

Nara Granai



L'opera narrativa di  
Giuseppe Rovani

Nara Granai

L'opera narrativa di Giuseppe Rovani

Il concetto di romanzo storico ed il significato assunto  
dalla materia storia nell'opera di Rovani

Anno Accademico 1947-1948  
Università degli Studi di Firenze

## *Introduzione*

*Un archeologo avrebbe potuto fare meglio senz'altro di noi. Questa tesi è misteriosamente ricomparsa, dopo decenni di oblio, nei fondi un cassetto. Ripescata, poi fu poi decisa la sua scansione, ma alla fine la cosa finì le dimenticatoio. Affannosamente e inutilmente ricercata tra i file pdf di casa e della copisteria, riapparve poi fisicamente e fu subito scansata. Eppoi ricopiata fino ad arrivare questa veste.*

*Purtroppo non sappiamo nulla del professore che seguì la nostra mamma Granai Nara, ma possiamo invece riconoscere l'Università degli Studi di Firenze e l'anno universitario, il 1947-48, quello in cui si laureò il nostro babbo, e suo fidanzato.*

*La tesi qui presentata non è neanche nella versione definitiva, proprio per la mancanza di queste indicazioni essenziali, allora come oggi, per la presentazione. Ma è lei. Appena riveduta nella forma e snellita nel periodare – a quei tempi le frasi usavano un po' articolate che ai giorni nostri – assume finalmente una veste gradevole ed interessante. Non abbiamo fatto alcun lavoro oltre questo, cioè non abbiamo aggiornato la tesi della nostra mamma: non solo non ne avremmo avuto il tempo – quello lo possiamo sempre trovare- ma più che altro una tesi di 70 anni fa non è correggibile, aggiornabile o rivedibile. È semplicemente quella, è lei, con tutto il suo patrimonio ideale e storico che la colloca, esattamente, la bellezza di settanta anni fa.*

*La storiografia e la critica letteraria, a quel tempo, erano fortemente impregnati dell'idealismo crociano e quindi molte altre chiavi di interpretazione non erano possibili. È anzi sorprendente la libertà che Nara Granai mette nella stesura di questa tesi: qua e là dissente dallo stesso Croce e si permette osservazioni critiche, anche originali, in merito allo stesso Alessandro Manzoni. Riesce a collocare con autonomia e distacco il Rovani dentro la temperie della metà del secolo XIX, osservando, criticando e censurando gli aspetti più grossolani della sua primitiva ispirazione e riuscendo poi a cogliere gli aspetti più profondi del suo personali sviluppo artistico.*

*Certamente le tesi oggi si scrivono diversamente, forse con più note, un po' meno osservazioni personali, e in ogni caso con un dettaglio certamente estremo: anche visti i numeri di chi affronta oggi l'università, è chiaro che le tesi sono molto più specifiche e molto meno generaliste di questa. Ma se si guarda la bibliografia consultata dalla nostra mamma e la paragoniamo con la sua tesi, ebbene, quest'ultima nono sfigura affatto: studi di cento pagine su un autore decisamente minore e quasi caduto nel dimenticatoio sono realmente rarissimi. Dispiace che a quei tempi le tesi rimanessero chiuse negli scaffali polverosi delle facoltà. Ma non lamentiamoci del tempo passati. Non è che oggi, con il web, è facile ritrovare lavori del genere: una cosa è la reperibilità teorica, altra quella pratica, quella che permette a tutti di trovare un libro di interesse nei dedali del web.*

*Pertanto offriamo molto volentieri a parenti, amici e a studiosi questo lavoro, consapevoli del colore del tempo e delle pagine ingiallite. Senz'altro a qualcuno servirà.*

*Paolo e Sergio*

## Presentazione

Il Rovani non è stato uno scrittore molto fortunato. La sua fama, modesta anche ai suoi tempi, si è venuta via via affievolendo tanto che pochi ora conoscono la sua opera maggiore, i "Cento anni" e le altre minori sono affatto seppellite dall'oblio. C'è chi sostiene l'ingiustizia di un tale trattamento indicando notevoli pregi della sua produzione e tentando una riabilitazione; e c'è chi, pur senza calpestare lo scrittore milanese, finisce poi, indirettamente, per giustificare questa dimenticanza del pubblico.

Certo è che altri autori di romanzi, siano a lui precedenti, siano a lui seguenti, pur non possedendo né pregi eccezionali, né virtù artistiche molto superiori, hanno però avuto più fortuna di lui.

E la ragione è da ricercarsi forse nel fatto che il Rovani fu autore di romanzi storici, e come tali un frutto un po' fuori di stagione, o almeno un po' troppo in ritardo perché la gran foga del romanzo storico era già un po' tramontata quando stava per passare la metà del secolo. E come le forme romantiche nel pensiero e nella politica vengono generalmente soppiantate dai nuovi atteggiamenti positivistici e concreti, così, nell'arte, nel dramma e al romanzo storico si viene generalmente preferendo il romanzo verista.

Tutta la produzione del Rovani ha un carattere storico: alcuni drammi giovanili non molto riusciti, diversi romanzi con vario sfondo storico; la sua stessa opera maggiore non vuole essere altro che una cronistoria di un intero secolo: dal 1750 al 1850.

Anche gli altri suoi scritti di carattere non propriamente romanzesco non sono altro che critiche storiche o addirittura tentativi di storiografia.

Naturalmente egli rientra nella schiera dei Grossi, D'Azeglio, Guerrazzi, Manzoni, Nievo, cioè dei romanzieri classificati generalmente come romantici per alcuni caratteri comuni, ma che poi si differenziano notevolmente tra loro tanto che un acuto esame può, per alcuni di essi, portare ad una conclusione affatto contrario all'etichetta romantica che è stata loro attribuita.

Indubbiamente il solo fatto di intraprendere la scrittura di un romanzo storico è di ispirazione romantica, che la storia sia maestra di vita ("O Italiani, io vi esorto alla storia...") e che l'arte possa far tesoro della storia per farsi a sua volta maestra di vita, sono canoni fondamentali del romanticismo italiano. Questo, poi, pur avendo in comune col romanticismo europeo molti fondamentali atteggiamenti, se ne distingueva per la passione politica che lo animò e che assorbì ogni altro intento e atteggiamento. Per cui l'ispirarsi alla storia significò ispirarsi o a quelle epoche oscure e barbare in cui il servilismo dei popoli servì alle brame dei potenti, o a quegli episodi poco conosciuti di personaggi sacrificati dalla malvagità di altri e che aspettano l'opera catartica della nemesi storica.

Oppure volle anche significare la soddisfazione della coscienza italiana, in quanto si rispecchiava in se medesima la variopinta apparenza del processo storico, ed enumerava le sue glorie sentendole poi come incitamento ad emularle e a rinnovarle.

Nell'un caso e nell'altro l'intento era politico, si trattava di creare una coscienza italiana, approfondita dalla consapevolezza storia di se medesima. Si potrebbe dire col Mazzoni: "L'Italia non si tosto levatasi dal secolare letargo volle mirarsi allo specchio; e si compiace d'essere stata bella, vide che sarebbe tornata bella. Potrebbe anche dirsi che, per guarire dei suoi mali, la convalescente si diè a studiare la storia. Così la fantasia evocatrice del passato, e insieme il vanto legittimo, nelle speranze per l'avvenire, contribuirono alla tanta voga dell'arte composita di elementi storici. Materia piuttosto da bibliografia ragionata che da storia è quella che ci sta ora dinanzi; perché se nello svolgersi del nostro risorgimento politico il romanzo e il dramma d'argomento nazionale ebbero un'importanza grandissima e pur talvolta in esse forme qualcosa di

bello splendé, il complesso soltanto ne è da registrare, non la massima parte dei particolari.

Vale a dire il fatto generale è notevole; è se si vogliam capitale per le relazioni fra la letteratura e la vita; ma non si può attribuire quasi mai alle opere singole un valore d'arte che richieda considerazione speciale" (1).

A questo proposito è per lo meno interessante vedere come il Massini giustificava le sue nostalgie letterarie non mai appagate perché a suo dire la missione politica gli si era presentata come un imperativo più immediato ed urgente. Ma nella sua giovinezza aveva alquanto almanaccato sul concetto del dramma storico e del romanzo storico, considerandoli come un mezzo in cui si serve lo scrittore per insegnare la morale e la politica ai popoli.

Inizialmente la passione politica e morale è in tutti i romanzieri romantici, e perfino nel Manzoni che indubbiamente vuol mostrare le ingiustizie sociali e politiche del '600. Ma altra è l'intenzione, altro l'effettivo risultato degli scrittori, e mentre nel D'Azeglio, ma specialmente nel Guerrazzi le loro opere rivelano in maniera molto chiara e lampante l'intento iniziale, nel Manzoni questo vien poi rifiuto e trasfigurato da quel sentimento dominante che costituisce la inimitabile poesia e l'arte sovrana del romanzo, e cioè la sua rassegnazione cristiana come frutto di fede nella divina e trascendente provvidenza.

Nel Rovani invece la passione politica e sociale si rivela immediatamente. Lo scopo ed il valore pratico nella sua opera sono fuori di dubbio; sono per lo meno così predominanti da sovrastare sia l'intento storiografico sia l'intento artistico, per quanto occorra fare una distinzione molto precisa fra le prime sue opere e i "Cento anni".

Ma intanto ascoltiamo dalla voce stessa del Rovani quello che dice riguardo al romanzo:

"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, e s'innalza in un bisogno nelle più alte regioni dell'idea, si abbassa tra la realtà del mondo pratico; è elegia, lirica, è dramma, è commedia, è tragedia, è critica, è satira, è discussione, al pari dell'iride, e piove come la luce di luogo in luogo, di ceto in ceto, e per l'onnipotenza sua appunto può recar danni funestissimi come vantaggi supremi" (2).

Il Tommaseo considerando l'opera del Rovani così giudica: "Un misto tra storia e romanzo, e appunto perché più verità ci si sente un alito di poesia più che in altri parecchi: o troppa erudizione, o troppo dialogo, o troppa descrizione sono le pecche dei più tra i romanzi moderni: o predicatori, o declamatori, o eruditi. Se il Signor Rovani non tratta il romanzo come schietta e alta poesia, meglio certamente che prosa; e non pochi tocchi mi mostrano come in lui l'istinto poetico sia più potente che forse non se ne accorga egli stesso" (3).

Questa esigenza di verità nel romanzo storico coincideva col concetto che Manzoni ne aveva. Egli scrivendo al Fauriel il 5 novembre 1821 dichiarava: "Io concepisco i romanzi storici come una rappresentazione d'un tal stato della società per mezzo di fatti e di caratteri così somiglianti alla realtà che si possa credere una storia vera che si venisse a scoprire. Così noi siamo portati a credere che i romanzi in tal modo concepiti avrebbero portato la storia a discendere dalle uniche azioni di personaggi illustri alla vita di un intero popolo, manifestandone i costumi e le condizioni sociali. Ed il 20 maggio del 1822 aggiungeva sempre scrivendo al Fauriel: "Quanto al cammino degli avvenimenti e all'intreccio credo che il miglior mezzo per non fare come gli altri, è quello di cercare nella realtà il modo di agire degli uomini e di considerarlo sopra tutto in ciò che ha di opposto allo spirito romanzesco".

Evidentemente ciò sortiva alla negazione del romanzo storico, preferendo il racconto obiettivo dei fatti storici che è quanto dire che la storiografia è migliore e preferibile all'arte.

Così il Manzoni aveva creato un modello perfetto di romanzo storico, finiva per metterlo in discredito per questa sua esigenza di verità.

Si narra che quando il Grossi leggeva i "Lombardi", il Manzoni lo interrompeva e domandava repentinamente: "È vero questo?" e se la risposta era affermativa approvava. Ugualmente accadde con il D'Azeglio, il quale sapendo il debole del Manzoni, una volta gli fece credere autentico un documento da lui inventato.

Nel 1845 fu pubblico lo studio: "Del romanzo storico e in generale de' componimenti misti di storia e d'invenzione" in cui il Manzoni condannò il romanzo storico come privo di intento logico e come contraffazione sia della storia sia dell'invenzione a un dipresso come suona il detto del Cantù: "Bella verità che è nei romanzi! Quel che v'è di storico va affogato nel finto...qui è storia o finzione? Il dubbio è pena".

Ma non certo agli autori dei romanzi va chiesto il criterio della loro arte: malgrado il concetto da cui sono partiti, il percorso compiuto da loro è stato dettato dal genio poetico di cui erano forniti più che dall'astratto concetto iniziale.

Lasciamo invece la parola al vero critico. Ci dice Francesco De Sanctis:

"Nella prima immaginazione le menti si confusero e come prima tutto era immaginazione allora tutto doveva essere storia e lo stesso Manzoni vi si smarriva dando al vero positivo, cioè al vero della natura e della storia, importanza maggiore che l'arte non può consentire. Perché all'arte non importa nulla che il suo contenuto sia storico o sia inventato; ma ciò che le importa assai è che il suo contenuto o storico, o immaginario, sia reale. Ed il reale nell'arte non è l'accaduto, non è natura, non è storia, ma è il loro riflesso nell'immaginazione, come il reale in filosofia è il loro riflesso nell'intelletto e come il reale in religione è il loro riflesso nel sentimento" (4).

Da questo punto di vista che cosa deve essere il romanzo storico?

Anzitutto un'opera d'arte, cioè di immaginazione e di poesia. E se personaggi ed avvenimenti sono tratti dalla storia essi devono essere completamente rifiutati nell'immaginazione; la loro realtà storica deve venire completamente obliata e deve invece riflettere esclusivamente la loro opera d'arte.

Il cardinal Federico è quello che ha creato il Manzoni nei "Promessi Sposi"; ed ogni ricerca sulla sua storica realtà non avrà mai potere di cambiare nulla né in più né in meno alla immortale figura del romanzo.

Si deve quindi concludere che se il romanzo è riuscito non può essere storico; e se storico vuol dire che non è riuscito come opera d'arte ed in tal caso avrà un altro valore.

