tutto ciò che può rendere più cara e più 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 (1036).

Il conte Alberico B., confermando l'adagio «D'età in età / Ereditaria / L'asinità» (1053), 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», *ibid.*). 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 dappprincipio, 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 sua simulatrice bastò a nascondere ai condiscipoli quella orrida sua bramosia; perciò un suo compagno, osservatore acuto, lo chiamò la *satiriaca iena* (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 (1163).

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» e dal giogo del matrimonio.⁹ Entrambe le istanze 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» (1167).

9. Dell'apologia del divorzio Giulio Carnazzi propone una lettura spiccatamente politica. Cf. Carnazzi 1989, 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*».

2.5

Le storie di un uomo maturo: il narratore dei *Cento anni*

Le incertezze 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 che 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 di più, e, guardando il fumo che esce dalla sua pipa, può esclamar col poeta:

Questo di tanta speme oggi mi resta

si fa silenzioso e tetro... (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 un po' triste, intento a declamare sonetti foscoliani. Rispetto ai lettori, e all'ottantottenne Bruni il narratore occupa, ricordiamolo, una posizione intermedia. Non avrà l'esperienza di vita del «libro parlante», ma può vantare una discreta conoscenza dei suoi simili («anche noi abbiamo avuto i nostri verd'anni!», 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 una saetta benigna non ci viene a cogliere strada facendo (629).

I resocontisti di secondo grado a cui, nei romanzi storici, venivano appaltati alcuni capitoli, si riducono *ad unum*, al matusalemme milanese, coadiuvato, 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» (704).

La controfigura autoriale assume inoltre una professione riconoscibile, sovrapponibile in parte a quella dello stesso Rovani: chi narra è uno scrittore che ha già alle spalle tre o quattro titoli, e che è abbastanza spregiudicato da ricavare da un manoscritto inedito le striscioline per accendere la pipa (*fidibus*). 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*» (979) – corrispondente a quello reale per complicità e per logiche d'appendice, per invogliare cioè i lettori a identificare il romanziere con il pubblicista omonimo: assieme alle puntate dei *Cento anni*, sui fogli della «Gazzetta di Milano» compaiono, a firma Rovani, spumeggianti articoli di polemica politica, letteraria e artistica.

Infine, l'io narrante si propone come *trait d'union* non solo con il testimone quasi centenario, ma soprattutto con l'ultimo dei Baroggi. Al percorso di formazione di Giuseppe, che si compiace di disseminare il *récit* di riferimenti autobiografici, si sommano quindi l'insegnamento di Giocondo, che affonda le radici nel secolo dei Lumi, e l'amicizia del rivoluzionario Giunio, conosciuto in gioventù. Questi incontri hanno segnato indelebilmente la vita di chi scrive: sedici anni dopo il primo colloquio con Bruni, e a sei anni dalla morte di Giunio (1850-1856), con l'equidistanza, la pazienza e la saggezza dell'età adulta costui si appresta a mettere per iscritto, a beneficio dei giovani artisti e dei coetanei non ancora imbolsiti, 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 (475).

In capo a tre lustri, la «curiosità giovanile» si trasforma in compiacimento: colui che rivolgeva «mille interrogazioni» al nonagenario, ora parla ai suoi «giovani amici», disposti a riconoscerne la superiorità di fratello maggiore, in cambio delle sue confidenze.

L'ambito privilegiato dei consigli ai lettori è quello amoroso, che fa da specchio ai 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».¹

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 *vermuth*. 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, sicuri d'andarne illesi (52).

Non basta però essere immuni dalla peste di Cupido, per proporsi come interlocutori credibili, né è sufficiente scrivere contravveleni al «flagello» delle passioni, come il seguente invito a Clelia e alle sue coetanee: «chiudete i vostri cuori in fretta, come quando si chiudono le persiane al comparir dell'uragano» (53). Il romanziere deve mettere ordine tra le esagerazioni dei colleghi, persino di quelli più titolati, come 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*» (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 di maestri e colleghi. Ciò che Rovani rimprovera al rivale² – e al rimprovero non è estranea l'opposizione di genere tra il romanzo e il dramma – è un'immagine edulcorata dei moti del cuore: la primavera dei sensi è sì esaltante, ma foriera di inevitabili contrasti, proiezioni delle insidie della maturità.

1. 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 narratore. Chi racconta si dimostra capace, insomma, di sondare sia l'amore verso gli altri che quello verso se stessi. Cf. 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».

2. Cf. Carnazzi 2002, 50 e 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

Vittore Hugo – continua Rovani – s’attenne al metodo più sicuro per definire una cosa a rovescio, quello di non guardarla che da un lato. [...] Ma 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 (52).

Lo scontro tra uomini e donne s’interseca a quello tra i 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 ammaestramento per il lettore alle prime armi.

L’antagonismo di genere coinvolge anche i rapporti tra letteratura e musica: il protagonismo femminile è equiparato alla baldanza dei musicisti, i quali, con un «linguaggio universale», credono di poter dare voce al ribellismo della bohème cittadina più di quanto sappiano fare i letterati, con le loro parole mute.³ Secondo Rovani, è opportuna invece una collaborazione paritaria, che tenga conto degli apporti di ognuno. Solo così, si può sviluppare quella produzione artistica interrelata (musica, letteratura, pittura e critica giornalistica), che conferisce un’identità socioeconomica ai cultori della penna, dei pennelli e del pentagramma, e ne assicura la sopravvivenza non mecenatesca:

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

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».

3. Cf. *CA*, 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 crollare 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 correr 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!».

a buoni conti, per la vostra tranquillità, fate venire in soccorso degli occhi una esplicita dichiarazione, la quale, se sarà scritta e in carta bollata, meglio (380).

La medesima modalità allocutiva viene poi ripresa per tener vivo il contatto con l'altra metà del pubblico, quella costituita da «giovinetti» oramai fuori tempo massimo, che nel ripercorrere la casistica delle insidie donnesche ricavano la 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 dell'affetto, vanno soggette ad una specie di sincope 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 (860).

Un conto 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 a pochi amici, il commento del narratore si eleva ad apostrofe maliziosamente scandita, diretta a un uditorio verso cui è preclusa qualsiasi affinità intellettuale.⁴

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

4. Cf. *CA*, 363-364: «guai se una giovinetta trova di riposar l'occhio in un giovane che tramonta. Ella è perduta, se altri non la strappano. [...] 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». Cf. anche *ibid.*, 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 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».

le ragnaie! 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 mascalzone (460).

Alla presunzione dell'«Io so quel che dico» segue una retorica del mal comune: se la «rete» muliebre è «ognora protesa», tra le sue maglie rischiano di rimanere impigliati tanto i «giovinetti di prima cottura», quanto i «frolli don Giovanni, più volte immersi nel fiume Lete», o i «grossi topi veterani del Seveso» (843). Ciò che unisce vecchi e giovani è il desiderio di una piena e assoluta realizzazione di sé, per la quale è necessario l'assoggettamento sadico della donna: «manovrare due, tre, anche una mezza dozzina di amori simultaneamente, conservando il nativo galantomismo, e un cuore ben fatto e, ad un bisogno, anche poetico» (635).

Dalle fantasie sentimentali a quelle superomistiche il passo è breve, come riconosce lo stesso narratore, con la consueta autoironia:

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 (625-626).

Il patto sancito tra io narrante e leggente sollecita il riscatto delle frustrazioni reciproche nella rappresentazione di individui fuori dal comune: «gli uomini e le donne di tutti i giorni non meritano sempre di essere oggetto alle elaborazioni dell'arte» (186-187). I personaggi, di conseguenza, si esprimono come libri stampati o come attori di teatro. Di chiara provenienza operistica, ad esempio, è la conversazione tra Amorevoli e il servitore Zampino, che porgendo il mantello al padrone rivela il motivo dell'uscita notturna («Vuol l'amo o le reti, signor Angelo?», 27), mentre il «gondoliere-poeta» Antonio Bianchi parla in dialetto veneziano, come nelle commedie di Goldoni: «Ghe piasea, sior? disse il gondoliere quando vide il nostro Amorevoli fermarsi estatico sulla scala. No la xe mai stada a Venezia, ela?» (208). Dalle bocche dei protagonisti escono invece, di frequente, parole sublimi: se «bisogna prendere un partito», tanto vale «aspettar la morte», perché «piuttosto che vivere d'inutili speranze, è meglio tener l'animo preparato» (1152).