Qual valore possa avere ce lo dice il Croce nel seguente passo: "Il romanzo storico, propriamente detto, non è se non una forma di didascalismo storiografico, indirizzato a divulgare in modo gradevole e propedeutico la notizia di certi avvenimenti storici e principalmente ad istruire intorno al costume ed al modo di sentire di una particolare età o momento storico. Talvolta anche una forma di propaganda e di polemica si aggiunge a quel didascalismo o lo sovrascia ed annulla" (5).

Prima di intraprendere l'esame ed il giudizio della produzione del Rovani, era necessario chiarire il rapporto tra storia e poesia che apparentemente sembra vogliono congiungersi, ma che in realtà non possono non escludersi a vicenda, ed era anche necessario vedere, diciamo così, la genesi di questo concetto attraverso le varie teorie degli autori e dei critici per rendersene conto più esattamente.

Sarebbe indubbiamente difficile dare un giudizio complessivo sull'opera del Rovani, dal momento che essa per quanto tutta poggiante su un substrato storico, è però molto varia, cambiando dalla fase giovanile a quella della maturità in modo veramente decisivo.

Non sono quasi da paragonarsi lo stile e l'andamento dei romanzi giovanili, "Lamberto Malatesta", "Valenzia Candiano", "Manfredo Pallavicino", con quello che generalmente viene considerato il capolavoro, e cioè "I cento anni".

Un giudizio a parte va anche per l'opera "La giovinezza di Giulio Cesare", che potrebbe rientrare in quel che ora si chiama storia romanzata.

Perciò alla domanda: Come il Rovani tratta la materia storica? Sarebbe impossibile dare un'unica risposta, ma converrebbe invece studiare lo sviluppo nell'arte rovaniana attraverso le sue fasi.

Indubbiamente i "Cento anni" rappresentano la fase più matura e diremo così più rovaniana, mentre i romanzi giovanili portano assai meno l'impronta inconfondibile dell'autore potendosi anzi benissimo confondere con la folta schiera di racconti romantici ricchi d'avventure e di sventure, di colpi di scena e di quadri languidi, di sentimenti esasperati fino all'esagerazione, d'amori e dopo di inestinguibili, di vendette feroci e di morti misteriose, di quei racconti i cui personaggi non hanno niente, o poco del naturale, ma sono sempre presentati in posizioni eccezionali e ce li vediamo sempre in pose esagerate ed in atteggiamenti o sublimemente nobili o vilmente abietti.

Eppure senza dubbio l'autore sfoga la sua sensibilità nel romanzo stesso, si personifica in ognuno dei protagonisti, spande le sue lacrime in quelle dei suoi personaggi, Ma questa ardente psicologia non abbastanza variata attraverso la catarsi artistica, ma espressa con l'immediatezza del sentimento e della fantasia rende impersonale l'espressione stessa e confondibile con tante altre alterate dallo stesso vizio.

In primo piano trionfa qui la passione politica, l'amore della libertà nel "Lamberto Malatesta", la ribellione ad un governo dispotico nella "Valenzia Candiano", l'odio allo straniero nel "Manfredo Pallavicino".

Sicché l'argomento storico è un puro pretesto per serve a far risaltare maggiormente questa passione. Gli infelici fiorentini gementi sotto la tirannide di Francesco de' Medici ricordano troppo da vicino gli Italiani aspiranti alla libertà della patria, ed ai Milanesi sdegnosi del giogo francese l'autore presta indubbiamente i sentimenti dei Milanesi delle Cinque giornate.

Egli ha proiettato nel passato le passioni e le aspirazioni del suo tempo, colorendo di variopinte luci soggettiva la fisionomia dei suoi personaggi.

Da un lato i buoni gementi ed oppressi, dall'altro i tiranni ed i malvagi: romanzi di vecchia stesura romantica che venivano illustrando in forma figurata le ribellioni alfieriane e i foscoliani bollori di libertà e che indicano senza dubbio l'estrema giovinezza dell'autore e la sua immaturità. Ma la materia storica viene senza dubbio assumendo un altro valore ed un altro significato nel romanzo ciclico dei "Cento anni" dove l'intenzione del Rovani è stata di mettere in luce i costumi, le usanze, i privilegi, gli aspetti di un intero secolo e attraverso le azioni, i caratteri e gli atteggiamenti mentali dei personaggi, vedere al vivo le idee direttrici dell'epoca, le sue forme mentali, le ragioni dell'accadere.

Qui dunque l'intento è quello che il Croce chiama didascalismo storiografico, e i personaggi sono in funzione del quadro storico che si vuol rappresentare, volendo alcuni indicare i generosi sentimenti del popolo amante delle libertà, altri le riserve mentali e il concetto di privilegio di casta della nobiltà, altri ancora il tradizionalismo giuridico sordo ed oppressivo proprio dell'epoca e così via. Certamente l'intento è grandioso, non fosse altro per l'ampiezza dell'epoca presa a considerare ed inoltre anche per la varietà degli aspetti di vita esaminati. Si tratta dell'esame di una quantità grandissima di documenti storici e del resto il Rovani mostra di avere una grande abilità; quella di rendere al vivo il passato in modo che ogni usanza, ogni fatto, ogni documento acquistano un'intimità ed un sapore di vita vissuta, veramente pregevoli.

Il libro ha perciò fondamentalmente un carattere di documentazione storica che desta la curiosità ed eccita l'interesse; in esso rivive anche la passione politica che aveva trionfato nei romanzi giovanili, senonché il tono non è ingenuo e focoso, ma assai pacato ed obiettivo. Sembra che l'autore al luogo del primitivo ardore foscoliano abbia in sé un sottile senso d'ironia e cioè di visione obiettiva che si compiace di penetrare fino in fondo e di mettere a nudo, s'intende giudicando e commentando non senza enfasi né livore. Certo è che l'autore ha proprio scelto quel periodo fra il Settecento e l'Ottocento perché gli premeva d'indicare le ragioni storiche e della lotta per la libertà, di mettere in rilievo pregiudizi, privilegi, ingiustizie della classe nobile dominante, di sintesi di governo e di amministrazioni dispotiche, ma lo fa con buon grado e con moderazione standosene nel lontano dalla rassegnazione manzoniana, pur tuttavia imitando dai "Promessi sposi" quel dire pacato ed obiettivo che fa l'intrinseco pregio di quel capolavoro.

Forse il Rovani mette in atto quel che il Manzoni avrebbe voluto che facessero i romanzi storici, e cioè che avessero portato la storia a discendere dalle uniche azioni di personaggi illustri, alla vita di un intero popolo manifestandone i costumi e le condizioni sociali. Nella quale affermazione c'è solo una correzione da fare, e cioè che in tal caso non si tratta più di un'opera appartenente all'arte, ma alla storiografia.

Senonché mi pare impossibile negare un fatto importante e cioè che sovente la fantasia e l'arte pigliano le redini dello scrivere, ed il Rovani qualche volta si dimentica dell'assunto storico e della tesi politica, e l'estro immaginativo lo prende e lo conduce negli orti della musa, ed allora i suoi personaggi hanno lampi di vita un fare spigliato ed un'autonomia di portamento e ci si dimentica completamente dell'epoca in cui l'autore ci parlava e di tutti problemi storici ad essa inerenti.

L'arte vince il tempo e s'eterna.

Secondo l'immagine del Crispolti: "Ogni romanzo è un commesso ordinato di nicchie, in cui ciascuna statua viva deve occupare la nicchia appropriata. Vi sono autori nei quali nicchie e statue, ordinamento e collocamento, nascono a un tempo. Ce ne sono degli altri che fabbricano prima le statue salvo a cercare loro la nicchia, ossia prestabilito il carattere dei principali personaggi, pensano poi a dar loro impiego perché il carattere si manifesti all'azione,. Il Manzoni non appartiene a queste due categorie, ma ad una terza, a quella che prima prepara le nicchie e fa loro delle statue dopo" (6).

Un giudizio simile riferito all'arte manzoniana è totalmente errato. Il capolavoro manzoniano è una creazione unitaria e perfetta, né qui è luogo di discuterne.

Quel che il Crispolti dice riferendolo al Manzoni sarebbe invece giustissimo se fosse riferito ai "Cento anni" del Rovani. Le nicchie costituiscono lo sfondo storico, le statue sono i personaggi creati apposta per dare esempi vivi dei concetti storici. Perciò personaggi stereotipati e come come costretti nel letto di Procuste. Ma bisogna anche aggiungere che qualcuna di queste statue si anima per suo conto, esce dalla nicchia, si permette di vivere in libertà e di entrare per il mondo della fantasia.

Simili pregi credo che nessuno vorrebbe negare al Rovani. Per i "Cento anni" non si può certo più parlare di arte romantica se con questa parole s'intende un'ispirazione subitanea ed un'altrettanta subitanea espressione in cui lampeggia la foga di quel sentimento che si manifesta in periodi spezzati, in accenti focosi, in vocazioni angosciose e frasi incompiute che spingono a sottintendere i non detto.

I "Cento anni" è piuttosto un'opera di cesellatura, di descrizione minuta e completa.

Arte classica? Sì, indubbiamente come si potrebbe dire anche dei "Promessi sposi", malgrado che il Manzoni sia classificato fra i romantici, anzi addirittura capo scuola dei romantici.

Nel fare la qual cosa si è guardato più al contenuto dell'opera sua e al genere romanzo da lui coltivato che non all'intrinseca essenza dell'arte, che nella sua moderazione e rifinitezza indica una maturità artistica tale da poter divenire un modello e perciò essere considerato un classico.

Dunque arte manzoniana nel Rovani, e l'ispirazione è evidente; i riferimenti di documenti storici fatti con lo stesso tono con cui anche il Manzoni fa altrettanto, intreccio di avvenimenti lasciati a metà e ripresi assai più tardi perché frattanto l'autore si è occupato di altri personaggi, descrizione minuta delle figure e magari della loro storia antecedente al fatto raccontato come fa il Manzoni per Geltrude e per Padre Cristoforo.

E diversi altri attestamenti si potrebbero citare senonché è doveroso fare le dovute distinzioni che dipendono dalla statura diversa dei due scrittori, dal loro genio artistico assai modesto nel Rovani ma sublime nel Manzoni.

Un terzo modo di trattazione storica sembra abbia usato il Rovani nella "Giovinezza di Giulio Cesare" dove si vede ormai il frutto di una grande familiarità con la storia e perciò l'abilità di rifondere quasi interamente la documentazione nel racconto: una specie di storia romanzata dove si vedono Cesare e Pompeo e Sallustio e Catilina muoversi e pensare e parlare come figure vive. Inoltre il Rovani aveva qui l'interesse a dimostrare un suo punto di vista in perfetta antitesi con la tradizione storiografica, e cioè a mettere in risalto la capacità e la superiorità di Catilina sacrificato dagli eventi e ingiustamente trattato dalla storiografia, in contrasto con la bassezza e viltà d'animo di Cicerone.

Veduta credo personale che conferisce una certa originalità all'opera, nella quale il materiale storico si può dire che sia quasi interamente rifuso nell'intuizione commossa e figurata della storia di Roma e dove domina perciò, assai più che il tono pacato e prosastico dello storico, la forza del sentimento lirico sotto il cui velo appaiono alla ribalta le grandi figure romane dell'epoca di Cesare.

## LE OPERE GIOVANILI

"Età dell'innocenza", è giustamente chiamata dal Rovani quell'età in cui scrisse le sue prime opere che in un periodo posteriore quasi fecero pentire lo stesso autore di averle scritte. Tantoché, avendo cominciato un quarto romanzo storico, dopo il discorso manzoniano "lo converse tutto quanto in filibus per la pipa casalinga" (7).

Come già avvertiva l'autore, effettivamente esiste una differenza veramente notevole fra le opere della giovinezza e le opere della maturità: le prime sono affette da manierismo romantico che consiste poi nella ripetizione fino a sazietà di atteggiamenti belli e disperati alla Jacopo Ortis; le altre contengono in sé i germi della scapigliatura di cui il nostro autore fu chiamato "maestro e donno", da quella schiera di milanesi che dopo il '50 intesero portare un soffio rinnovatore nell'arte creando una seconda fase romantica. Però malgrado questa figura d'ispiratore della scapigliatura, il Rovani conferì alle sue opere della maturità un aspetto classicheggiante che non ritroviamo certo negli altri scapigliati.

La prima produzione del Rovani è il dramma "Bianca Cappello", dato alle scene nel 1835 opera in realtà di scarsissimo valore: l'autore non era fatto per le rappresentazioni teatrali, cosa del resto non insolita questa, di un romanziere legato al teatro, perché, tranne rare eccezioni in cui le due tendenze sembrano confluire, v'è tra l'ingegno del narratore e quello dello scrittore d'opere teatrali un vero e proprio abisso per essere l'uno portato all'analisi, l'altro alla sintesi; avendo l'uno la possibilità di svolgere la sua materia nei modi più liberi e impreveduti, dovendo l'altro al contrario sottoporsi alle esigenze delle rappresentazioni; l'uno giovandosi di tutte le risorse del racconto, l'altro dovendo sempre tener presente la platea in ascolto.

Il romanzo richiede sviluppi di episodi, ampiezze di scene e quantità di personaggi, il dramma brevità di battute, dialoghi serrati, personaggi psicologicamente presto ben definiti.

Il Rovani non sa stringere nodi e situazioni ad un solo fine, alla soluzione logica e naturale dell'azione. È titubante, impacciato, non muove i suoi personaggi con mano sicura: nella sua convenzionalità il dramma appare di tale ingenua fattura da meravigliare anche il più inesperto nell'arte scenica.

"Bianca Cappello" non incontrò il gusto del pubblico e nella prefazione il Rovani, chiedendo indulgenza, sembrava intuirlo. Vi esponeva alcuni concetti sul dramma non propriamente originali: che il dramma si deve svolgere a pubblico insegnamento; che debbono essere messi a contatto tutti quei personaggi che per la diversità della loro natura possono produrre un violento contrasto; che nel presentare un fatto storico bisogna procurare di fare emergere le situazioni che valgono ad ingrandirlo all'occhio della spettatore; che bisogna conservare ai personaggi il profilo ed il disegno tramandati dalla storia, ma riservandosi di colorirli ed atteggiarli a volontà.