Il nucleo delle opzioni linguistiche e stilistiche è quello messo a punto nel *Manfredo*, ora però riproposto da un romanziere maturo, in grado di padroneggiare la sintassi e di stupire i lettori con originali similitudini a cascata. I lunghi periodi «alla Guicciardini», più che togliere il fiato, come sostengono il narratore

con autoironia e Mariani con severità eccessiva,⁵ danno conto di una golosità mimetica capillare, più evidente nella parte settecentesca del romanzo, dove a prevalere è la necessità di riesumare la civiltà antecedente alla Restaurazione.

La grandezza del mondo perduto è sottolineata, come in *Lamberto*, *Valenzia* e *Manfredo*, dall'abbondanza di superlativi attribuiti a persone o istituzioni di Antico Regime («l'eccellentissimo Senato», «l'eccellentissimo capitano di giustizia», «l'illustrissimo marchese»), nonché dal ricorso, molto frequente, all'anteposizione auliccheggiante degli aggettivi ai sostantivi.⁶ 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 a capitoli composti da un'unica pagina, che imprimono un'accelerazione al racconto, in vista della conclusione sublime.

Tra queste costanti strutturali, prende forma una pervasiva accumulazione di similitudini e metafore, che è l'ingrediente principale dell'umorismo rovaniano.⁷ Il meccanismo è semplice, ma viene riprodotto ogni volta con grande maestria: uno spunto metaforico comune viene rivitalizzato mediante l'inserimento di altre figure, l'una derivante dall'altra. Basti pensare alle variazioni sul concetto di "illuminazione", di cui si richiama sia il significato traslato che quello proprio (Newton e la pila di Volta), per sottolineare il fervore elettrizzante dei pettegolezzi cittadini.

5. Cf. *CA*, 365: «e qui ci sia permesso tirar il fiato, perché abbiám fatto un periodo alla Guicciardini». Cf. Mariani 1967, 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».

6. Cf. Mauroni 2006, 402-403: «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»).

7. Baldi, nella sua monografia, 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,

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 (46).

Al piacere insito nella riscoperta del passato si aggiunge dunque una prospettiva straniante, che presenta sotto nuova luce le dinamiche ricorrenti dei comportamenti umani. E il punto di vista è tanto più originale quanto più forte è il contrasto tra i termini della comparazione: di qui la costante sostituzione di genere tra uomini e animali. Il Galantino è «un leone che, quando ha ben mangiato, vive e lascia vivere» (993); i milanesi subiscono il governo di una «mandra di buoi», capitanata da loschi individui che tirano avanti «a forza di ostinazione, di dissimulazione, di taciturnità, [in una parola:] colle doti del gatto» (1027); rispetto alla prima moglie del marito, la Falchi è «una tacchina grassa e appetitosa e fragrante di rosmarino, in confronto di un osso già gettato a' cani» (839); Berthier è un'«oca», Murat un «gallo borioso» che «liberò il volo all'aquila di Bonaparte» (807).

Come nei primi romanzi, ma con maggior raffinatezza, la declinazione umoristica della voce narrante tiene vivo il contatto con gli interlocutori prescelti, da individuare all'interno del pubblico ampio e disomogeneo dei romanzi d'appendice.⁸ È per catturare la loro attenzione, che la difesa dell'induzione artistica (l'unico «documento razionale e perpetuo, che, al pari di un grimaldello, può aprir tutte le porte», 974) si accompagna all'umorismo che destruttura non la forma romanzo, ma le convenzioni più logore del genere storico. Se da un lato chi scrive riporta notizie e aneddoti sugli «Apostoli, gli Evangelisti, i santi Padri e i pontefici galantuomini», perché al marchio di qualità della storiografia non può rinunciare,

che induce il tono a spostarsi in direzione centrifuga rispetto all'ideale centro, costituito dal grado normale dell'espressione» (Baldi 1967, 143-144).

8. Cf. Rosa 2008, 236-237: «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, fughe, scarti, balzi e intoppi, copre più di un secolo e oltre duecento capitoli. La questione urgente che Rovani si trovava ad affrontare non 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 invece sostenuta da Baldi. Cf. Baldi 1967, 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, proporremmo 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».

dall'altro afferma quanto segue: «noi non amiamo le consuetudini, e spesso ci piace d'andare a ritroso delle stesse leggi» (890). Detto altrimenti,

Noi siamo avversi a quella che noi chiameremo morale di convenzione, la 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 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 (513).

Il medesimo narratore che indugia fin troppo a lungo su fatti e persone, per rendere gli eventi intellegibili anche ai lettori poco colti delle gazzette, può così giurare di essere «nemicissim[o] delle descrizioni, segnatamente se siano state fatte da cento altri scrittori» (99), dal momento che «la moda delle descrizioni interminabili è passata» (836). Ai lettori in grado di cogliere l'autoironia spettano i posti migliori per assistere allo spettacolo, cioè gli avatar che garantiscono una fruizione ravvicinata della storia, senza il rischio del sogno a occhi aperti e nel rispetto della massima di vita del pittore Londonio, che è il criterio di selezione dei personaggi e del pubblico: «purché sien tutti artisti» (98).

Se tali figurine siano davvero riproduzioni di pittori o letterati o musicisti, non è dato sapere, ma è chiaro che si tratti di giovani liberi dai ritmi del lavoro produttivo (cominciano la loro giornata «due o tre quarti d'ora dopo il mezzodì», 43) e 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 (44).

Nel prosieguo del romanzo, quando alle grandi donne subentrano i Baroggi, l'aggiornamento della vecchia «casa del Semprallegro» (*Lamberto Malatesta*) in caffè degli artisti perde importanza. Ritroviamo per l'ultima volta il «chiacchierone», sempre intento a «ventilare il braciere delle novità e della maldicenza» (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 l'angolazione prospettica cambia: se le peripezie che vedono protagoniste Clelia e donna Paola richiedono una reazione empatica ma distaccata, e diventano quindi 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'intrusione dell'io narrante, che si atteggia a destinatario unico degli «sprigionamenti» dell'ultimo Baroggi. Solo chi scrive ha 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 quell'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», 1167) e si comporta da patriota pur senza essere un 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 (1168).

Nonostante la differenza d'età, il colloquio con il rivoluzionario Giunio si rinnova fino ai «giorni estremi per Venezia libera» (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» (1178).

Sempre negli anni eroici della giovinezza si pone, dunque, l'altro capo della *Bildung* narratoriale: grazie all'incontro con Giunio, colui che racconta completa il percorso di crescita cominciato con gli insegnamenti del nonagenario.⁹ Al che più avanti i ruoli si invertono: l'ex «giovinissimo» 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 scampa 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» (1040).

Dall'incontro con Giunio sono passati quasi dieci anni, e l'esperienza di vita di chi narra si è notevolmente accresciuta; sembra tuttavia mancare un passo fon-

9. Cf. la reazione del narratore all'incontro con Giunio a Venezia: «Che? io esclamai commosso; io so la storia della sua vita; io conobbi un vecchio che fu amicissimo suo. Quasi glielo nominerei, ma non so che ben fare; non potete immaginarvi, colonnello, il vivo interesse che m'ha ispirato e m'ispira questo signore» (1169).

damentale, 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 controvolgia; 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 (899).¹⁰

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 (cf. i «siamo a» che aprono le cronache teatrali poste in cima ai capitoli) trovano conferma nell'abrasione della soglia ufficiale del mondo adulto.¹¹ A differenza di Giocondo, celibatario incorreggibile, 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: con simili premesse, diventa difficile presentarsi come guida credibile per i «lettori amici e nemici» (197).

10. Cf. *ibid.*, 898: «Per quanto ci dà la nostra esperienza, ben di rado avviene che al 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 se 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-gente moglie; a un tratto vedemmo dileguare la generale festività all'improvviso annunzio recato in tavola colla zuppiera collettiva: È arrivato adesso il signor padrone!».

11. Cf. Rosa 2008, 232-233: «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 pubblicitario 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».