La protagonista è rappresentata con le tinte più fosche, travolta dalle due passioni dell'amore e dell'ambizione, un misto di malizia e di debolezza femminile, una donna guasta dagli abusi in cui soltanto molto debolmente traluce qualche sotterraneo filo di virtù. Tutta la vicenda del dramma tradiscono la convenzionale falsariga romantica: amore contrastato, fuga, inseguimento etc.

Proseguimento del dramma "Bianca Cappello" è il romanzo storico "Lamberto Malatesta". L'autore si volge al romanzo come a quella forma che prometteva alla giovinezza più facili allori che non il teatro e apriva un campo più ricco di situazioni alla sua fantasia e genialità.

Anche questo romanzo come opera d'arte è mancato.

La poca cura dell'autore e la fretta nello scriverlo certo hanno contribuito, insieme alla poca esperienza, a far sì che l'opera non incontrasse il favore del pubblico e restasse ben presto

relegata in un fondo di biblioteca. Dedicato al pittore Carlo Arienti fu accolta dal consesso degli scrittori sotto i buoni auspici di alcuni versi danteschi:

"Sempre a quel ver, c'ha faccia di menzogna  
de' l'uom chiuder le labbra fin ch'ei puote  
però che senza colpa fa vergogna  
ma qui tacer non posso...  
Inferno XVI

Ma il successo doveva essere effimero.

L'argomento del libro riporta il lettore in Toscana al periodo di Francesco I dei Medici che segna l'ultima fase delle toscane miserie: la tirannide corruttrice di animi e di costumi, sogni di ribellione, slanci di pietà, desideri di giustizia, sono questi gli argomenti predominanti del racconto. Il Malatesta è divenuto un bandito, ha ucciso i suoi confratelli, ha depredato passeggeri, si è reso abominevole a tutti; ma la sua natura è nobile e generosa, fiera e diretta; solo il tiranno è colpevole del pessimo impiego di ottime energie. L'ingenuità romantica dell'autore è evidente; da una parte tutto il male, il vizio, la corruttela, dall'altra il bene il sacrificio, l'infelicità: da una parte l'oppressore, dall'altra la vittima. La natura stessa è partecipe di questi forti sentimenti e dei loro potenti contrasti, selvaggi monti dell'Abruzzo col loro cupo profilo fan da scenario al ribelle protagonista, la tempesta si scatena sul lago chiuso e solitario. I lampeggiamenti dal cielo fanno di sfondo ai bagliori delle passioni chiuse nel petto degli uomini sofferenti.

L'autore si ricordava forse di una simile scena dello schilleriano "Guglielmo Tell". Ma il momento in cui il romanzo tocca il vertice della sua sforzatura romantica è quando il Malatesta è posto in faccia al poeta che il più caro a quella generazione quarantottesca, il Tasso. Tutta la scena si basa sul concetto dei forti contrasti: passioni opposte come la ferocia e la mitezza, sentimenti in antitesi come la bontà infelice che si tramuta in malvagità disperata; personalità contrastanti, cioè il feroce bandito e il mite poeta che la sventura rende ancora più nobile; la natura stessa vuol essere presente al dramma psicologico con gli aspetti contrastanti prima nella interrotta e violenta pioggia notturna, e poi, al mattino, col sorriso del cielo terso e con una tinta così dolce e così quieta che avrebbe potuto mettere negli animi un sentimento di pace e di gioia inestimabile.

È il concetto che ha trovato la sua massima applicazione nei romanzi di Victor Hugo, dove la ricerca dei contrasti è giunta fino alla presentazione di situazioni che raggiungono perfino il ridicolo e che indubbiamente hanno nell'autore un'origine prettamente barocca qual è l'intenzione di stupire il lettore con cose fuori dell'usuale, con forti tinte, con esagerati atteggiamenti che indicano in ultima analisi una povertà di schietta ispirazione e una preoccupazione tutt'altro che di carattere artistico.

Lamberto Malatesta racconta la sua vita e i movimenti del suo banditismo al Tasso; il martire della patria si confessa al martire della poesia. Forse il Rovani volle ricordare l'episodio del Tasso caduto in mano di Marco Sciarra: "La notte era alta, il silenzio profondo non interrotto che dal rumore lontano delle acque di un torrente che attraversava la valle, e in quel momento dai gravi tocchi della campana di Celano che l'eco del monte ripeteva languidamente e in cadenza. Lamberto si raccolse, guardò in volto il suo ospite e incominciò..." (8)

Finita la confessione è trascorsa anche la notte. Ma lo splendido cielo non conforta lo sventurato: "Ma purtroppo ogni cosa è colorita quaggiù dalla condizione dell'animo nostro; e quel murmure e quel sole, e quel cielo, e quella brezza freschissima... ad altro non valsero che a mettere una

profonda mestizia in quegli animi già di per sé tanto battuti al dolore (9)" e guardando i suoi uomini il Malatesta non può fare a meno di esclamare:

"Questi... sono le vittime del crudele governo dei Medici. Questi i compagni della mia sventura, questi gli amici miei! Oh, quante anime generose... quanto fiorire d'ingegno è ora 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" (10).

Il colloquio porta un conforto a tutti e due i personaggi, i quali ognuno per proprio conto considera la condizione dell'altro più infelice della propria e trova di che consolarsi almeno in parte: "Lamberto torno alla misera sua valle. Il pensare che quel grand'uomo aveva saputo e comprenderlo e compiangerlo gli scemò per quel giorno il dolore che assiduamente lo stringeva. E per qualche tempo gli parvero meno gravi i propri mali, ché quell'apparenza abbattuta e come ammalata di Torquato, quelle sue lacere vesti, que' deliramenti lo avevano sì profondamente commosso, che non sapeva immaginarsi fosse mai possibile condizione peggiore di quella. E Torquato?... Il considerare che la sventura aveva fatto colpevole il Malatesta, il quale non solo aveva a lottare contro alla durezza del proprio stato, ma anche contro ai flagelli del rimorso, che gli parve così orribile cosa che, pensando a se stesso ed all'ingegno che pure gli rimanevano, provava di che consolarsi. Ma intanto che quei due sventurati vicenda si compiangevano, il mondo li stava osservando con la solita sua indifferenza inerte e crudele" (11).

Qui c'è "l'amarezza dell'anima rovaniana", come dice il Rillosi, amarezza ingenua del giovane che non si può acquietare all'ingiustizia e alla ingenerosità degli animi e degli eventi: amarezza che l'uomo maturo tenderà di sottomettere e mascherare, con virile fermezza e saggio dominio, quella che "ride per non piangere" e si trasformerà in arguta ironia.

Ma per ora è soltanto allo stato grezzo e immediato e invece d'impressionare il lettore, lo fa piuttosto sorridere per il ridicolo.

L'Ugolina ricorda insistentemente la Lucia Mondella. E non per la sua personalità semplice e rassegnata, ma per i casi simili in cui si viene a trovare. L'Ugolina che si affaccia ingenuamente al balcone e viene adocchiata dal Duca sembra la Lucia che Don Rodrigo incontra all'uscita della filanda. Anche l'amore dell'Ugolina per Brunellesco è messo in serio pericolo per le mene del granduca, come il matrimonio di Luca è impedito dal prepotente signorotto, e le vicende degli innamorati sono molte e dolorose come già quelle di Renzo e di Lucia. Qui però non c'è la divina provvidenza che volgete in bene gli eventi umani e trae il bene persino dalle malvagie azioni degli uomini, né l'ottimistica e serena chiusa dei "Promessi sposi" ma solo il destino sventurato e disperato dei buoni che vengono travolti, sia pure insieme ai malvagi, e trascinati in un fine infelice senza salvazione né riscatto.

E inoltre di questa fanciulla il Rovani ci descrive il grande amore e le angeliche sembianze con abbondanza di parole, ma essa passa dinanzi ai nostri occhi come un'ombra senza corpo, priva di psicologia e di personalità, e malgrado le sue angeliche arti siamo disposti a dimenticarla ben presto.

Una specie di giustizia sociale vorrebbe indicare l'autore facendo finire il Malatesta sul patibolo. La responsabilità della sventura del Malatesta e di Ugolina e del Brunellesco ricadono sul Granduca, ma le responsabilità del brigantaggio ricadono sul Malatesta stesso. Non al malvagio Francesco doveva essere data la soddisfazione di finire la sua odiata vittima, ma al suo miglior fratello Ferdinando tornava il dovere di compiere giustizia. E comunque l'autore mostrando tante calamità spera di farne giungere un'eco "anche a quell'alta classe di uomini su cui pesa intera la responsabilità del pubblico bene" (12).

Con queste parole si chiude il romanzo che evidentemente ha lo scopo d'indicare ai popoli la

libertà, ai regnanti il modo di governare e di mostrare "di che lacrime grondi e di che sangue, il secolo d'oro".

Nel 1844, un anno dopo, un nuovo romanzo fu pubblicato, "Valenzia Candiano".

Le misere condizioni economiche in cui si trovava l'autore lo spinsero a renderlo noto anzitempo. C'era bisogno di denaro in casa Rovani e non si poteva aspettare che l'opera fosse portata a perfezione, non si poteva attardarsi quando la sventura non soffriva dilazioni. E Rovani chiese scusa al suo pubblico: "Con pochi timori e senza pretese, io presento al pubblico questo lavoro più presto adombrato che compiuto. Il fatto storico a mio credere, assai curioso sul quale è tessuto, e qualche utile idea che dominava in esso, mi consigliarono darlo fuori così come tra senza farne altro, dal momento che non mi poteva bastare il tempo a condurlo a quell'ultimo termine che pure avrei desiderato. Un altro lavoro di simil genere che, per molte ragioni tutta attrasse la mia attenzione e il mio amore, volle che al presente io servissi solo a lui il più perfettamente che fosse possibile, piuttosto che con meno accuratezza e due alla volta".

I "Cento anni" turbinavano dunque già nella mente del nostro autore? Comunque egli giustifica la fretteosità con cui ha imbastito la "Valenza Candiano", con l'interesse per un'altra opera la quale però se fosse i "Cento anni" non spiegherebbe come mai nel medesimo torno di tempo lo stesso autore fosse capace di adottare due modi di romanzare così diversi, l'uno in tutto simile al "Lamberto Malatesta" l'altro implicante e un rinnovamento totale.

La prefazione porta all'inizio i due versi del Goethe:

"Or l'opre mie non son che esperienze  
Non son che bozze e un far di fantasia".

Essi sembrano riaffermare i canoni del romanzo storico, un misto di esperienza e di fantasia, un misto di vero e di tipico fusi insieme per una missione d'arte che diverta ed insegni.

Fine didattico oltreché ricreativo.

L'ambiente è questa volta la Venezia del '300. L'ammiraglio Candiano è costretto a dare pubblicamente il suo consenso alle richieste di Barnabo Visconti che abbagliato dalla bellezza della giovinetta Valenzia la desidera sposa per il proprio figlio Carlo. Ma l'ammiraglio, segretamente inorridito dalla persona immorale del pretendente e già per ciò disposto a consentire alle nozze della propria figlia con Alberico da Fossano amante riamato della giovane, finge che la figlia sia morta e ne simula il funerale, mentre segretamente fa celebrare le nozze e procura un nascondiglio agli sposti. Ma lo spione Malumbra che si è ridotto a un simile vergognoso mestiere spinto dalla fame e dall'amore per i propri figli, denuncia il Candiano, proprio nel momento in cui egli celebra il suo maggior trionfo essendo proclamato doge; procura con uno stratagemma che Valenzia rientri in Venezia e dà così piena soddisfazione al più invidioso rivale dell'ammiraglio, cioè al Barbarigo, che si incaricherà di denunciare il Candiano a farlo sacrificare. Intanto Valenzia si getta dalla finestra per non essere vittima delle impure brame di Carlo Visconti ed anche Alberigo suo sposo si uccide gettandosi nella laguna.

Il breve riassunto è sufficiente ad indicare che questo nuovo romanzo risponde agli schemi dei precedenti lavori: un amore puro ed infelice, un innocente sacrificio, una tirannia oppressiva e una conclusione disperata che suscita il più desolato scetticismo.

Anche qui l'influenza dei "Promessi Sposi" è abbastanza evidente. Ci sono situazioni tanto analoghe da sembrare ricalcare: il rapimento di Valenzia compiuto approfittando della buona fede di lei ne è un esempio. Ma quanto evidente, come determinato concretamente, come vivo nei

particolari il rapimenti di Lucia, e come è scenica la costruzione! Quest'altro rapimento è al confronto scolorito, scialbo e trascurato. Carlo Visconti vorrebbe ricordare l'Innominato e la notte di Valenza presso di lui si può confrontare con quella di Lucia nel famoso castello. Ma anche qui quale enorme differenza di potere rappresentativo nei due romanzieri! È superfluo aggiungere che la psicologia di Lucia in quella famosa notte è così vera, così logica, così sentita e viva da darci l'idea di una umana e concreta sensibilità di creatura viva, mentre i sentimenti che il Rovani descrive sono sempre tanto esagerati da parer proprio di superuomini o di uomini giganti invece che di creature normali, e i loro atteggiamenti sono sforzati e retorici come i loro suicidi, sono l'ultimo atto di una esasperazione priva di riflessione e di autodisciplina che è quanto dire priva di umanità. Le circostanze che rendono necessario il suicidio sono esse stesse sforzate e retoriche e niente si accomoda in queste vicende, anzi tutto avviene fatalmente in modo da confluire senza possibilità di scampo nella sciagura finale che tutto travolge.

Qualche tentativo c'è qua e là di render liberi e raziocinanti i propri personaggi, ma su tentativi banali e illogici; come quando si descrivono le distrazioni extra matrimoniali di Alberico, prese alla leggera, senza che niente nella psicologia di questo personaggio abbia potuto far prevedere un comportamento simile, o meglio senza che ci siano psicologicamente le condizioni necessarie per spiegare un simile contegno. Anzi l'amore descritto naturalmente come folle e disperato, che Alberico nutrive per la Valenzia, e ricambiato con pari intensità, doveva fare pensare ad una fedeltà assoluta per la vita e per la morte, ed è proprio strano che occorra la disgrazia per farlo rifiorire. Eventi simili hanno dunque tutta l'aria di essere puri espedienti di cui si serve l'autore per tirare in lungo il suo racconto.