2.6

Un mondo a misura d'artista

Il mestiere di scrittore, oltre a suggerire confronti tra l'autore e il suo omonimo di finzione, riflette una *Weltanschauung* a chiara dominante artistica. Se i libri di Rovani si rivelano essere romanzi di artisti, non si deve solo alla frequenza con cui cantanti, letterati e musicisti compaiono nelle fila dei personaggi, o ancora alla familiarità dei protagonisti con le Muse, ma soprattutto alla coerenza di un narratore che, in nome della fede nell'Arte, rilegge le dinamiche storico-culturali del Sette e dell'Ottocento alla luce di un obiettivo unitario: 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 del narratore.

La messa in scena di personaggi di spiccata sensibilità umanistica è garantita dalla selezione di individui realmente esistiti: dal novero degli esempi possibili, l'io narrante sceglie 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 di Clelia e di donna Paola svolga un ruolo cruciale Giuseppe Parini, precettore dei pargoli della matrona milanese («si compiaceva ad assistere ella stessa alle ripetizioni che il Parini dava a' suoi figli», 202-203) e antesignano di una nuova borghesia cittadina, in quanto uomo venuto dalla provincia e assunto alla gloria per meriti artistici. Meriti che sono stati valorizzati, alla stregua di quanto era già accaduto al poeta Orazio, 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 (203).

Il filo rosso che unisce a Parini l'io leggente e il narratore parte dai propositi di ascesa sociale («[costretto] dal bisogno inesorabile», «doveva salire tante scale al giorno a dar lezioni e ripetizioni a dieci soldi l'una, onde soccorrere alla madre poverissima non che a se stesso», *ibid.*) e tocca alcune riflessioni metanarrative, come la volontà di coniugare satira e dignità di stile. Tali affinità sfociano in un incontro ravvicinato con la celebrità poetica: tra l'Abate e il pubblico evocato dai *Cento anni* vi sono soltanto due gradi di separazione, ovvero 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» (11), conobbe il nonagenario, e poi, ovviamente, Giocondo stesso, che del poeta, 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», 14).

La familiarità con una delle menti più acute del panorama settecentesco convive con l'istanza di immedesimazione in Pietro Verri, qui ritratto nelle vesti di giovane praticante legale: se il Parini si rivela un antenato troppo austero per innescare i moti della proiezione empatica, i lettori potranno agevolmente riconoscersi in un intellettuale alle prime armi.

Pietro compare sulla scena all'inizio del terzo libro, nel momento in cui si appresta a fare il «primo ingresso tra gli uomini», armato delle migliori intenzioni e di «uno spirito già vigile a combattere le male consuetudini, per cui il secolo non poteva più reggersi» (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, o, almeno, costringeva tacere gli oppositori [...]. In ogni modo per una tale superiorità, tutti lo richiedevano di consiglio (159).

La precocità del personaggio viene però ridimensionata, alla fine del capitolo, dall'ironia del narratore («com'è ingenua e pudica la giovinezza degli uomini straordinari!»), perché Pietro, a ben vedere, non è diverso dai suoi coetanei. Anch'egli, infatti, è alle prese con un padre insensibile: «Ah, questi padri, questi padri benedetti, – commenta il suo amico conte Benedetto Arese – che pretendono di pigliar sempre per l'orecchio i figliuoli, anche quando i figliuoli ci vedon più di loro» (161).

I nobili natali, semmai, accrescono il pathos della sfida lanciata ai genitori. In assenza di una borghesia solida, il ceto nobile è sia la culla dei primi fervori

rivoluzionari, sia la roccaforte del conservatorismo ideologico-sociale: «l'educazione, nell'intimo della maggior parte delle famiglie patrizie e non patrizie, si manteneva rigidissima» (163).

Il massimo del rigore viene a coincidere con l'obbligo di frequentare il teatro al guinzaglio del padre: «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'once alle giovani corifee sul palco scenico» (162).

Zerbini, dame e corifee: sono tutte allusioni al corteggiamento della donna, vietando il quale il conte Gabriele cerca di impedire l'approdo del figlio all'età adulta. Si capisce quindi perché Verri, nominato difensore di Lorenzo Bruni, si dedichi al suo lavoro con scrupolo persino eccessivo:

quando si senti eletto a difendere il Bruni, e da costui ascoltò ripetute le lodi ch'eran già corse in pubblico della virtù di quella giovinetta [la ballerina Gaudenzi], 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 suo delicato ufficio di patrocinare colui che le teneva luogo di padre (164).

Il colloquio con Margherita Gaudenzi, che si svolgerà in un tripudio di rossori («stentava a trovar le parole, tanto era impacciato dalla sua timidezza», 166) è l'unico rito d'iniziazione concesso a Pietro. Tanto basta per soddisfare il piacere di scoprire, nei grandi uomini del secolo diciottesimo, assilli che siano comuni a tutti, anche a coloro i quali di cognome fanno Verri o Parini.

Dalle latitudini milanesi – con parallelismi che chiamano in causa il percorso di formazione di narratore e lettore – si passa poi ai campioni nazionali del romanzo (Chiari) e della disinvoltura o della poliedricità professionale (rispettivamente Algarotti e Foscolo).

Pur essendo l'archetipo settecentesco del romanziere di successo («I romanzi dell'abate Chiari eran letti avidamente allora, e avean messo in tutti gli animi giovanili il desiderio del maraviglioso e dello strano», 211), Chiari si dimostra del tutto 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, più che una critica alle filosofesse italiane e alle loro vicissitudini si riflette la preoccupazione dello stesso Rovani, chiamato al difficile compito di tenere assieme il pubblico del romanzo d'appendice e quello, esigente e raffinato, che sente a sé più vicino. L'accusa rivolta a Chiari, del resto, è la stessa temuta dall'io narrante: «i tuoi Cento anni fanno dormire».¹

1. INT, 29. Ora si legge in Dossi 1946, I, 224 e, in parte, in Amabilino 1991, 247.

- 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 notti. 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 due altre 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 (247-248).

Nei confronti del predecessore, Rovani si premura di ostentare disprezzo, chiamando in causa la tradizionale divisione di genere del pubblico: sono le donne, per chi scrive, 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 fontana intermittente che cala per crescer sempre, e annaffia tutti quanti; eppure tutti si senton arsi (248).

Accanto al fabbricatore di romanzi per donne schiamazzanti fa la sua comparsa a Venezia, nel corso della medesima festa, 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» (251).

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 sepe sì ben fare che quei grandi uomini avevano lui in conto d'uomo grandissimo (250-251).

Ben più interessante si rivela il cameo di Ugo Foscolo, oggetto di una trasformazione 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» (843).

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 mustacchetti; 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 costrutto di membra, e una selva pittoresca di capelli fulvi e innellati gli comunicava un aspetto poeticamente selvaggio, che lo faceva diverso da tutti gli altri (845).

È imprescindibile nei *Cento anni* l'immagine napoleonica di Foscolo poeta e soldato. Si tratta di un modello letterario e di vita che ritorna nei personaggi di Geremia e Giunio, ma che Rovani declina in modo decisamente originale. 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 critica maschilista delle relazioni tra i sessi: sottintende cioè la convinzione che un ritorno all'ordine sia ormai improrogabile. Non a caso, la reazione di Foscolo all'intraprendenza della contessa che faceva dell'amore «un passatempo tumultuoso, fremebondo, irrequieto» (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 (853).

«Ma che Foscolo abbia avuto ragione o torto – spiega chi scrive – è una questione affatto secondaria»: ciò che importa è il contenimento dell'esuberanza muliebre, a difesa della tradizionale gerarchia uomo-donna, nonché a sfogo di fantasie che reclamano l'intervento risolutivo degli speroni.²

2. Cf. Tellini 2005, 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». Silvana Tamiozzo Goldmann critica invece la rappresentazione di Foscolo, giudicandola macchiettistica. Cf. Tamiozzo 1994, 154-155: «[Nel caso di Foscolo] si intersecano due diversi livelli: quello di un tributo dell'autore nei confronti di una presenza culturale forte che

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 (854).