La finale del romanzo contiene l'amaro senso delle sciagure umane che già conteneva il Lamberto: "E quel padre (l'ammiraglio Candiano) e quella giovine infelice disparvero dalla scena del mondo senza che né un pubblico atto attestasse la loro fine né un pubblico momento i loro nomi. L'autore non ha ancora imparato ad allontanare da sé le infelicità umane e a guardarle dall'alto ironicamente. È ancora immerso nel crogiuolo delle passioni e le esprime come se fosse lui stesso dentro al suo personaggio.

E non trova redenzione, non sale alla catarsi, non ammette salvazione.

Il Rillosi volendo definire questo romanzo dice:

"Foscoliano nella forma, manzoniano nel concetto morale e nell'arte, ha già alcuni aspetti che lo possono ricongiungere ai romanzi d'ambiente e di stile francese, specialmente nell'investigazione e disamina guidata da certi postulati scientifici" (13).

Di foscoliano c'è effettivamente il senso disperato delle umane infelicità e il mettere tutto il proprio animo nella psicologia dei protagonisti, come anche il senso incombente della morte come unica, possibile soluzione dei problemi della vita. Ed è vero che il manzoniano concetto morale dell'arte c'è anche qui: "Così avessero queste pagine abbastanza pregi da fermare l'attenzione dei più che forse la storia di Candiano e di sua figlia, la sciagura ed i delitti di Malumbra sarebbero potenti ad impedire qualche nuova ingiustizia e qualche nuova colpa. In quanto a "quegli aspetti che lo possono ricongiungere ai romanzi d'ambiente di stile francese, il Rillosi allude a tutta quella parte che riguarda la figura di questo Malumbra, figura che non ha un significato per sé ma ha un valore sociale: attraverso i suoi casi viene prospettato il problema della responsabilità della società rispetto al destino dei singoli.

Il Rovani ci dice di lui che aveva lavorato fino ai trent'anni presso un mercante veneziano il quale, trovandosi ad un tratto a mancare una grossa somma di denaro né sapendo congetturare il colpevole, pensò esser buon partito quello di licenziare gli agenti, così il Malumbra innocente, si era trovato sul lastrico mentre già un bambino era morto per scarso nutrimento e gli altri erano

pur sulla stessa china. Scacciato e svergognato, provò la miseria senza la speranza di umano soccorso, e tosto lo arse il desiderio di operare alcuna cosa al danno della società, rimanendo al sicuro di ogni pena legale. Allora, dopo essersi guardato ben d'attorno un dì osservò la bocca del leone e la sua risoluzione fu presa. Sotto colore di viaggiare per commercio nelle varie città soggetto al dominio veneto e più lontano ancora andava raccogliendo tutte le notizie che meglio potevano importare alla Serenissima Repubblica per poi riferirle al Consiglio dei dieci. Scopriva trame, frugava nel pensiero altrui, teneva dietro a certe file lunghissime e tortuose, fino a tanto che riusciva a sapere dove andavano a mettere capo.

Era alla società come l'insetto impercettibile che rode e guasta che il mal sottile in un corpo apparentemente rigoglioso e sano, dopo aver portato la sventura anche ai due giovani nostri protagonisti, l'eccelso Consiglio dei Dieci, veduto che da quell'uomo non poteva più ricavare alcun utile, ridotto com'era nella condizione di una vecchia carcassa che più non essendo atta a far vela in alto mare la si spezza a cavarne tutt'al più scheggio per ardere, stabili di dargli licenza e rimandarlo per sempre”.

Il Malumbra disperato, convinto che la miseria avrebbe ancora incalzato lui e la sua famiglia, fu tentato dall'idea del suicidio, ma il destino decise altrimenti facendolo morire per mano di Alberico stesso.

"Del male... sì ne ho fatto... l'hanno voluto però... sei mesi d'inedia tre giorni di fame... Maledetti denari...Piero! Margherita! Anselmo e non avran più pane...."

Quindi l'autore aggiunge:

"Di molte sventure e molti delitti purtroppo talvolta è colpevole la società, non l'individuo; e spesso per una condanna precipitata, per un pregiudizio, per la fredda indifferenza, un uomo che Dio ha sospinto sulla via dei buoni, travia e si perde irremissibilmente, e altrove: "L'individuo per quanto sia misero ha pur fatto un mondo in sé, e così prepotente è in lui il bisogno della conservazione che, a lungo andare, tenta di sostenersi a spese di quella società medesima, e cogli ingegnosi sofismi, chiamando le mali arti necessità della vita, si dispone lentamente a vendicarsi della crudele noncuranza che lo circonda".

Osservazioni di questo genere esorbitano di già dai limiti del semplice romanzo storico del primo romanticismo; piuttosto vi si sente l'influsso di nove teorie sociali che avevano fatto strada in Francia prima che da noi. Si esce dall'individualismo esagerato della prima fase romantica, per intendere il carattere sociale dell'uomo e proporre il problema della società e del suo rapporto coll'individuo. Il Rovani prospetta nelle vicende di questo Malumbra, la lotta fra l'individuo e la società, tra il debole costretto a soggiacere e l'ingranaggio sociale manovrato dalla forza. Si cominciava ad avere coscienza a quei tempi, del diritto al benessere sia materiale che spirituale, diritto che è proprio di ogni uomo, e per cui l'individuo deve lottare contro le ingiustizie sociali. Simili concezioni furono familiari al verismo francese, ma ciò non toglie che anche i romantici di questa seconda fase non l'abbiano sentite con spirito combattivo anziché rassegnato come il Manzoni. Non di meno qui nel Rovani certi motivi sono pur sempre estrinseci al fine artistico dal romanzo; hanno sempre uno scopo pratico, morale e sociale al tempo stesso e quel che risulta sacrificato è il personaggio stesso che invece di aver vita per suo conto e muoversi liberamente secondo la sua psicologia, serve di strumento alla tesi dell'autore.

Questi romanzi che precedono l'attuazione dell'unità italiana sono perciò patriottici, liberali o anticlericali, battaglie, insomma combattute con la penna e perciò appartenenti in realtà più alla storia della letteratura e della poesia, a quella delle costumanze, degli ideali, delle forme mentali di quei tempi.

Tra il 1845 e il 1846 viene pubblicato il “Manfredo Pallavicino” a proposito del quale il Mazzoni nell'Ottocento dice che l'autore “si propone piuttosto di rappresentare i casi pubblici e le condizioni di una società che d'inventare casi e persone drammaticamente”.

Un giudizio simile non mi pare che possa riguardare solo il “Pallavicino” ma anche i precedenti romanzi e infatti il Mazzoni stesso dice che il “Lamberto Malatesta” c'intrattiene “sulla Toscana della fine del secolo XVI quasi incarnata in un tipo che significava l'età dove in un modo così atroce ad un tempo e così meschino, spicca il profilo storico di Francesco Granduca”:

Vedrei la differenza fra questo e i precedenti racconti in niente altro che in una maggiore spigliatezza narrativa come propria di chi ha preso una certa confidenza con questo genere di letteratura ed ha ormai acquistata una brillante abilità nel presentare personaggi, nell'architettare intrecci, nel trovare gli eventi.

In fondo il romanzo, pur sotto la sua polvere romantica, si fa leggere con un qualche interesse per lo meno in alcune sue parti. Ma i caratteri distintivi sono gli stessi dei precedenti lavori. Anche qui si fa uso di quell'astuzia dell'immaginazione che consiste nel presentare aspetti estremamente contrastanti fra loro, atti a impressionare grandemente il lettore. La duchessa Elena signora di Rimini è presentata come bellissima e regale donna, ma il suo promesso sposo, il Lautrec, governatore francese di Milano, è orribilmente sfregiato nel volto in modo che egli non osa neppur mostrarsi pubblicamente e tiene sempre il viso coperto dalla celata; la duchessa si rifiuta di sposare l'uomo dal volto ripugnante, onde ne guadagna un implacabile odio che la porterà alla rovina.

L'altro grande contrasto lo presente l'altra coppia del romanzo, la giovane bella, pura e sventurata Ginevra Bentivoglio costretta dal padre a sposare il vecchio vizioso e ripugnante Baglioni.

Purezza e virtù da un lato, vizio e bassezza morale dall'altro. Pure Ginevra per obbedienza si riduce a vivere accanto al vecchio lussurioso per diversi anni. Anche qui sentimenti esagerati fino all'assurdo e talvolta fino al ridicolo, che rendono questi personaggi irreali e straniati e i loro atteggiamenti retorici e forzati. L'amore del Manfredo Pallavicino per Ginevra e quello di Ginevra per lui sono di quegli amori puri, assoluti e fatalmente legati alla morte come piacquero alla generazione romantica. L'odio del Lautrec per la bella Elena è anch'esso assoluto e terribile e anch'esso fatalmente legato alla morte. L'amore di Manfredo per la sua patria, a parte il fatto che non risponde agli atteggiamenti degli Italiani nel '500, è dello stesso tipo e conduce effettivamente il Pallavicino alla morte. Per avere un'idea degli atteggiamenti sforzati dei personaggi ecco un esempio:

“Giampaolo Baglioni è fatto prigioniero del papa, in un tranello viene chiuso e condannato. Egli si ribella: “Chi – gridò con voce tanto forte da far rimbombare la volta della camera dove si trovava- chi pretende di obbligarsi a tanta ignominia? Chi ha mai preteso in Italia di far stare tranquillo Giampaolo? Voi forse? E ciò dicendo scagliandosi su cinque sacerdoti che gli stavano innanzi con uno stiletto che si era cavato di sotto la cappa, ne stese feriti a terra, due ne percosse, e l'altro fu così istantaneo che le guardie pontificie non avevano potuto prevenirlo e soltanto furono addosso al Baglioni quando, vinto dalla decrepitezza e dalle doglie del corpo, le quali non l'abbandonarono mai, gli si fecero allora sentire con uno spasimo acuto, cadde come massa di piombo sul suolo, rendendo somiglianze di epilettico furibondo che dopo aver fracassato quanto gli sta d'intorno con una forza preternaturale, d'improvviso è reso immobile e inerte (14).

E così di seguito per altre due o tre pagine. Vediamo Ginevra quando ha la notizia che Manfredo sposerà la duchessa Elena: “La Ginevra mandò un gemito e si mise le mani alle tempie; poi, non potendosi reggere in piedi, cadde sulla sedia” (15) . Sembra di vedere un'attrice di una compagnia filodrammatica d'infimo ordine. Ed ecco Manfredo che sta per rivedere Ginevra dopo

molti anni e in condizioni eccezionali:

“Il cuore di Manfredo batteva frequentissimo e ineguale; i ginocchi gli tremavano a segno di non poterlo quasi sostenere, una pallidezza insolita gli copriva la fronte e le guance... (16)” e per persuadere il lettore che l'atteggiamento non è esagerato l'autore aggiunge a guisa di postilla che c'è da congratularsi con chi crede vera una simile situazione perché “nessun vento procelloso non perturbò giammai il beatissimo stagno della sua vita” (17).

Manfredo che si trova dinanzi alla sposa nella prima notte di nozze “appena s'accorse di aver presso la sua giovane sposa, sentì il molle respiro, balzò in piedi come se una biscia schifosa gli fosse strisciata vicino, e saettò la duchessa con un'occhiata di tanto furore che pareva volesse annientarla”(18). Ed espressioni di simili esagerati sentimenti si trovano quasi ad ogni pagina.

Malgrado tutto ciò il romanzo si snoda in modo assai più amabile dei precedenti ed ha pregi di ambienti e di ritratti. Gli ambienti sono sempre sfarzosi, principeschi, i personaggi sono sempre aristocratici, e se ve ne è alcuno umile e popolano è sempre presentato occasionalmente o per dar risalto agli avvenimenti dei grandi o perché serve comunque a risolvere i casi dei personaggi principali. La corte dei Bentivoglio signori di Perugia, quella della duchessa Elena signora di Rimini, la sede del governatore francese in Milano e soprattutto Roma, la grande Roma del Rinascimento, la corte di Leone X dei Medici dove il lusso, la cultura e l'arte si uniscono e si fondono in un quadro maestoso, son questi gli ambienti descritti. Grandi e famosi personaggi sono presentati al vivo: Raffaello, Ariosto, il Bembo, il Trissino, tutti intorno a Leone X.

Qualche ritratto è assai felice, anzi bisogna riconoscere al Rovani una tal quale abilità di ritrattista che verrà accentuandosi nella fase successiva della sua produzione. L'orgoglio vanitoso del Bembo, la modestia arguta e bonaria dell'Ariosto, la signorilità di Raffaello sono colti assai nel vivo. Del Bembo: “Non v'era certamente in Roma chi avesse più prolissa barba di lui, né facesse più prolissi periodi” (19).

E di Raffaello: “Era un giovane gentiluomo, di bello e grave aspetto, assai semplicemente vestito” (20).

E dell'Ariosto:

“Un uomo in sui quaranta anni, calvo, d'arguta fisionomia” (21)”.

Ed ecco un bel ritratto del Bentivoglio crudele e cinico padre di Ginevra:

“Era d'aspetto assai dignitoso e severo e, più che severo, terribile. Pareva appartenesse a quella rigida stampa dell'epoca romana, una faccia ampia, di forme grandeggianti, tutte ad angeli con gran naso e gran mento, e nel complesso, qual potrebbe figurare uno scultore se mai volesse comporre un ideale di testa adoperando la maschera di Seneca e di Bruto” (22).

È un modo questo, schematico ed evidente, di rappresentare i tratti distintivi di un personaggio, un modo che si potrebbe dire anche scultoreo e che accusa la tendenza del Rovani a fondere le varie arti secondo la tesi sostenuta da lui stesso nel saggio “Le tre arti”, tesi che piacque molto agli Scapigliati come al Tarchetti, al Boito, al Praga e che essi hanno più o meno attuata nella loro produzione artistica.