Oltre a fare i conti con le testimonianze di vita e i modelli di scrittura che caratterizzano il secolo 1750-1850, tra cui Foscolo domina incontrastato, 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» (233-234). E persino la città di Milano, all'epoca, sorrideva ai musicisti: «Il ceto distinto della città [...] allora teneva dietro a tutte le novità musicali» (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 premurano di recuperare i nomi degli artisti lombardi caduti in un precoce oblio:

nomi [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 (94).

Ovviamente, l'io che racconta non ha alcun interesse a emulare il Muratori: l'erudizione da biblioteca è poca cosa, se non è supportata dalla testimonianza diretta 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

lo ha influenzato (si ricordino, nel romanzo, i passi su 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 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».

terzo capitolo del Libro X, i due diversi piani s'intrecciano con pieno successo, confermando il criterio a valenza artistica che sovrintende al recupero del passato. Alla cronaca di uno spettacolo irriverente, quel «ballo del papa» a cui nel 1797 avevano assistito Giocondo, Lorenzo e il popolo milanese, simile a un «fiume straripato e irruente, che non trova il suo sfogo» (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 (582-583).

La fine della Rivoluzione coincide con la «decadenza dell'arte», mentre la foga dei ventenni all'assalto del teatro allude a un'irrequietudine politica perduta: un modello di comportamento che il narratore ha potuto osservare in gioventù, quando ancora erano accesi gli ultimi fuochi della stagione napoleonica, e che ora addita con orgoglio ai suoi lettori.

Così come indica una geografia romanzesca di luoghi propedeutici all'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, 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 erano andati (*MP*, III, 90).

Nei *Cento anni*, ritornano Venezia e Roma. 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 di 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 (133).

«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 (699).

A differenza della patria dei Dogi, Roma non è certo una «città adottiva del chiaro di luna» (133). 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» (*ibid.*). L'urbe esercita sugli «animi più nobili e più privilegiati di tutte le nazioni» un'attrazione invincibile, a cui non sembra affatto estranea la vanità intellettuale: costoro infatti «dimenticano le origini e la storia delle loro patrie, per cercare e rifar quella di Roma, e comparire in faccia al mondo gloriosi di una dottrina che [li] soltanto hanno trovato» (701).

Ma a prescindere dalle sirene risorgimentali e dalla passione per l'antichità classica, la città eterna è una tappa obbligata per personaggi come Geremia, Paolina, Achille S., e per l'avatar sostanzialmente 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...» (702) – perché è all'ombra del Colosseo, che comincia a fiorire il ceto borghese caro all'autore.

In laguna, a prevalere è il *genius loci*, la demiurgia isolata del «gondoliere-poeta» Antonio Bianchi,³ il quale fa da guida turistica ad artisti di passaggio come

3. Cf. Mutterle 2002, 19: «Antonio Bianchi, del quale non si conoscono con esattezza nemmeno i termini di nascita e morte, fu in 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

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 dei sospetti clericali, qui rappresentano la parte più eletta dell'umanità, o come espressione sincera delle loro patrie progressive e liberali, o come eccezione gloriosa delle loro patrie corrotte (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» (1126). 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 (1127).

La patria internazionale del merito artistico è un porto ospitale, dove «trova ricovero e giustizia chi è svillaneggiato o maltrattato in casa propria» (1127-1128): sia Manzoni che Rossini ricevono in riva alla Senna l'acclamazione che in Italia, a lungo, è stata loro negata.

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 (1128).

Mentre un critico in Sicilia ostentava, or non sono molti anni, di appena conoscere Manzoni; mentre il napoletano Emiliani-Giudici lo insultava obliquamente in un libro che ebbe spaccio in Italia; e il toscano Ranalli lo copriva d'ingiurie; a Parigi, Artaud l'aveva già chiamato il primo de' poeti viventi; Chateaubriand l'aveva dichiarato più grande di Scott; Dumas diceva che da Davide a lui non aveva mai trovato ispirazione lirica più potente della sua (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

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».

del nemico. Il monito pronunciato da Foscolo mezzo secolo prima suona dunque ancora attuale: «Apprendete, o Italiani, a rispettare gli ingegni» (*ibid.*).⁴ E apprendete, si può forse 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» (244). La difesa delle vestigia murarie dalla speculazione edilizia diventa così un aspetto importante della militanza intellettuale dell'uomo di penna: a Milano – confessa l'io narrante – «odiano l'autore di questo libro, perché difese la conservazione dei portoni di Porta Nuova (699)».⁵

Nel confronto tra «l'architettura pigmea di oggi» e le «immense aule del gotico» (*MP*, III, 111) s'innerva il lamento per la perdita magniloquenza, che nel *Manfredo* si guadagna addirittura una collocazione prossima all'incipit, tanto è lo sdegno per il «miscuglio d'architettura che offende oggi» gli occhi (*MP*, I, 19).

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 edifizî, 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 ed a pulitezza; e come potrebbe essere altrimenti? che scomparvero quelle vie bistorte, quelle fronti mostruose di case; gl'impuri angiporti, le corrompenti chiaveche, 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, 20).⁶

4. La polemica antifrancese, come si è visto, è una costante dell'opera di Rovani. Cf. *CA*, 947-948: «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 marengo 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».

5. Sulle polemiche urbanistiche di Rovani, vd. Scrima 2004, 123-135.

6. Cf. *CA*, 542: «Il palazzo dell'Archivio aveva smarrita l'unità della primitiva architettura che fu convenuto di chiamar 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 passeggero 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 *ibid.*, 547: «i due lacchè [...] entrarono trionfalmente su quella che anche allora, come adesso, con un coraggio

La denuncia delle malefatte dei «guardacosta del preteso buon gusto, più oculati di un assistente di dogana, [che] vegliano assidui sui contrabbandi delle fantasie», ma che non furono altrettanto solerti quando «trattavasi di lasciar com'erano le cose vecchie nella quali la storia era inviscerata» (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. Ma il mito di un passato di cui restano solo rovine si inserisce in un'ottica culturale di maggior respiro, che a Milano prende corpo a metà dell'Ottocento, e forse continua tuttora: la diagnosi di decadenza, corredata da riscontri edilizi, è una costante che si ripete 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 sulla morfologia urbana tutto il proprio spaesamento epistemologico.

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 incompiute, dello stesso Rovani (*Rovaniana*) e del pittore Giuseppe Bossi – e, più avanti, Otto Cima (*Milano vecchia*) e Carlo Linati (*Milano d'allora*).

Rispetto a questi epigoni dell'affetto municipale, il punto di vista di Rovani è però 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, in effetti, riconfigura 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.

Chi narra è sicuro 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» (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» (907-908).

Diversamente dagli «uomini inaccessibili alle idee nuove» (907), l'alter ego rovaniano ha 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. Il pubblico «talvolta è capriccioso al pari di un ragazzo», è come un fanciullo che

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».

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 (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 di Saulle, si riputò che Iddio avesse colpito il re della terra che avea osato offendere il suo luogotenente», 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. [...] Così 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 (707).

Nella figura del genio corrotto dall'influenza della massa anonima si riflette in buona sostanza una rivendicazione di autonomia estetica. Come in passato lo stesso Napoleone, o come gli «storici indulgenti fino ad essere dissimulatori», l'autore di un romanzo si muove lungo una linea sottilissima, quella che separa l'integrità intellettuale dal desiderio di compiacere i lettori: «vogliamo dire che anch'essi [gli storici] 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» (*ibid.*).

La sovrapposizione di coordinate artistiche e 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 assedio.⁷

7. Cf. Mariani 1967, 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».

Queste panoramiche tendono a coincidere con uno stacco temporale e/o spaziale: ogniqualevolta si renda necessario introdurre nuovi luoghi e nuovi tempi, ecco che una scena corale apparecchia le coordinate indispensabili per comprendere il contesto («Saltando coraggiosamente sei lustri, dobbiamo entrar e piantarci nel fitto dell'anno 1797, nel carnevale di tale anno», 571).

I protagonisti dei quadri d'assieme sono ovviamente i borghesi dell'arte e i detentori 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, «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» (807).

Il sovvertimento temporaneo delle relazioni tra classi è una prefigurazione della nuova società *in fieri*, e la testimonianza di una concordia che si reggeva su occasioni di sfogo istituzionalizzate.

La divisione che tra ceti era ancora ben determinata, nel secolo passato, in tutte le relazioni della vita, e la distanza che tra patriziato e borghesia e plebe era mantenuta inesorabilmente da cento 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 oggidi, in una cosa sola, e le acque si riunirono (111).

La sospensione, a carnevale, a una festa o a 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 istituzionale: uomini di ingegno e uomini di sangue blu si ritrovano gli uni accanto agli altri, uniti da pittura, poesia e musica.⁸ Ma anche sul piano privato prevale la logica

8. Cf. Zaccaria 2003, 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.

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 regole della vita associata, con variazioni 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 [...] 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 (1069).

Nel corso di cento anni, dalla riunione concorde della cittadinanza in teatro si passa ai concerti all'aria aperta, o sulla terrazza dell'«elegante abitazione» parigina di Rossini (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 riduce le possibilità di distinguersi dalla plebe («l'idea trapassa al popolo quando è sazia di soffiare inutilmente nelle alte regioni», 582).

Nel *Manfredo*, non a caso, il declino di Milano e la «scomparsa delle arti e delle industrie» (*MP*, III, 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 (108).

«Arti» è qui da intendere 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» (365) – è poco più che un ricordo manzoniano.

Più in generale, è il concetto stesso di attività imprenditoriale, a subire una pesante censura, perché viene a coincidere, nei fatti, con quello di speculazione finanziaria, di affarismo improduttivo, o ancora di attività criminosa.⁹ Basti pensare ai coniugi Falchi, che a Parigi «smerciano buoni del tesoro» profetizzando «vittorie grandi e prossime»; oppure al solito Galantino, che 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 paradossoso 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» (1117). Nella sua «umile casetta», l'artigiano ospita le riunioni segrete dei Federati, cittadini coscienti e determinati a «rigenerare la patria comune», ma di estrazione sociale antitetica: «operai e industriali».

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, la 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

9. Cf. il giudizio di De Tommaso, che, come Mariani, rilegge Rovani prendendo Balzac come (inarrivabile) modello di riferimento, in De Tommaso 1975, 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».

imparò ad innamorarsi di qualche cara persona cominciando dai piedi, invece che dalla testa (*ibid.*).

La cima dell'intelligenza popolare altro non è che un artista mancato: «un primato, qualunque sia la sfera delle umane discipline, può mettere un individuo al livello e al disopra di chicchessia» (*ibid.*). 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 raccolti negli anni dal personaggio, di un vero 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 stupisce nemmeno constatare come le suddette lodi siano a tal punto sperticate da far sorgere 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”» (1117-1118). Tuttavia, se si dà 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.

In un mondo siffatto, nel quale il ceto dei cultori delle arti si definisce non per opposizione rispetto alle altre classi, ma attraverso un processo di sublimazione artistica dei motivi di attrito, i rapporti sociali e professionali necessitano di un catalizzatore politico-militare, che faccia da motore delle promozioni e da scarico melodrammatico dei sogni non realizzati. Il modello di riferimento, alla metà del secolo, rimane insomma lo Stato napoleonico, grazie al quale i «moderni cavalieri di ventura, giovani di provincia e di bassa estrazione, potevano con il solo bagaglio di talento e coraggio entrare nell’arena in cui si decidevano i destini dell’Europa, imporre il proprio nome, farsi una posizione», e dunque «gloria e ricchezza erano alla portata di chiunque sapesse meritarsele». ¹⁰

Il sogno bonapartesco di un’entità statale che promuova i meritevoli per nomina diretta del potere politico non si esaurisce nei *Cento anni*, prosegue anzi nella *Libia d’oro*, dove si concreta nelle figure di due carbonari (il pittore e musicista Andrea Suardi, che diventa uomo di fiducia dello Zar, e il disegnatore provetto Mauro Bichinkommer, già cartografo di Napoleone, che passa al servizio del Kaiser), fino a lambire le «tavole di ragguaglio tra agli antichi e i moderni scellerati», ossia il romanzo su Giulio Cesare, che sin dalla scelta del tema e del titolo denuncia l’ancoraggio ai modelli risorgimentali e tardo-napoleonici. A confermarlo è l’accoppiamento dei due dittatori, che nei *Cento anni* rispunta ogniqualevolta sia necessario mettere a fuoco la figura titanica del generale francese.

10. Micali 2008, 11.

Nella rubrica del Libro IX, dedicato in gran parte alla rappresentazione romana della tragedia di Voltaire *Morte di Cesare*, troviamo i due nomi accostati («l'antico Cesare e il repubblicano Bonaparte»), secondo una prassi che ritorna in altri luoghi del testo:

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 (361).

Or chi avrebbe mai pensato, tra quanti erano congregati in quel famoso recinto, che, non ostante 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; chi allora avrebbe pensato, ripetiamo, che fra poco stava per scaturire dal repubblicano Bonaparte la seconda edizione del Cesare antico? (775).

La riproposizione, nei tardi anni sessanta, del modello consueto del romanzo storico, con la solita 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 *Giovinezza di Giulio Cesare*, «opera non recuperabile in alcun modo»,¹¹ 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.

11. Cf. Tamiozzo 1994, 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 Carnazzi, che propone una rivalutazione del romanzo in chiave politica. Cf. Carnazzi 1989, 27: «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 *Giovinezza di Giulio Cesare*, sono segnati da una crisi politica gravida di drammatiche conseguenze, da una sfiducia crescente nella politica tradizionale».

Riferimenti bibliografici

1. Opere, saggi sette-ottocenteschi e testimonianze

- Bazzoni 1827 = G.B. Bazzoni, *Il castello di Trezzo* (1827), Missaglia, Bellavite, 2000.
- Berchet 1816 = G. Berchet, *Lettera semiseria. Scritti scelti di critica e di polemica*, Milano, Mursia, 1991.
- Boito 1876 = C. Boito, *Un corpo* (1876), in Id., *Senso. Storielle vane*, Milano, Garzanti, 1990.
- Burke 1757 = E. Burke, *Inchiesta sul Bello e il Sublime* (1757), Palermo, Aesthetica, 2019.
- Calvi 1844 = F. Calvi, *Recensione a Valenzia Candiano*, «Rivista europea» (15-30 giugno 1844).
- Cantù 1838 = C. Cantù, *Margherita Pusterla* (1838), Milano, Fabbri, 2001.
- d'Azeglio 1833 = M. d'Azeglio, *Ettore Fieramosca o la disfida di Barletta* (1833), Milano, Fabbri, 1996.
- Dossi 1912 = C. Dossi, *Note azzurre* (1912), a c. di D. Isella, Milano, Adelphi, 2010.
- Dossi 1944 = C. Dossi, *Dossi*, a c. di C. Linati, Milano, Garzanti, 1944.
- Dossi 1946 = C. Dossi, *Rovariana*, a c. di G. Nicodemi, Milano, Libreria Vinciana, 1946, 2 voll.
- Dossi 1992 = C. Dossi, *Il libro delle prefazioni. Con uno scherzo biobibliografico di Dante Isella*, Milano, Scheiwiller, 1992.
- Dossi 1994 = C. Dossi, *Due racconti giovanili. Con un racconto di Luigi Perelli*, a c. di P. Montefoschi, Roma, Salerno Editrice, 1994.
- Dossi 1995 = C. Dossi, *Opere*, a c. di D. Isella, Milano, Adelphi, 1995.
- Gara-Piazzini 1945 = E. Gara-F. Piazzini (a c. di), *Serata all'osteria della Scapigliatura. Trent'anni di vita artistica milanese attraverso le confessioni e i ricordi dei contemporanei*, Milano, Bietti, 1945.
- Grossi 1834 = T. Grossi, *Marco Visconti* (1834), a c. di M. Barenghi, Milano, Arcipelago Edizioni, 1994.
- Guerrazzi 1836 = F.D. Guerrazzi, *L'assedio di Firenze. Capitoli XXX* (1836), Firenze, Le Monnier, 1859.
- Levi 1908 = P. Levi, *Pei nuovi «Cento anni». L'osteria del Polpetta. A Luca Beltrami*, «Corriere della Sera», 3 dicembre 1908.