In quanto all'interesse politico e all'amor di patria, il Rovani ce lo presenta in modo del tutto carbonaresco e i gesti e le imprese dei personaggi dettati da questo sentimento sembrano quelli affiliati a sette segrete per l'unità e l'indipendenza d'Italia. La scena dei patrioti milanesi che si riuniscono segretamente in terra veneta, e nella notte giurano per la libertà della patria, ha un sapore di preparazione quarantottesca assai ingenua e fa venire in mente la descrizione di una vera e propria riunione carbonata descritta però con arguzia e ironia da uno scrittore ben più di polso del Rovani, cioè quella che Giovanni Ruffini introduce nel suo “Lorenzo Benoni”.

Col “Manfredo Pallavicino” in certo senso già si preannunziano le possibilità dei “Cento anni”.

È un fatto, malgrado ciò che abbiamo cercato di dimostrare, che vi persistano i criteri del vecchio romanzo storico con tutte le sue deficienze. Tuttavia l'autore ha dimostrato di saper prendere abbastanza il volo, sa già muoversi abbastanza bene nel mondo della storia, fra personaggi famosi che intrecciano la loro vita con quelli immaginati, e in mezzo alle corti fastose sa insinuarsi nel cuore degli uomini per rappresentare in loro, nei loro sentimenti, al vivo, le grandi idee direttive del secolo, tutto il bene e tutto il male dell'epoca.

La vicenda privata ha ancora indubbiamente il sopravvento con le sue impronte decisamente romantiche ed esagerate, la naturalezza psicologica come l'ha rappresentata concretamente il Manzoni è ancora ben lontana da questi personaggi, tuttavia col "Manfredo Pallavicino" si può ben dire che l'autore ha imparato ad uscire dall'impersonale tipo di narrazione precedente e a far sentire una sua personalità, la personalità cioè di chi cessa di perseguire "la storia per l'arte e preferisce invece perseguire l'arte per la storia" (23).

Nei "Cento anni" le vicende private saranno solo pretesti per far emergere le ragioni e i fatti della storia.

Il dramma che chiude il periodo giovanile del Rovani è "Simone Rigoni", che pubblicato nel 1847 trae la sua origine dal "Manfredo Pallavicino", come il romanzo "Lamberto Malatesta" trae origine dal dramma "Bianca Cappello".

Rappresentato al Manzoni, l'ultima scena sembrò incontrare il favore del pubblico e sicuramente possiamo affermare che il dramma è meno disorganizzato del primo, ha più nerbo, più vita, maggior acume di osservazione ed esame più profondo dell'anima umana, i movimenti dei personaggi sono più naturali e vi è infine realtà più palpitante e più viva.

Purtroppo non possiamo stabilire se i progressi compiuti sono tutti del nostro autore o se la mano esperta di Cletto Arrighi agisce a tempo opportuno, acconciando nel modo migliore, riempiendo una lacuna o incalzando negli indugi.

L'azione si svolge tra il 1485 e il 1499 alla corte di Ludovico il Moro in occasione di una tentata uccisione di questo da parte di Landriano e Rigoni, i quali come dice il Brasca:

"La pubblica voce li dava per giovani di straordinaria qualità, ma se, per verità, nel Landriano al dono di una persona oltremodo avvenente, va unito un prestigio di modi elegantissimi e di una parola facile e abbagliante; in quanto a Rigoni non mi pare ci sia cosa a lodare: severo, calmo, parla poco e taglia corto, però mi è venuto a scorgere tanta diversità d'indole in questi giovani, da non potermi far capace del come tra essi sia così forte e sincera l'amicizia" (24).

La pena di morte stabilita per simili reati, per singolare concessione è commutata in esilio per entrambi i colpevoli e poi è completamente condonata a Landriano per la sua servile sottomissione. Simone Rigoni è una figura sdegnosa di ogni piaggeria, ama Elena, è addolorato nel lasciarla ma non si rimprovera l'atto compiuto, la patria è per lui al di sopra di tutto, e nel colloquio con Lodovico non esista a pronunciare dinanzi al tiranno simili parole:

"Io porto la convinzione che la sua esistenza sarà fatale a quella della città mia... un triste presentimento io ne ho... però ho fatto quello che ho fatto..." (25).

Trascorsi dieci anni, Simone Rigoni ritorna e trova che a causa di una falsa voce sul suo conto, la sua fanciulla è andata sposa a Landriano e che questo non è altro che un satellite di Ludovico il Moro pronto però a cogliere il momento opportuno per capovolgere il governo e farsi nominare con l'aiuto della Francia governatore.

L'amarrezza che coglie il giovane è immensa e si manifesta tutta nel colloquio con Elena in cui la supplica di imporsi affinché il marito non venda la patria, e, visto lo stupore di lei per simile bassezza, le fa un ritratto dell'animo di Landriano:

“V'hanno labirinti così ciechi e così tortuosi che non possono misurarsi se non da chi è scaltrito da una ben lunga esperienza. Tale è il marito vostro. Però non vi meravigliate se in tanti anni non l'avete ancora conosciuto. Esso appartiene a quella schiera di uomini, per gran ventura assai rara, i quali, pur vivendo al cospetto dell'universale perturbano il giudizio di tutta la generazione contemporanea che aspira di conoscerli appieno...” (26).

Ma ben poca cosa può fare Elena; piena d'ardore è la sua anima, di volontà il suo spirito, nessuna prova la fa indietreggiare, ma troppo potere ha l'oro francese su Landriano, essa è una eroina simile alla Ginevra Bentivoglio, mette in attività tutte le sue arti, ma solo la spada di Simone Rigoni potrà fermare a tempo il tremendo mercato, ed in presenza di tutto il popolo al balcone del castello sforzesco, Rigoni salva l'onore e la libertà di Milano uccidendo il traditore: “Oh, voi tutti che mi udite, volgete ora i vostri sguardi a costui che mi sta appresso.... e indovinate la cagione per cui qui... su questo sasso... al vostro cospetto... lo uccido” (27).

## CENTO ANNI

Oggi i "Cento anni" del Rovani si possono ammirare in una bellissima edizione Rizzoli del 1935 in due volumi, ricchissima di illustrazioni le più svariate, fornite di note storiche erudite e perciò nel complesso veramente pregevole.

È questo un giusto riconoscimento del valore dell'opera e una specie di giustizia presa al suo autore? Io credo di sì, perché a leggere questo lavoro da cima fino in fondo pur in mezzo a diverse perplessità si ha l'impressione di avere scoperto qualcosa di buono che la letteratura ufficiale mostra di ignorare quasi del tutto. Certo è che l'edizione elegante, le belle illustrazioni, le note, tutto contribuisce a formare un giudizio forse più favorevole di quel che non convenga e bisogna fare lo sforzo di pensare all'opera in sé, scarna e nuda per poterla giudicare convenientemente.

La prima cosa che colpisce è che tutto l'Ottocento liberale e laico trionfa in ogni pagina del libro come il nume invisibile ed ispiratore. Più di ogni altro motivo, più di ogni altro interesse, il libro mostra questo suo motivo si origina nella mente dell'autore. È questa fede radicata e sicura in una libertà naturale e anticonfessionale che spinge il Rovani a creare personaggi di fantasia a soffiare vita in quelli storici, a ricostruir costumanze e rievocare leggi tradizionali e ambienti di stile. Tutta la storia dei cento anni si muove dinanzi a noi per indicarvi il lento ma sicuro attuarsi della libertà, il suo graduale dominio sui privilegi di casta, sulle ingiustizie sociali, sull'oppressione dei grandi e del clero fino a sfociare nell'amor di patria che è l'ultimo e coerente atto di questo dramma della libertà stessa.

Il libro termina con questa frase: "Ripetere gl'intenti che si sono avuti nello scriver, e le lezioni che se me volevano far scature è inutile... se il lettore non le vede non vale che l'autore le manifesti" (28).

Ma il lettore attento le comprende benissimo; esse scaturiscono evidente non solo dagli eventi pubblici che qui sono narrati, ma anche da quelli privati e fantastici che non sono mai immaginati a caso, ma bene inquadrati nella cornice storica; o che si tratti d'amori fra belle dame e cavalieri attraenti, di fughe e di matrimoni clandestini, di trafugamenti, incontri, sperpero di patrimoni o accumulamento di ricchezze, sempre la fantasia è messa al servizio dell'idea storica e sempre si vuol dimostrare l'errore del pregiudizio di casta, l'ingiustizia che il denaro e il casato possono creare e proteggere, la nequizia che la servile dipendenza dall'autorità pretesca può generare.

È dunque il culto quasi religioso della libertà della coscienza e del cittadino che costituisce il filo conduttore di questa opera che è perciò fondamentalmente uno scorcio di storiografia fatto da un punto di vista razionalistico e liberale. Non mi parrebbe perciò esatto ridurre il libro a un semplice e grezzo cronacone mancante di unità e di logica, come un ammucciamiento di materiale storico, studio di documenti inediti, o presentazione di aspetti poco o punto conosciuti dalla storia stessa, messi un po' là alla rinfusa ed accostati fra loro solo estrinsecamente.

Certamente l'intento dell'autore è anche questo: di servirsi proprio di documenti non conosciuti, nel far la qual cosa non si può veramente appurare fin dove arriva l'obiettività del pensiero e dove supplisce la fantasia; ma non c'è documento né atteggiamento né testimonianza che l'autore non tenti d'interpretare rivestendolo perciò di un giudizio storico; giudizio che può benissimo, a lume di una storiografia profondamente obiettiva, essere giudicato insufficiente, ma che è ad ogni modo l'indice di una personalità definita e preponderante.

Dopo aver visto nella libertà o nel suo culto i numi ispiratori dell'opera, allora è lecito coglierne gli aspetti subordinati. E in primo luogo l'aspetto che diremo così scapigliato e che è doveroso ricercare tanto più quanto sappiamo che il Rovani fu il maestro degli Scapigliati, cioè di quel

gruppo di letterati ed artisti lombardi che all'inizio della seconda metà del secolo scorso crearono un secondo romanticismo italiano o, come alcuni hanno voluto intendere, il vero romanticismo italiano che consisterebbe nel trionfo puro, immediato e travolgente dell'Io affatto scevro da interessi politici, storici e religiosi. A tale movimento appartengono poeti che a dire il vero non occupano un posto eccelso nella storia letteraria e sono ben lontani dalla statura del cattolico e liberale Manzoni; ma ciò non toglie che non rappresentino un'esigenza letteraria forte e assai sentita. Fra loro, si debbono ricordare il Tarchetti, il Praga, il Boito e diversi altri i quali tentarono di ritrarre l'arte, diremo così dalla sua espressione netta all'interno della sua ispirazione lirica o puramente soggettiva, senza alcuna determinazione. Perciò amarono, con questa loro svalutazione dell'espressione esterna, eliminare le barriere fra le diverse arti e vederne, in quella intuizione soggettiva che ne costituisce l'essenza, la loro origine comune, come anche la loro reciproca possibilità di fondersi reciprocamente.

Ora sappiamo che il Rovani in quella compagnia di Scapigliati che si riunivano sovente in uno dei caffè milanesi, faceva la parte di direttore spirituale, di animatore o di maestro. D'altra parte, almeno così apparentemente, noi non scorgiamo alcun legame visibile tra l'opera di questi romantici ad oltranza, esaltatori di un'arte pure e soggettiva, senza leggi e senza limiti, (e l'opera del Rovani che se non è cattolica come indubbiamente non lo è, è però politica, liberale e storica). Si affiancherebbe, almeno stando alle apparenze, alle opere dei nostri primi romantici, come il Manzoni, il Grossi, il Guerrazzi, il D'Azeglio, Ruffini e così via, da alcuni appunto considerati falsi romantici.

Ma aldilà di questa apparenza è doveroso cercar di comprendere attraverso l'opera principale del Rovani motivi di questa dipendenza artistica degli Scapigliati dal loro maestro o, in altri termini, cercar di capire il perché egli è stato loro maestro e in che consiste questa sua direzione artistica. Certo è che il Rovani non giunse mai a quelle forme di verismo ribelle e solitario degli Scapigliati; egli fu sempre fortemente attaccato alla tradizione storica e la sua stessa fantasia, del resto abbastanza viva e creativa, ha anch'essa un fondamento storico e reale.

Ma certo è che questo mondo della storia, egli, uscito fuori dal pelago dei passionali ed ingenui romanzi giovanili, riuscì a dominarlo e guardarlo cioè dall'alto, con sorridente bonomia, con fine ironia, giungendo a presentarcelo obbiettivamente con la grazia di chi non essendo coinvolto nei fatti drammatici e travolgente, può giudicarli con disinvoltura e serenità.

Cosicché l'autore è sempre vivo e presente in questo tipo di narrazione e spesse volte proprio in mezzo al più passionale dei drammi entra a far capolino di tra le quinte e ad avvertire lo spettatore o lettore che è dovere anche suo di non internarsi troppo e di mantenere quella serenità che gli rende possibile il giudizio e il dominio dell'argomento. Sembra che il Rovani abbia voluto porre in atto quel principio caro ai primi romantici tedeschi per i quali l'arte è un giuoco, e l'artista ha da essere superiore all'arte e trattarla con ironia essendo soltanto il soggetto il vero centro di calore, e tutto il mondo o materia dell'arte lo strumento docile e ubbidiente di lui.

A parte la questione se il Rovani sia riuscito a realizzare artisticamente un tale atteggiamento esprimibile nella formula: l'arte per l'artista, certo è che per lo meno il tentativo lo ha compiuto e non si può negare l'invalente ed ironico individualismo dell'autore dell'opera dei "Cento anni".

Ora parrebbe che proprio questo adagio "L'arte per l'artista" adottato e realizzato dal Rovani costituisce anche la sua scapigliatura, che equivarrebbe dunque a libertà incondizionata dell'autore che sorride dei suoi stessi personaggi anziché rendersene schiavo partecipando della loro psicologia passionale. Certo è che tale dominio dell'artista sulla propria arte che si chiama propriamente ironia, fu sentito ed attuato dagli altri Scapigliati milanesi in tutt'altre direzioni, come lirismo puro o trasfigurazione soggettiva del contenuto, o irrealtà della rappresentazione

artistica e così via.

Ma nell'ambito del romanzo storico l'ironia rovaniana costituisce una notevolissima superiorità sulla passionalità dei romanzi precedenti ed è per lo meno un tentativo di operare una catarsi artistica, se riguardiamo i "Cento anni", come opera d'arte o una catarsi storica, se l'opera è vista come storiografia; catarsi storica che del resto è tanto necessaria allo storico quanto la precedente è necessaria all'artista.

E adesso qualche esempio di questa intromissione dell'autore e del suo sorriso bonario sui beni e sui mali del mondo: descrive l'amore che improvvisamente s'attanaglia al cuore dell'altera contessa Clelia per il famoso ed affascinante tenore Amorevoli ma non si dilunga certo a descrivere le interiori follie della nobile dama. Piuttosto ammonisce: "O giovinetti, o giovinette, o donne, o uomini che versate in qualche periglio amoroso, o voi tutti dunque che mi ascoltate, se mai il quadretto che vi ho delineato fosse atto a produrre alcun effetto, fate buon pro l'avviso e ringraziatemi, e chiudete i vostri cuori in fretta come quando si chiudono le persiane al comparire dell'uragano" (29)

Donna Paolina si chiude in camere. "Ella s'era venuta a grado spogliando. E qui i lettori non isperino una descrizione che ci preme troppo la calma del loro sangue. Soltanto diremo che, quando mise il ginocchio, oh che ginocchio! Sul letto, ad un tratto balzò giù, e tirato un cassettoni di un guardaroba, ne levò... che cosa? Un elmo, una criniera...ecc" (30).

La dotta contessa Clelia ha dimenticato la matematica e l'astronomia perché la voce del tenore Amorevoli l'ha interamente sconvolta: ella si faccia al balcone di un palazzo veneziano, di notte a contemplare le stelle:

"Al di sopra della sua testa scintillava Giove, ma la contessa era ben lontana dal considerarlo astronomicamente come un tempo avrebbe fatto; né gli dava nessun pensiero che quel pianeta, sebbene non apparisse che un semplice punto brillante, fosse circa mille volte più grande della terra;...o triangoli oliquangoli, o parabole, o ellissi, o iperboli, o dimetri e triametri... 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 avessero stabile dimora quelle austere forme della scienza più austera?... ma purtroppo essa non pensava in quel punto né all'astronomia, né alla matematica e molto meno a suo marito; pensava bensì al tenore Amorevoli" (31).

Il Rovani non lascia mai che il racconto scorra di per sé; ha bisogno di sorriderci e di scompigliare le scene più sentimentali. Donna Clelia passeggiando di notte, in gondola, per la laguna passa vicino alla gondola del tenore senza sospettarlo e vede a lontananza il lume di un'altra gondola dove si trova il marito geloso e vendicativo. "Né ella da nessun genio dell'aria, segretario delle belle donne, venne avvisata che se innanzi le correva in gondola la vita, di dietro poteva forse venire in gondola la morte..." (32).

Oppure:

"Entrati nella stanza da letto del conte F. la regola generale vorrebbe che ne facessimo la descrizione esatta, minuta e circostanziata, come si usava una volta ecc... Noi però lasceremo una tale descrizione a chi vuol fare uno studio di stile... e d'altra parte lasceremo ai pittori la libertà di volteggiare con tutta la loro fantasia per rinvenire una degna cornice al signor conte F.... (33) E altrove: "... e qui ci vorrebbero le flebili eleganze di Aleardi, di Maffei, di Gazzoletti, per cantare il cantante Amorevoli che, muto e pensoso, stava contemplando l'inclita donna pensosa e muta..." (34).

Un altro aspetto di questa ironia appare nel modo di lasciare un argomento per riprenderne un altro; in modo quasi sempre leggiadro e disinvolto: "Ci convien dunque lasciare alle sue pene il

tenore Amorevoli. E dobbiamo privarci della compagnia edificante di Donna Pietra e tutto ciò per seguire il signor Lorenzo Bruni in S. Vincenzino”.

Oppure. “Ora lasciamo per poco Milano, la Babylo minima di Ugo Foscolo, per recarci a Venezia: “E adesso uscendo di casa Pietra, e recandosi n Pantano, in casa Suardi, noi vedremo il padrone di casa tutt'altro che di buon umore in serio colloquio col sottotenente Baroggi.”

E così infinite volte, con andamento che, senza far offesa all'Ariosto, fa però ricordare la sua ironia nel trapassare graziosamente da un canto ad un altro e da un argomento a un altro.

Un altro aspetto dell'opera che deve essere messo in rilievo se vogliamo porci in grado di valutarla giustamente il modo che il Rovani ama di ricostruire la storia. Egli non vuol confondersi con gli storici ufficiali, ma pretende di giocare un ruolo originale, e perciò dimettere in luce aspetti ignorati, documenti sconosciuti, perfino ricostruire stati d'animo decisivi in personaggi storici.

Ora è evidente che molto spesso il Rovani gioca di fantasia o per lo meno mescola così bene la fantasia con la documentazione storica che il contributo storico è nullo. Altre volte invece egli reca un contributo all'ammassamento del materiale storico senza pertanto fare ancora della vera e propria storia. Per esempio tutto ciò che egli dice intorno alle cause determinanti dell'eccidio del ministro Prina è in gran parte un parto della sua mente. Tuttavia per che non possa essere negato il fatto che il Prina depositò fiduciosamente le sue considerevolissime ricchezze nelle mani dell'avvocato Traversa adombrato sotto il nome di avvocato Falchi. Consta anzi che i coniugi Traversa, dopo diversi anni, fidando nell'oblio degli uomini, acquistarono terre e palazzi di valore favoloso. Ora su questo fatto concretamente accertato il Rovani fa una sua costruzione in cui il dubbio psicologico si trasforma in certezza. Immagina cioè che la rapace avvocatessa abbia istigato un caporione del popolo, sia eccitandolo eroticamente, sia pagandolo lautamente perché riuscisse a sollevare l'incendio e a far uccidere il ministro per potersi impossessare totalmente dei suoi beni. In modo analogo, altre volte il Rovani spiega grandi avvenimenti storici mercé ripicchi personali, gelosia o ambizioni. Così la gelosia che il conte Gonfalonieri ha della moglie diviene la causa di un mancato regno italico del Beauharnais dopo la caduta di Napoleone.

E l'ambizione cupa e testarda del medesimo personaggio è motivo del nessun successo del partito italico rispetto al trionfo del partito austriacante. Si tratta sostanzialmente di un tentativo di risalire alle origini psicologiche della storia, cosa che non piacerebbe agli hegeliani, i quali spiegano lo svolgimento storico mercé le eterne ragioni trascendentali dello spirito stesso e se mai peccano lo fanno proprio in questo senso e cioè calcando troppo le tinte sulle universali reggi razionali che lo Spirito attua nel suo sviluppo; il metodo psicologico, assai più modesto, si accontenta di motivi contingenti e se in questo suo principio non può soddisfare le esigenze della vera storia, ha però per lo meno il merito di prepararne il materiale per niente disprezzabile.

Ma l'opera del Rovani ha una buona parte di racconto fantastico, ed è fuor dubbio che l'origine di questo snodamento immaginato di avvenimenti è anch'esso di carattere storico. Per lo meno l'origine se non lo sviluppo stesso della vicenda fantastica è determinato dall'interesse di dare concreta esistenza a idee della storia. Alcuni personaggi vogliono rappresentare i privilegi della classe nobile, altri le virili forse naturali doversi vien maturando una mentalità liberale ed aperta al progresso; il protagonista stesso, il giovane Galantino vuol rappresentare, insieme alle colpe nascoste della nobiltà, l'intelligenza sprovvista di protezione e che perciò è costretta a ricorrere alle vie non lecite perché l'ingiustizia della società settecentesca non consistente di battere le vie aperte e legali. Con tutto questo simbolismo non vi vuol poi dire che le figure del romanzo siano astratte e posticce.

Fortunatamente il Rovani ha anche una buona dose di estro puramente fantastico ed intuitivo, e

spesso i personaggi acquistano vita propria aldilà del simbolo da cui sono nati, e sono vivi e reali per conto proprio.

Ora che abbiamo colto le caratteristiche generali dell'opera, entriamo un po' dentro al libro e guardiamo nel contenuto.

L'inizio è la descrizione di una serata teatrale nella Milano del 1750 e naturalmente questa è soltanto una occasione per descrivere l'abbigliamento e le pettinature delle dame, le costumanze della nobiltà, i pettegolezzi, i segreti di quella classe che allora era l'unica e vera protagonista della vita sociale. Il fatto centrale attorno a cui si snodano tutti gli altri per un intero secolo è il trafugamento di un testamento che il barone F. aveva fatto a favore di un suo figlio illegittimo e la cui sparizione assicura la successione legittima a favore del fratello del barone e del di lui figlio. L'aver fatto gravitare tutta l'azione del romanzo attorno ad un fatto simile indica che la prima fase della produzione rovaniana è del tutto cessata. L'amore non è più il protagonista della narrazione, ma il denaro. Balzac fu colui che suggerì al Rovani di rappresentare, intorno ad una questione di denaro, i costumi di un secolo nel permutare di varie rivoluzioni. Il Russo nei "Narratori" afferma che qui nei "Cento Anni, il consueto intreccio monotono con inserzione posticcia di digressioni stoiche viene abbandonato per una franca e coraggiosa passione di panorami storici di più largo orizzonte" (35)

Gli intrecci amorosi che non sono pochi, sono direttamente o indirettamente legati al fatto del trafugamento del testamento. Le tre donne, ognuna legata a un romanzo amoroso: la contessa Clelia, la contessina Ada, figlia della precedente e del tenore Amorevoli, e donna Paolina figlia della contessa Ada, sono rappresentate da tre generazioni che si snodano lungo un secolo e che in maniera decisa reagiscono al potente stimolo della natura che è l'amore. La prima che vive in un'epoca di pregiudizio, si accende all'amore ma si riscatta con il trascorrere la restante vita nel culto della scienza e rimane attaccata all'idea di casta; la seconda non ha il coraggio di lottare per il suo amore e rimane vittima delle consuetudini dei nobili sebbene a malincuore; la terza invece che è giù libera e romantica difenderà il suo sentimento e seguirà il marito non nobile perfino sui campi di battaglia napoleonici.

Alle tre generazioni di donne fanno riscontro le tre generazioni di uomini: Il Baroggi figlio naturale del barone F. vittima della nobiltà viziosa e colpevole, conduce una vita povera e triste e lascia un figlio che si riscatta dalla povertà e dalla tristezza trionfando come ufficiale napoleonico e godendo dell'amore fedele e coraggioso di donna Paolina. Il figlio di quest'amore è Giunio Baroggi, il personaggio forse più caro al cuore del Rovani, il giovane romantico, colto, fine, protagonista di un terribile e tragico romanzo amoroso e che chiuderò nel suo petto il triplice amore della donna, dell'arte, della patria. Forse il Rovani ha voluto fare in questa figura una rappresentazione di se stesso, non certo di come egli era, ma piuttosto, credo, di come avrebbe voluto essere: sognatore, disperato e raffinato.

Ma il personaggio più evidente, più plastico psicologicamente, più studiato e meglio riuscito è Galantino, il quale non è meteora che appare e compare, ma rimane al centro delle varie vicende per quasi tutti i cento anni. Egli muore vecchio, molto vecchio, a ottantacinque anni, ma da vecchio rimane bello e interessante come da giovane. L'amore della bellezza e dell'eleganza gli fa amare il denaro, e la voglia del denaro lo spinge a compiere l'azione delittuosa del trafugamento del testamento, lo spinge a giocare, a farsi impresario della Ferma, ad ammassare illecitamente favolose ricchezze, a divenire infine banchiere. Ricchissimo vecchio ma non stanco, egli può dire di aver sostenuto bene la sua parte nella vita; neppure la tortura aveva potuto strappargli una parola sulla verità del testamento; eppure gli sono mancate le gioie più vere, l'amore di una vera moglie, poiché non è riuscito ad ottenere la mano della contessina Ada, e

la serenità della coscienza. L'autore studia la sua psicologia fino nei più riposti meandri; forza, astuzia, tenacia, e non so qual mal represso livore che appare talvolta nel bieco lampo degli occhi. Eccolo colto al vivo nel momento in cui, toltegli le vesti di dosso, lo spingono alla tortura: "La camicia sclacciata e laceratasi in que' forti sbattimenti, metteva a nudo collo, petto, braccia. La chioma, sollevata e scomposta e gettata or da un lato ora da un altro della testa in movimento assiduo, or copriva or lasciavagli scoperto il viso. L'animale uomo non comparve mai così bello, così sfolgorante, così formidabile nella sua giovinezza come in quel punto. Nella pelle e nella tinta v'era la delicatezza di una fanciulla; nelle forme, nei muscoli, nelle proporzioni perfettissime l'aitanza di un gladiatore giovinetto. Il medesimo senator Morosini, rivoltosi al capitano, non si poté trattenere dall'esclamare: Che bel ragazzo! - Ma il bel ragazzo fu incontanente tratto in alto come un fascio di fieno..." (36).

Mozzo di stalla da bambino, lacché da giovinetto e principe dei lacché, vien presentato la prima volta in veste elegantissime di gentiluomo nell'atto di tendere il laccio a una giovanissima patrizia veneziana. Nel colloquio con la contessa Clelia sono descritti al vivo gli aspetti del suo carattere, la simulazione, l'audacia e, sotto l'aspetto signorile una certa volgarità.