- Lucini 1971 = G.P. Lucini, *Prose e canzoni amare. Testi editi e inediti*, a c. di I. Ghidetti, Firenze, Vallecchi, 1971.
- Sacchetti 1880 = R. Sacchetti, *La vita letteraria a Milano nel 1880*, in G. Rovani *et alii*, *Racconti della Scapigliatura milanese*, a c. di V. Spinazzola, Milano, Club del Libro, 1959, 475-505.
- Scott 1823 = W. Scott, *Ivanhoe* (1823), Milano, Garzanti, 2000.
- Tenca 1969 = C. Tenca, *Saggi critici. Di una storia della letteratura italiana e altri scritti*, a c. di G. Berardi, Firenze, Sansoni, 1969.
- Tommaseo 1830 = N. Tommaseo, *Del romanzo storico*, «Antologia» 39 (1830), ora in appendice a A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, a c. di S. De Laude, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000, 217-240.

2. Studi critici

- Amabilino 1991 = L. Amabilino, *Alcune riflessioni sulla tipologia del lettore in Rovani e Dossi*, in U. Schulz-Buschhaus *et alii*, *Scrittore e lettore nella società di massa. Sociologia della letteratura e ricezione. Lo stato degli studi*, Trieste, Lint, 1991, 247-265.
- Auerbach 1946 = E. Auerbach, *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1946), Torino, Einaudi, 2000, 2 voll.
- Baldi 1967 = G. Baldi, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1967.
- Berengo 2004 = M. Berengo, *L'organizzazione della cultura nell'età della Restaurazione*, in Id., *Cultura e istituzioni nell'Ottocento italiano*, a c. di R. Pertici, Bologna, il Mulino, 2004, 45-101.
- Bigazzi 1978 = R. Bigazzi, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1978².
- Bourdieu 1983 = P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1983), Bologna, il Mulino, 2001.
- Cajumi 1926 = A. Cajumi, *I cancelli d'oro. Profili e parabole*, Milano, Corbaccio, 1926.
- Carnazzi 1989 = G. Carnazzi, *La Scapigliatura*, Napoli, Morano, 1989.
- Carnazzi 2002 = G. Carnazzi, *Da Rovani ai «Perduti». Giornalismo e critica nella Scapigliatura*, Milano, Led, 2002.
- Carnazzi 2006 = G. Carnazzi, «Alla casa del Prina». *Aprile 1814, da Manzoni alla rilettura di Rovani*, «Per leggere» 10 (2006), 31-56.
- Chartier 1995 = R. Chartier, *Letture e lettori popolari dal Rinascimento al Settecento*, in Id. e G. Cavallo (a c. di), *Storia della lettura nel mondo occidentale*, Roma-Bari, Laterza, 1995, 317-335.

- Crotti-Ricorda 1992 = I. Crotti-R. Ricorda, *Scapigliatura e dintorni*, Padova, Piccin, 1992.
- Danelon 2000 = F. Danelon, *Il dibattito sul romanzo storico in Italia. Tre documenti*, in A. Manzoni, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*, cit., 111-139.
- Della Bianca 1994 = L. Della Bianca, *Giuseppe Rovani*, «Otto/Novecento» 18 1 (1994), 83-139.
- De Tommaso 1975 = P. De Tommaso, *Rovani e il romanzo storico*, in Id., *Nievo e altri studi sul romanzo storico*, Padova, Liviana, 1975.
- Farinelli 2003 = G. Farinelli, *La Scapigliatura. Profilo storico, protagonisti, documenti*, Roma, Carocci, 2003.
- Franzini-Mazzocut-Mis 2003 = E. Franzini-M. Mazzocut-Mis, *Breve storia dell'estetica*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- Gallarini 2011 = L. Gallarini, *Giuseppe Rovani storico della Grecia moderna*, «Otto/Novecento» 35 1 (2011), 25-53.
- Gallarini 2014 = L. Gallarini, *Dai Ritratti umani al mito. La Rovaniiana di Carlo Dossi*, in F. Spera-A. Stella (a c. di), *Carlo Dossi. Lo scrittore, il diplomatico, l'archeologo*, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2014, 247-300.
- Ganeri 1999 = M. Ganeri, *Il romanzo storico in Italia. Il dibattito critico dalle origini al post-moderno*, Lecce, Manni, 1999.
- Genette 1981 = G. Genette, *Introduzione all'architetto*, Parma, Pratiche, 1981.
- Giachino 1993a = M. Giachino, *Nota al testo*, in *VC*, 47-50.
- Giachino 1993b = M. Giachino, «*Senza pretese, io presento al pubblico questo lavoro più presto adombrato che compiuto*», introduzione a *VC*, 7-31.
- Giachino 1993c = M. Giachino, *Notizie biografiche*, in *VC*, 32-40.
- Giachino 1995 = M. Giachino, *Rovani, Venezia, il progetto di un romanzo e i Cento anni*, «Quaderni veneti» 22 (1995), 105-139.
- Giachino 2002 = M. Giachino, *I «Cento anni» in «Gazzetta»*, «Testo» 44 (2002), 23-43.
- Giachino 2003 = M. Giachino, *Tommaseo lettore dei «Cento anni»: uno scambio epistolare*, «Studi Italiani» 15 1 (2003), 57-66.
- Giachino 2015 = M. Giachino, «*Congiungendo non a caso il passato con il presente: i Cento anni di Rovani allo scoperto*», in S. Fornasiero-S. Tamiozzo (a c. di), *Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, 79-91.
- Giachino 2017 = M. Giachino, *Giuseppe Rovani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, vol. 88, 835-836.
- Giovannetti 2001 = P. Giovannetti, *La letteratura italiana moderna e contemporanea*, Roma, Carocci, 2001.
- Gutierrez 1934 = B. Gutierrez, *Prefazione, note e commenti a G. Rovani, Cento anni* (a c. di Id.), Milano, Rizzoli, 1934, 2 voll.

- Hauser 1956 = A. Hauser, *Storia sociale dell'arte. Rococò. Neoclassicismo. Romanticismo* (1956), Torino, Einaudi, 2001, vol. III.
- Isella 1995a = D. Isella, *Cronologia*, in Dossi 1995, LXVII-XCI.
- Isella 1995b = D. Isella, *Note ai testi*, in Dossi 1995, 1419-1551.
- Landi 1998 = P. Landi, «A Milano si stampa quel che si vuole». *Leopardi e Milano (1815-1859)*, in Ead. (a c. di), *Leopardi e Milano. Per una storia editoriale di Giacomo Leopardi*, Milano, Electa, 1998.
- Lukács 1965 = G. Lukács, *Il romanzo storico*, Torino, Einaudi, 1965.
- Mariani 1967 = G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1967.
- Mauroni 2006 = E. Mauroni, *L'ordine delle parole nei romanzi storici italiani dell'Ottocento*, Milano, Led, 2006.
- Mazzacurati 1990 = G. Mazzacurati (a c. di), *Effetto Sterne: la narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.
- Micali 2008 = S. Micali, *Ascesa e declino dell'«uomo di lusso». Il romanzo dell'intellettuale nella Nuova Italia e i suoi modelli europei*, Firenze, Le Monnier, 2008.
- Monsagrati 2005 = G. Monsagrati, *Levi, Primo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005, vol. 64.
- Moretti 1986 = F. Moretti, *Il romanzo di formazione* (1986), Torino, Einaudi, 1999.
- Mutterle 1990 = A.M. Mutterle, *Narrativa e memorialistica nell'età romantica. La storia romanziata di Giuseppe Rovani*, in A. Balduino (a c. di), *Storia letteraria d'Italia. II. L'Ottocento*, Padova, Piccin-Nuova libreria, 1990, 1125-1133.
- Mutterle 2002 = A.M. Mutterle, *Glossa sul gondoliere poeta*, «Testo» 44 (2002), 17-21.
- Nardi 1924 = P. Nardi, *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi* (1924), Milano, Mondadori, 1968².
- Orecchia 2004 = A.M. Orecchia, *Introduzione* a F. Confalonieri, *Memorie*, a c. di Id., Milano, Led, 2004, 11-61.
- Paolini 2000 = P. Paolini, *Introduzione e commento* a Bazzoni 1827, I-XVI, 173-191.
- Patat 2019a = A. Patat, *Il genio e l'ingegno. Storia e statuto del romanzo secondo Rovani*, «Cuadernos de Filología Italiana» 26 (2019), 197-220.
- Patat 2019b = A. Patat, *Cento anni, un romanzo illustrato*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento» 14 (2019), 71-92.
- Porcu 1919 = L. Porcu, *L'arte nei romanzi sconosciuti di Giuseppe Rovani*, Cagliari, Società Tipografica Sarda, 1919.
- Portinari 1960 = F. Portinari, *Narrativa tra idillio e rivolta* (1960), in Id., *Un'idea di realismo*, Napoli, Guida, 1976, 147-303.
- Portinari 1976 = F. Portinari, *Le parabole del reale. Romanzi italiani dell'Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976.
- Portinari 2008 = F. Portinari, *I Cento anni ovvero La crisi del romanzo italiano dopo i Promessi sposi*, in *CA*, VII-XXVI.