Poi questo personaggio ricompare nella sua prima virilità in veste d'innamorato, ma questa volta sul serio. La simulazione e l'astuzia hanno lasciato posto al sentimento spontaneo che la natura, più forte di ogni intenzionale sovrastruttura, detta dall'intimo. Ma la giovinetta è nobile e figlia dell'orgogliosa contessa Clelia; l'innamorato, audace nel rapimento, non lo è altrettanto nell'approfittare della fanciulla che del resto egli non vuole sfruttare, ma sposare. Egli finisce per essere acchiappato dalla giustizia con l'accusa di ratto di giovinetta senza ottenere lo scopo. Il pregiudizio di casta è stato più forte perfino dell'amore materno. Così al Galantino viene a mancare l'unica possibilità di riscatto morale e d'ingentilimento d'animo; egli avrà un figlio ma non dall'amore e dal matrimonio. Sembra che nessuna legalità voglia proteggere chi non avendo avuto la sorte di avere un'origine legale e nobile, è pur sempre costretto a battere vie traverse e rinunciare, se non alla ricchezza che può sempre arridere all'astuto, per lo meno a tutto ciò che solo la nascita può dare in una società. Può per un momento l'audace arricchito illudersi di poter tutto conquistare col denaro, ma è una breve illusione: la lotta è ancora troppo impari e nel suo sfogo da sembrare austero c'è forse soltanto una preghiera: "Ho larghe tenute anch'io, e ville e case e oro e carrozze e cavalli... e sempre di salute invidiabile... e freschezza di gioventù ancor salda, e avvenenza, perdio! Sappiatemi dire se quell'ometto ridicolo del conte M. può valere l'unghia di un mio dito. Sappiatemi dire se il barone C. con quel suo naso paonazzo che è lo stemma naturale della sua casa arricchita nel vendere vino, può vantare questa mia fronte... ampia e nobile, perdio... Anche la bella apparenza è qualche cosa signora contessa; che se a lei preme che il marito della sua figliola sia nobile, ci penseremo anche a questo; e se non io precisamente... mio figlio, o il figlio di mio figlio..." (37).

A questo amore per la contessina Ada, amore audace e combattivo ma senza soddisfazione, fa riscontro l'amore di Lord Crall per la medesima giovinetta. Nobile, raffinato, amante non riamato, egli è figurato tacito, timido e impenetrabile; di lui non si conosce la psicologia, e il tumulto del cuore; più che una figura concreta sembra un'ombra sagomata sullo sfondo dell'ambiente; ed è certamente il più foscoliano dei personaggi dei "Cento anni". Fratello di Jacopo Ortis e come lui suicida per amore ma senza che noi conosciamo i segreti pensieri che lo hanno spinto a tanto; né che avvertiamo i fremiti dolorosi del suo animo destinato a soffrire, dominato dall'ingiustizia ed al pregiudizio.

Nello sfondo dell'epoca napoleonica altre vicende amorose si svolgono ormai più libere di movimenti, e di schietto sapore romantico; altri personaggi immaginati o storici appaiono alla

ribalta. Il conte Federico Gonfalonieri orgoglioso, gelosissimo tiranno della moglie, il viceré Giuseppe Beauharnais, damerino intraprendente, l'avvocato e l'avvocata Falchi che indirettamente determinarono l'eccidio del ministro Prina, e in uno scorcio breve ma felice, Ugo Foscolo, ribelle e innamorato, disperatamente solo anche in mezzo alla folla, colto nell'atto incontrollato e ingeneroso di colpire con lo scudiscio le spalle della contessa A. che mostrava di dimenticarlo abbandonandosi al bacio del colonnello Baroggi.

Insieme a queste maggiori figure si muove una folla di altre minori, ognuna delle quali ha da portare un suo contributo all'andamento storico e fantastico degli eventi; e tutte insieme contribuiscono a dare il senso di questo grande flusso della storia e dello svolgimento ed affermazione di nuove idee: il militarismo eroico e intraprendente dei soldati napoleonici, il senso libero e creativo del proprio destino inerente allo spirito romantico, il sorgere dei primi sentimenti di indipendenza dallo straniero e di libertà politica nei migliori spiriti di quella Milano del primo Ottocento, la nuova concezione dell'arte e della cultura intesa a svincolarsi dalle strettoie dell'individualismo razionalistico del Settecento e a prendere il volo per un cielo più ampio, più pienamente umano e liricamente ispirato.

L'ultima scena si svolge a Venezia nel 1849. La città è stretta d'assedio e costretta a capitolare agli austriaci. Là si sono rifugiati i migliori italiani; là è corso anche Giunio Baroggi in cui Rovani si compiace di rappresentarsi lealmente. La passione di patria è sottintesa o sfiorata, o per lo meno contenuta. Per bocca di Giunio Baroggi l'autore espone il suo credo repubblicano, il suo parere sulla rivoluzione, la sua avversione irriducibile e potete alla spirito, alla cultura, alla forma mentale del popolo tedesco, ma soprattutto esprime non dico la sua fede, ma la certezza assoluta nel risorgere di una nuova civiltà romana che come un sole illumini l'Italia avvenire.

68

Giunio Baroggi muore infatti a Roma l'anno dopo: "Negli estremi momenti fece aprire le finestre per vedere il sole che dietro la cupola di S. Pietro tramontava in globi di fuoco: Le ultime sue parole furono: 'Il sole di Roma vecchia è in tramonto; sorgerà presto il sole di Roma nuova e tutta l'Italia verrà a riscaldarsi in hac luce'" (38)

Sarebbe per lo meno ingiusto negare la grandiosità del panorama, la vastità dell'intento, la ricchezza di motivi che concorrono a rendere questa storia interessante e talvolta appassionante. Senza mai accedere in esaltazioni o in dispregi smodati, dominano qui piuttosto l'arguzia e un'abilità non comune di render vivi e reali i personaggi, di farli muovere realmente e anche rapidamente sì che il racconto non si ferma mai, non annoia mai, e se pecca è anzi per eccessiva fretta, specialmente nell'ultima sua parte. E le digressioni storiche e ambientali sono tutt'altro che morte né hanno valore astratto di documentazione, ma piuttosto senso concreto e umano e comunque sono tutte ravvivate dall'ispirazione liberale, civile e politica che è così forte nel Rovani.

Senza voler affermare che si tratta di un capolavoro, e senza aver l'aria di fare una scoperta e una riabilitazione, vogliamo però dire che il libro merita di più di quel che la critica e la fama gli hanno concesso. Pur avendo coscienza della frettolosità dell'autore nel completarlo, frettolosità che appare evidente in molte parti pur riconoscendo che il Rovani non aveva il genio del Manzoni e forse neppure quello del Nievo, che fantasia e storia spesso non sono ben cucite insieme e accusano la mancanza di unità di ispirazione artistica, che l'intento politico e storico sovrasta e spesso opprime l'intuizione immaginativa, tutto ciò non toglie l'ingiustizia di questo silenzio attorno a quest'opera, tanto che ora "appena s'en pispiglia" e non ci alleggerisce dal dovere di usare una critica più equa e più calzante di quella di cui fino ad ora ho parlato.

Già l'Astaldi ne dava questo giudizio: "L'opera del Rovani i 'Cento Anni' è notevole

artisticamente, e molto interessante anche per la freschezza dei giudizi che si danno su Pio VI, Foscolo, Gonfalonieri, Baroleni, la ballerina Ellsler, e il filologismo tedesco dell'epoca. Raramente un romanzo costituisce una lettura così varia e piacevole. I 'Cento Anni' sono una miniera di curiosità storiche ravvivate dalla sapida compostezza d'un buon umore signorile e ambrosiano (39)” e seguitando nota che il Croce si ostina a giudicare il Rovani un manzoniano. Negare un'ispirazione manzoniana mi sembra tuttavia impossibile: l'intento di un panorama storico, la finzione d'interpretare documentazioni ad altri sconosciute, ed alcuni episodi che ricordano da vicino i “Promessi Sposi” e, come la storia di donna Pietra Paola sacrificata dai parenti e costretta ad entrare in convento, sono tutti elementi che ci riportano nel clima manzoniano, ma pure lo spirito è diverso, più libero e men compassato, più rivoluzionario e ribelle, più ironico e movimentato. La stessa storia di donna Pietra Paola ce lo attesta. Essa non accetta il velo nascondendosi dentro e deformando la sua natura passionale di donna, ma virilmente rifiuta la vita monacale, fugge dal convento, sposa un lord inglese e condurrà la restante sua vita in modo da restar di esempio, di conforto di assistenza a tutti i bisogni secondo un canone di moralità autonoma d'intonazione kantiana. Il Rovani battagliero contro i preti, ma specialmente contro quei preti formalisti negatori della natura e della coscienza; il Rovani a cui non piace Napoleone, ma che pur di mettere in cattiva luce il papato giustifica l'operato dell'imperatore, ha poco a che fare col creatore di fra' Cristoforo che è rispetto a quello un fare libero da scapigliato.

Si avverte che fra il Manzoni e il Rovani il primo liberalismo cattolico è tramontato e comincia a sorgere un senso di laicismo democratico che si affianca al positivismo in filosofia e al verismo in letteratura.

Per il Rovani si approssimava l'età in cui le strettezze economiche e le disgrazie personali non gli avrebbero più dato la possibilità di dominare interamente la sua vita.

Se a qualcuno il romanzo sembrò tale da oscurare tutte le precedenti opere del genere, ben presto tanto la critica che il pubblico fecero intorno ad esso un assoluto silenzio.

## LA LIBIA D'ORO

La “Libia d'oro” non rappresenta un passo innanzi nella storia delle società segrete, in quella storia che lungi dall'essere esaltazione di esse dimostra tuttavia la loro inevitabilità là dove imperano l'arbitrio e la violenza, dove c'è un governo dispotico, pronto a dominare e ad opprimere tutte le umane aspirazioni. Anche la “Libia d'oro” fa conoscere l'inanità degli sforzi dei congiurati che per la libertà e l'indipendenza di un popolo pongono a repentaglio la loro vita. Il Rovani mostra qui ancora una volta la sua concezione pessimistica della vita: “Di cento persone una buona metà sono assolutamente pessime, un quarto è fatto di asini e di pazzi... e se la quarta è fatta di galantuomini perfetti è il caso di sparare i mortaletti...(sic)” (40).

Anche la “Libia d'oro”, come i “Cento anni”, non avrebbe molta importanza per la storia della Scapigliatura, se non potessimo introdurre il concetto, che, nei due romanzi, il Rovani è sempre presente a se stesso in rapporto al lettore e ai personaggi. Anche qui egli si intromette nel racconto con osservazioni di questo genere:

“Scommettiamo che alcuni lettori debbono aver detto: 'Ci rincresce di dover contraddire a questi egregi signori, ma quel che abbiamo raccontato è perfettamente in regola con le consuetudini di Pietroburgo...’” (41) e così è tutto un colloquio tra il romanziere e il suo pubblico. Guido Mazzoni notava che il Rovani “si volse contro le società segrete quando queste non davano più noia a nessuno (42)” ed è vero, ma l'autore, risalendo al Congresso di Vienna, non poteva inquadrare nel tempo gli uomini che furono gran parte degli avvenimenti e lasciar da parte un fattore importante quale fu l'attività delle società segrete.

Tutta l'azione consiste in un tentativo di ricondurre all'impero e alla liberazione d'Italia il giovane re di Roma, figlio di Napoleone; la storia si svolge con pochi personaggi storici in un ambiente più ristretto di quello che non siano i “Cento anni”. Più curato che nel precedente romanzo è lo studio psicologico nell'avventura e nella storia. L'autore stesso si proponeva di fare uno studio talmente accurato dei suoi personaggi tanto da render vivi ed evidenti non solo i tipi normali, ma anche le eccezioni fino a rilevare i più riposti meandri della loro anima. Dice infatti nella prefazione alla “Libia d'oro”: “Fu detto che l'arte deve sdegnare le eccezioni umane, ovvero sia le deformità; e non ammettere sul campo che i tipi, ovvero sia le generalità che l'intelletto anche il più ottuso riconosce a prima vista; rifiutarle o condannarle vuol dire mostrare un lato solo del vero; ma la verità si falsa se non la si scopre da tutte le parti. Il naturalista non raccoglie soltanto i modelli della natura più normale più perfetta, ma fa come sezione di tutte le imperfezioni, di tutte le anomalie” (43).

Sembra che il Rovani voglia raggiungere uno scopo che neppure Balzac perseguì. Balzac non era arrivato alla sezione delle anomalie; era sì, arrivato a impersonare manie, ma non da medico come avrebbe voluto il Rovani e come tenta di fare nella “Libia d'oro” dopo aver rappresentato lo zar Alessandro in veste di ipermaniaco. Egli vorrebbe addirittura un tipo d'arte verista, alla maniera di Zola, ma per quanto lo precorra in qualche aspetto verista, e malgrado le sue intenzioni, in realtà tutto il suo verismo non è che una sorta di impressionismo, perché egli non sapeva e non voleva cogliere una realtà che si manifestasse interamente o quasi di per se stessa; anziché un naturalista egli poté essere soltanto, come dice l'Albertazzi, un impressionista.

Su alcuni personaggi dei “Cento Anni” si impernia molta parte dell'azione, come Andrea Suardi, figlio del Galantino, e Mauro Bikinkommer, “il socio emerito della teppa”.

Costoro, insieme a un tal Borsi, finto negoziante di gioie, rappresentano la “Libia d'oro”, spavento e terrore dei magnati e delle teste coronate.

Le notizie riguardo a questa società sono scarse e come dice il Rovani: “Noi non ne sapremo nulla, se il barone Porro, che fu prefetto del Lario ai tempi napoleonici, non ce ne avesse parlato

più volte, e non ci avesse nominati alquanto dei soci di essa, consigliandoci anzi a spenderne una monografia dietro le sue indicazioni; e se, dopo qualche tempo, non ne avessimo trovato un cenno in un opuscolo di 37 pagine, senza data né luogo né di tempo, e che ci fu additato dal celebre Weiss, bibliografo insigne e instancabile raccoglitore di rarità storiche. Codesta società non fu che una emanazione, una varietà, una loggia speciale della frammassoneria. Sorse, per quanto opinava il sullodato Porro, quando i Franco Muratori cessarono, a rigore di parole, di essere una società segreta, per la protezione che riceverono dai potenti, e per esserne stati nominati a grandi maestri i re e i principi. Si fortificò nell'isolamento, quando la carboneria, battuta, a così esprimerci su tutta la linea, non lasciò che vittime infelici, sebbene gloriose, nelle mani dei governi” (44).

Riguardo al suo nome, fu così chiamata perché in Libia cresce il più forte degli animali e l'oro significa ricchezza, e vale a dire il coraggio e la ricchezza uniti insieme.