- Puliafito 2017 = F. Puliafito, *Indagini sulla biografia di Giuseppe Rovani: gli autografi delle lettere (con alcuni inediti)*, «Prassi Ecdotiche della Modernità Letteraria» 2 (2017), 275-324.
- Puliafito 2020 = F. Puliafito, *Un mosaico di fonti. Cento anni: la storia secondo Rovani*, Novara, Interlinea, 2020.
- Roccatagliati 2017 = A. Roccatagliati, *Rovani, Felice*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2017, vol. 88, 229-233.
- Rosa 1990 = G. Rosa, *Il romanzo melodrammatico. F.D. Guerrazzi e la narrativa democratico-risorgimentale*, Firenze, La Nuova Italia, 1990.
- Rosa 1997 = G. Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- Rosa 2004 = G. Rosa, *Il racconto delle battaglie perdute*, in Ead., *Identità di una metropoli. La letteratura della Milano moderna*, Torino, Aragno, 2004, 187-210.
- Rosa 2008 = G. Rosa, *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2008.
- Schulz-Buschhaus 1999 = U. Schulz-Buschhaus, *Editoria ed evoluzione dei generi*, in Id., *Il sistema letterario nella civiltà borghese*, Milano, Unicopli, 1999, 49-65.
- Scrima 2004 = V. Scrima, *Giuseppe Rovani critico d'arte*, Milano, Led, 2004.
- Spera 1994 = F. Spera, *La letteratura del disagio: Scapigliatura e dintorni. La scrittura totale di Giuseppe Rovani*, in G. Barberi Squarotti (a c. di), *Storia della civiltà letteraria italiana*, Torino, UTET, 1994, vol. V, t. I (*Il secondo Ottocento e il Novecento*), 139-141.
- Spinazzola 2001 = V. Spinazzola, *La lettura letteraria*, in Id., *La modernità letteraria*, Milano, il Saggiatore-Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, 2001, 13-28.
- Spinazzola 2012 = V. Spinazzola, *Le metamorfosi del romanzo sociale*, Pisa, ETS, 2012.
- Tamiozzo 1991 = S. Tamiozzo Goldmann, *Sul Daniele Manin di Giuseppe Rovani*, in G. Borghello-M. Cortellazzo-G. Padoan (a c. di), *Saggi di linguistica e letteratura in memoria di Paolo Zolli*, Padova, Antenore, 1991, 691-702.
- Tamiozzo 1994 = S. Tamiozzo Goldmann, *Lo Scapigliato in archivio. Sulla narrativa di Giuseppe Rovani*, Milano, FrancoAngeli, 1994.
- Tamiozzo 2000 = S. Tamiozzo Goldmann, *Rovani tra Manin e Tommaseo*, «Quaderni veneti» 31/32 (2000), 289-299.
- Tamiozzo 2002 = S. Tamiozzo Goldmann, *Ragioni di un'edizione. I Cento anni di Giuseppe Rovani*, «Testo» 44 (2002), 7-16.
- Tamiozzo 2013 = S. Tamiozzo Goldmann, *Sulla rappresentazione di Napoleone nelle Confessioni di Nievo e nei Cento anni di Rovani*, in E. Del Tedesco (a c. di), *Ippolito Nievo centocinquant'anni dopo. Atti del convegno: Padova, 19-21 ottobre 2011*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2013, 303-314.
- Tamiozzo 2018 = S. Tamiozzo Goldmann, *La vocazione della Storia e l'opera di Rovani*, in G. Alfano-F. de Cristofaro (a c. di), *Il romanzo in Italia. II. L'Ottocento*, Roma, Carocci, 2018, 137-147.

- Tellini 2005 = G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.
- Tordi 1995 = R. Tordi, *Il manto di Lindoro. Rovani e il teatro d'opera*, Roma, Bulzoni, 1995.
- Watt 1957 = I. Watt, *Le origini del romanzo borghese. Studi su Defoe, Richardson e Fielding* (1957), Milano, Bompiani, 2002.
- Weber 1905 = M. Weber, *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo* (1904-1905), Milano, Rizzoli, 1991.
- Zaccaria 2003 = G. Zaccaria, *Le maschere e i volti. Il 'carnevale' nella letteratura italiana dell'Otto-Novecento*, Milano, Bompiani, 2003.

Indice dei nomi

- Aleardo, Aleardi 12
Alfieri, Vittorio 17, 34
Algarotti, Francesco 138, 215-216, 228
Alighieri, Dante 31, 229n
Amabilino, Livia 111n, 215n
Arese, Benedetto 214
Arienti, Carlo 12, 32
Armaroli, Leopoldo 188n
Arrighi, Cletto 116, 119, 129n
Artaud de Montor, Alexis-François 221
Auerbach, Erich 14n
- Baldi, Guido 10n, 11n, 28n, 31n, 64n, 76,
80, 173n, 207n, 208n
Barengi, Mario 231
Bazzoni, Giovanni Battista 12, 19n, 75
Bazzoni, Giunio 12
Beauharnais, Eugène 187, 190-194
Beccaria, Cesare 35, 122
Bellini, Vincenzo 18
Berardi, Gianluigi 232
Berchet, Giovanni 154
Berengo, Marino 60n, 61n
Bertolotti, Davide 80
Bianchi, Antonio 206, 220
Bigazzi, Roberto 10n
Boito, Arrigo 11n, 119n
Boito, Camillo 138
Bonaparte, Napoleone 14, 62, 121, 127-
129, 170, 175-176, 185, 188n, 189-190,
193, 208, 223-224, 228-229
Borromeo, Carlo 210
Borromeo, Federico 210
Bossi, Giuseppe 223
Botta, Carlo 188n
Bourdieu, Pierre 165n
Burke, Edmund 76n, 79n
- Bulwer-Lytton, Edward 112
Byron, George Gordon 28n, 112, 151,
195-196
- Cajumi, Arrigo 118n
Calvi, Felice 80n
Cantù, Cesare 12, 28, 76
Carnazzi, Giulio 9n, 129n, 133n, 140n,
188n, 200n, 203n, 229n
Carrer, Luigi 12
Casti, Giambattista 214
Catilina, Lucio Sergio 34, 188, 190, 229n
Cesare, Gaio Giulio 24, 34, 51, 128, 188,
190, 228-229
Chartier, Roger 111n
Chateaubriand, François-René de 221
Chiari, Pietro 215-216
Cima, Otto 223
Cominazzi, Pietro 11n
Confalonieri, Federico 188-189
Contini, Gianfranco 10n, 13
Cremona, Tranquillo 11n, 12
Crotti, Ilaria 11n
- Danelon, Fabio 23n
d'Alembert, Jean-Baptiste Le Rond 142,
154
d'Azeglio, Massimo 12, 19n, 30, 75, 98
De Laude, Silvia 232
Della Bianca, Luca 17n, 18n, 21n
De Tommaso, Pietro 37n, 227n
Dickens, Charles 10n, 114
Diderot, Denis 153-154, 216
Donizetti, Gaetano 18
Dossi, Carlo 9-13, 124, 215n, 223
Dumas, Alexandre 18, 111, 113, 221

- Emiliani Giudici, Paolo 221
- Farinelli, Giuseppe 9n, 116n
- Foscolo, Ugo 112, 196, 215-218, 222, 229n
- Franzini, Elio 32n
- Gadda, Carlo Emilio 10
- Ganeri, Margherita 14n
- Gara, Eugenio 9n
- Gautier, Théophile 111, 113
- Genette, Gérard 25n
- Giachino, Monica 19n, 23n, 31n, 41n, 80n, 95n, 109n, 110n, 112n, 117n, 138n
- Giovannetti, Paolo 25n
- Giusti, Giuseppe 12
- Goethe, Johann Wolfgang 31n, 34, 112, 151
- Goldoni, Carlo 206
- Gozlan, Léon 111, 113
- Grossi, Tommaso 12, 27, 30, 118
- Guerrazzi, Francesco Domenico 12, 19, 22, 28-29, 33n, 76n, 78n
- Gutierrez, Beniamino 145n
- Hauser, Arnold 55n
- Hugo, Victor 18, 32, 112-113, 203-204, 206
- Isella, Dante 11, 13n
- Kock, Paul de 111, 113
- Landi, Patrizia 124
- Leopardi, Giacomo 12, 229n
- Levi, Primo 9, 13
- Linati, Carlo 10n, 13
- Londonio, Francesco 209, 214
- Lucca, Francesco 115
- Lucini, Gian Pietro 10n, 13, 223
- Lukács, György 22n, 33n, 110, 115
- Madame de Staël (Anne-Louise Germaine Necker) 31
- Manin, Daniele 109, 116
- Manzoni, Alessandro 9-10, 12, 19, 23-24, 28, 31, 82n, 110, 112, 114, 118, 139, 210-211, 221, 229n
- Mariani, Gaetano 9n, 82n, 118n, 190n, 207, 224n, 227n
- Mauroni, Elisabetta 207n
- Mazzacurati, Giancarlo 32n
- Mazzini, Giuseppe 18
- Mazzocut-Mis, Maddalena 32n
- Mercadante, Saverio 18
- Micali, Simona 30n, 228n
- Monsagrati, Giuseppe 9n
- Montefoschi, Paola 9n
- Moretti, Franco 62n
- Muratori, Ludovico Antonio 218
- Mutterle, Anco Marzio 67n, 220n
- Napoleone III (Carlo Luigi Napoleone Bonaparte) 24
- Nardi, Piero 11n, 147, 209n
- Nesselrode, Karl Vasil'evič 228
- Newton, Isaac 207-208
- Nicodemi, Giorgio 231
- Nievo, Ippolito 14, 207n, 217n
- Orazio (Quinto Orazio Flacco) 109, 213
- Orecchia, Antonio M. 188n
- Paolini, Paolo 75n
- Patat, Alejandro 10n, 112n
- Perelli, Luigi 9, 11-13
- Piave, Francesco Maria 203
- Piazzini, Filippo 9n
- Poerio, Alessandro 12
- Porcu, Lidia 14n
- Porta, Carlo 12
- Portinari, Folco 33n, 117
- Pouqueville, François Charles Hugues Laurent 24
- Pozzone, Giuseppe 12
- Praga, Emilio 11n, 119n
- Prati, Giovanni 12
- Prina, Giuseppe 110n, 134, 188n, 190, 193-194

- Puliafito, Francesca 9n, 10n, 135n, 136n, 148n
- Rajberti, Giovanni 12
- Revere, Giuseppe 12
- Ricorda, Ricciarda 11n
- Roccatagliati, Alessandro 18n
- Romani, Felice 18
- Ronchetti, Anselmo 227
- Rosa, Giovanna 9n, 14n, 19n, 22n, 24n, 28n, 29n, 30n, 32n, 33n, 78n, 102n, 110n, 111n, 114n, 208n, 211n
- Rossini, Gioachino 12, 67, 196, 204n, 221, 226
- Rousseau, Jean-Jacques 14n, 127, 151, 153-154, 156
- Sacchetti, Roberto 30n
- Sarpi, Paolo 128
- Scalvini, Giovita 31n
- Schiller, Friedrich 18n, 28n
- Schulz-Buschhaus, Ulrich 110n, 232
- Scott, Walter 22n, 27, 112, 114, 221
- Scrima, Valentino 11n, 110n, 115n, 117n, 222n
- Shakespeare, William 169, 228
- Spera, Francesco 126n
- Spinazzola, Vittorio 118n
- Sterne, Laurence 10n, 196, 218n
- Talleyrand, Charles Maurice 161, 228
- Tamiozzo Goldmann, Silvana 10n, 14n, 23n, 24n, 114n, 141n, 146n, 161, 181n, 217n, 229n
- Tasso, Torquato 54, 64-65, 101
- Tellini, Gino 117, 141n, 196n, 217n
- Tenca, Carlo 12, 24-25
- Thierry, Jacques Nicolas Augustin 114
- Tommaseo, Niccolò 23
- Tordi, Rosita 17n
- Torti, Giovanni 12
- Uberti, Giulio 12
- Verdi, Giuseppe 203
- Verri, Pietro 122, 140n, 214-216
- Volta, Alessandro 207-208
- Voltaire (François-Marie Arouet) 153-154, 216, 228-229
- Watt, Ian 111n, 115n
- Weber, Max 137n
- Zaccaria, Giuseppe 225n
- Zanoia, Giuseppe 12
- Zoncada, Antonio 12

CONSONANZE

1. Luigi Lehnus, *Maasiana & Callimachea*
2. Massimiliano Gaggero, *Per una storia romanza del *rythmus caudatus continens*. Testi e manoscritti dell'area galloromanza*
3. *A world of nourishment. Reflections on food in indian culture*, a cura di Cinzia Pieruccini e Paola M. Rossi
4. *Epigrafia e politica. Il contributo della documentazione epigrafica allo studio delle dinamiche politiche nel mondo romano*, a cura di Simonetta Segenni e Michele Bellomo
5. *Sogno e surreale nella letteratura e nelle arti ebraiche*, a cura di Erica Baricci
6. *Sinesio di Cirene nella cultura tardoantica*, a cura di Ugo Criscuolo e Giuseppe Lozza
7. *Bisanzio fra tradizione e modernità. Ricordando Gianfranco Fiaccadori*, a cura di Fabrizio Conca e Carla Castelli
8. *Italiani di Milano. Studi in onore di Silvia Morgana*, a cura di Massimo Prada e Giuseppe Sergio
9. *Atene e Bisanzio*, a cura di Fabrizio Conca e Carla Castelli
10. *Cultura come cibo*, a cura di Beatrice Barbiellini Amidei e Martino Marazzi
11. *Anantaratnaprabhava* (Tomo I e II), a cura di Alice Crisanti, Cinzia Pieruccini, Chiara Policardi, Paola M. Rossi
12. Alfonso D'Agostino e Luca Barbieri, *Istoriotta Troiana con le eroidi gaddiane glossate*

13. *“Ragionare dello Stato”, studi su Machiavelli*, a cura di Anna Maria Cabrini
14. *Francesco Cherubini. Tre anni a Milano per Cherubini nella dialettologia italiana. Atti convegni 2014-2016*, a cura di Silvia Morgana e Mario Piotti
15. Federico Russo, *Diplomazia e propaganda a Roma ai tempi delle guerre di oltremare*
16. Massimo Vai, *Nuove ricerche di sintassi vedica*
17. Maurizio Vitale, *La scienza delle parole. La lingua del Fuoco e della Città morta di Gabriele D’Annunzio*
18. Roberto Capel Badino, *Polemone di Ilio e la Grecia. Testimonianze e frammenti di periegesi antiquaria*
19. *L’agricoltura in età romana*, a cura di Simonetta Segenni
20. *La librettologia, crocevia interdisciplinare. Problemi e prospettive*, a cura di Ilaria Bonomi, Edoardo Buroni ed Emilio Sala
21. Federico Russo, *Suffragium. Magistrati, popolo e decurioni nei meccanismi elettorali della Baetica romana*
22. *Autobiografia ebraica: identità e narrazione*, A cura di Claudia Rosenzweig, Sara Ferrari, Alessandra Corbetta e Davide Gilardi
23. *Forme e modalità di gestione amministrativa nel mondo greco e romano: terra, cave e miniere*, a cura di Michele Faraguna e Simonetta Segenni
24. Luca Gallarini, *I romanzi degli artisti. Dinamiche storiche e conflitti generazionali nell’opera di Giuseppe Rovani*