Passano come in una lanterna magica imperatori e ministri mentre intanto la trama un po' ingenua di un romanzo d'antica maniera, esagerata nelle forme di una congiura un po' sempliciotta, si svolge con una certa spigliatezza di stile capace di tener vivo l'interesse. Sullo sfondo del romanzo si profila la melanconica bellezza dell'Aiglon insieme a Francesco I d'Austria e l'arcivescovo Gaiscruch, il conte Strassoldo e Torresani, Metternich e lo Zar.

Il Suardi, denunciato quest'ultimo come traditore, ha con lui un colloquio inverosimilmente familiare; ma sempre ardito se la sbriga, anzi lo segue e Pietroburgo dove s'innamora della contessa Dinoff, della quale è pure innamorato lo zar. Bikinkommer intanto, in pieno accordo con gli affiliati, va a Vienna e diviene cameriere del figlio di Napoleone, il duca di Reistadt. La congiura prosegue i suoi preparativi: “In un dato giorno e possibilmente alla medesima ora, il Suardi doveva uccidere lo zar; un consocio doveva fare lo stesso con Francesco I d'Austria; un altro, a Parigi, aveva l'incarico di toglier di vita calò X, e al Bikinkommer toccava di rapire in quel giorno il figliolo di Napoleone e condurlo a Parigi” (45).

A Firenze intanto la contessa B. C. estasiata di Napoleone viene spinta nelle braccia del conte di Carignano il quale “trovavasi precisamente nelle condizioni di un credente, posto fra Lucifero e l'Angelo custode... e lasciò sperare e lasciò fare, forse credendo che non se ne sarebbe fatto nulla, portato naturalmente a sospettare nell'indole altrui qualche elemento che rassomigliasse alla sua. Non fu colpa, non fu che sventura, ma questa fu tale da compromettere le più nobili esistenze d'Italia; fu tale da far pesare sul suo capo quell'orrenda parola – traditore – che la filosofia che fruga nei cuori con sapienza indulgente vorrebbe raschiare dalle pagine della storia” (46).

“L'impresa, come era da immaginarsi, fallì perché vegliava il re di Sardegna, anche la tentata fuga dell'Aiglon viene scoperta e il “Bikinkommer, convinto d'altro tradimento, venne condannato a morte... il Borsa fu condannato ai ferri duri in vita... la contessa B.C. fu mandata in America, il Suardi in Siberia, Olga Dinoff impazzì” (47).

E così termina amaramente il Rovani: “Dileguaronsi infruttuosamente gli sforzi più che audaci della Libia d'oro a dimostrare che nessuna società segreta può prosperare quale che siano i mezzi e i sacrifici, e che il popolo solo, colla sterminata sua voce, gridando e protestando all'aperto, e operando di continuo, può tenere in rispetto i troni e sgominarli e ottenere quel che vuole...

Se un popol vuole  
combatta e può (48)

Questa “Libia d'oro” non è dunque che un'appendice ai “Cento Anni”, assai modesta a dire il vero, ma da ricollegarsi alla maggiore sorella tanto nell'azione che nello spirito, il quale rimase sempre quello liberale e laico che domina e ispira i “Cento anni”.

## LA “GIOVINEZZA DI GIULIO CESARE”

Sulla “Giovinezza di Giulio Cesare”, leggiamo nel Croce le seguenti parole:

“È una visione commossa della storia di Roma, e lo stile, da discorsivo che era nei 'Cento anni' si viene mutando in poetico” (49).

Io considererei questo giudizio come fondamentale per intendere quest'ultimo lavoro del Rovani, né saprei poi accordarlo con questa altre parole del Croce: “il libro rimane irrisolto tra una rappresentazione artistica, una monografia storica e una filosofia della storia romana e lascia l'impressione di sforzo non riuscito” (50).

Se il linguaggio diviene poetico, evidentemente dovremo eliminare il concetto di filosofia della storia come anche quello di monografia storica ed accettare esclusivamente quello di rappresentazione artistica. Effettivamente il Rovani mostra un'attività veramente notevole nel rievocare le immagini vive e concrete, l'ambiente e i personaggi dell'ultima Roma repubblicana la quale fa da scenario dinanzi a cui si muove e si matura la giovinezza di Giulio Cesare.

Nell'Albertazzi leggiamo tra l'altro questo giudizio: “E tutto il romanzo doveva lasciare, e lascia infatti nonostante i grandi difetti, una visione grandiosa e verace, un'impressione insomma della vita di Roma” (51).

Giudizio, questo, favorevole e che non discorda da quello del Croce citato per primo. L'Albertazzi vorrebbe dimostrare, in ultima analisi, che il Rovani è stato qui un impressionista, cioè ha realizzato pur col mezzo della parola, un'arte pittorica creando grandi scenari che sarebbero stati potuti fissare anche da un pittore coi colori. Perciò più che un romanzo l'opera sarebbe un esperimento della teoria dell'affinità delle arti propugnata dal Rovani, e che tanto sviluppo ha avuto nell'ambito della Scapigliatura.

Effettivamente una simile teoria non ha alcun intrinseco valore, nel senso che ogni opera d'arte è se stessa e intraducibile perfino con un mezzo di espressione simile come la parola con la parola stessa, tanto meno per mezzo di una espressione totalmente diversa come la parola col colore o col suono. Così il musicare una poesia non vuol dire tradurre in suoni l'intuizione poetica, ma creare un'altra opera d'arte. Certamente quella teoria ha una sua origine di verità nella mente del Rovani per quanto egli non se ne rendesse perfettamente conto, e cioè che tutte le arti non sono in realtà se non un'intuizione immaginativa per dirla al modo di Croce. Ma assurdo mi sembra pensare a questa ricostruzione di vita romana tentata dal Rovani come un semplice esperimento di una teoria che per di più era in lui assai mal certa. A me sembrerebbe invece il frutto di una maturità artistica ormai raggiunta, e di una abilità da poeta della storia che il Rovani possedeva in misura discreta e costitutiva la sua peculiarità. Lasciando perciò da parte la teoria dell'affinità delle arti, c'è invece alcunché di vero nell'affermazione dell'Albertazzi relativa alla caratteristica d'impressionismo rivelata in quest'opera: “La giovinezza di Giulio Cesare”.

A fine della lettura quel che ci ha colpito maggiormente possiamo dire che siano le grandi scene in cui muove la folla, e qualche forte figura colpita efficacemente con brevi ma caratteristici tratti. Anche il Rillosi coglie la stessa caratteristica:

“Nella morte di Cetego e di Aurelia, nella congiura di Catilina, nel furioso colloquio tra Marco Sceva e il padre dovunque sono, splendidi esemplari d'impressionismo, dai tratti a forte pennellate, dai chiaroscuri eloquenti, donde balzano le figure che si profilano audacemente nello scenario lussuoso della vita romana (52).

La capacità del lumeggiare le figure è veramente notevole. Ecco Giulio Cesare:

“La figura di Cesare, alta, elegante, asciutta come quella di tutti i giovani, offriva all'occhio le proporzioni del discobolo greco. Vista un po' da lunge, pareva avere braccia e gambe non

fortissime ma queste vedute da presso e misurate, oltrepassavano la grossezza comune; grossezza che veniva diminuita dall'egregia proporzione... tuttavia in quelle membra egregie di Cesare, c'era un lieve difetto. Verso la regione dei lombi la spina dorsale appariva lievemente deviata...” (53)

La figura di Catilina appare più evidente e con segni distintivi più caratteristici: “Era di statura, come sol dirsi, vantaggiosa, ma non alta; dalle maniche della toga apparivano le braccia nude (...) percorse da grossi cordoni e da vene gonfie. Si vedeva che quelle braccia e quelle mani avrebbero lasciato il segno dove fossero posate, press'a poco come, vedendo la zampa poderosa del tigre, si crede tosto al naturalista il quale assicura che quella può con la subita percossa rompere le reni al cavallo assalito. La faccia aveva di forme ampie, stupendo l'ogivale, ma il bianco dell'occhio era iniettato di vene sanguigne, la fronte attraversata da una grossa vena, le guancie (sic) livide ed esagitate, sulle quali appariva quel che potrebbe dirsi una battaglia di muscoli. Pure, allorché, a certe espressioni di Sallustio con cui investiva di ridicolo Pompeo, egli sorride, ad un tratto parve che quella battaglia sostasse, che un raggio di sole illuminasse quel mare in procella, parve che quell'aspetto così tremendo e stravolto potesse quasi riaversi e rinfrescarsi e balzar fuori bellissimo, se un desiderio appagato, se una fortuna raggiunta fosse venuta in suo soccorso; ché la bocca, aperta al riso, si rivelava di eleganti forme antiche con una fila di denti forti sì e grossi ma bianchissimi” (54).

Dove è evidente il tentativo di cogliere certi fatti impressionanti i quali da soli son capaci di dirci il senso della figurazione di cogliere il tono predominante. Le grosse vene delle braccia, la vena sulla fronte, i denti bianchissimi e grossi che si scoprono al sorriso ironico, sono gli elementi predominanti della personalità fisica e al tempo stesso anche personalità morale. In maniera simile e cioè con forti pennellate d'impressione l'autore ci presenterà Sallustio, come pacato, prudente e saggio studioso, Cicerone in tutta la forza della sua smodata ambizione, e molte altre figure fluttuanti fra la realtà storica e l'immaginazione, ma tutte fornite di una accentuata personalità. Anche gli scenari e le scene di movimento sia delle masse che degli individui hanno ugualmente questo carattere impressionistico. La riunione artistica in casa di Sempronio a cui partecipa tutta la migliore Roma, la lotta furibonda fra Cato e Catilina dinanzi alla casa di Catilina stesso, nella notte, la morte di Gordiano che viene sacrificata dal padre Muzio Scevola in presenza del figlio, il colloquio fra Cesare e Cicerone, l'introduzione clandestina di Clodio, in vesti femminili, alla cerimonia religiosa in onore di Vesta, son tutte scene pittoriche, assai evidenti, in cui se c'è un difetto è la tendenza all'abuso del rappresentare ma che hanno tutte un'ampiezza e una forza innegabili. Quando Cato viene colpito in mezzo alla mischia che si è scatenata fra i servi suoi e quelli di Catilina, il Rovani così lo descrive: “Il giovane si squarciò la tunica e se la strappò di dosso. A quell'atto inconcepibile gli astanti strinsero il cerchio. Ed egli si trasse la daga, e dal petto balzò il sangue a fiotti. Allora ei v'intrise la tunica e la inzuppò; poi s'alzò con uno sforzo sovranaturale e, fatti alcuni passi barcollando, si collocò in modo da poterla sbattere di quanta forza aveva, sul volto di Catilina, che tutti trattennero dal precipitarsi sul moribondo. E il sangue quasi minuta pioggia, spruzzò d'intorno ad aspergere quanti erano là presso; e il volto di Catilina non aveva parte che non fosse insanguinata, e faceva orrore la luce degli occhi suoi guizzante in quella tinta. Cato cadde col capo indietro e là giacque. Sorgeva il sole” (55).

Un simile modo di rappresentare a tratti evidenti e impressionanti è quest'altra scena del suicidio di Aurelia che ha allontanato tutti i servi dalla sua villa d'Anzio e si è tolta la vita:

“E tutti partirono, e il silenzio circondò l'alto palagio, e soltanto udivasi le onde del mare flagellare la riva. Passarono le ore dalla mane ad meridiem; e da lungi a confondersi col mugghio

marino si udì un rumor cupo di ruote, e di lì a poco il fischio d'un flagello equino e uno scalpito affrettato di cavalli. Era Catilina che da Nettuno veniva rapidissimo ed esultante governando egli stesso le briglie” (56).

Così la morte di Gordiene, la schiava contesa fra il padre autoritario e il figlio appassionato, è rappresentata con accenti di poesia drammatica in un quadro di alto potere impressionistico “E di tratto, come fulmine non atteso, l'ampia daga di Publio a lei penetrò nel petto tra la mammella e il cuore. Cadde Gordiene; grida di terrore e anche di pietà mandarono i servi. Marco Sceva rimase immobile come simulacro marmoreo, e la vitrea pupilla rivelava il subito deliquio dell'intelletto... Ma si scosse Marco e si gettò in ginocchio accanto alla morente Gaudiene, e le prese ambedue le mani ancor calde e s'inclinò su di lei imprimendole un bacio sul labbro, disotto al quale si sentì tremare il bacio che non poté essere ricambiato perché lo spirito si esalava in quel punto da quella bocca che si chiuse per sempre. Un silenzio di tomba tenne quella stanza per alcun tempo. Nessuno muovevasi: sentivansi gli aneliti, e il più grave di Publio. Ma fu rotto il funereo silenzio del giovane Marco, fu rotto da un grido disperato; poi tornò a stringere all'affannoso petto le mani di Gordiene; e l'eroe futuro di Luciano, il titano di Farsaglia tremava, singhiozzava, piangeva come un fanciullo percosso” (57).

Già nei “Cento anni” il Rovani aveva rinunciato del tutto a realizzare i suoi personaggi come invece si era compiaciuto di fare nei suoi primi romanzi. Quell'ingenuità aveva lasciato posto a un modo di rappresentazione naturale, al vivo, in modo che le figure balzavano concrete con tutto il loro bene e tutto il loro male; una sorta d'intento verista che allora era nuovo e poteva veramente costituire un merito narrativo.

Nella “Giovinezza di Giulio Cesare” tale intento, diciamo così, verista, è ancora più accentuate e si fonde con l'intento di obiettività storica. Così l'opera si pone in aperta contraddizione con la biografia di Giulio Cesare fatta da Napoleone III, con l'esclusivo scopo di mostrare in Cesare un nume, un modello di virtù, di grandezza, di perfezione. È il Rovani stesso che nella prefazione della sua opera indica la diversità del suo intento nel rievocare Cesare. Egli si propone: “di vedere gli spaccati, di penetrare nelle case, di considerare il più grande dei romani nei più intimi particolari della sua vita, limitandosi alla gioventù, perché la parte più drammatica, perché ci dà il modo di conoscere il tutta la loro varietà i costumi romani...” (58)

Questa caratteristica di verismo potrebbe sembrare in contraddizione con l'altra d'impressionismo che abbiamo già notato in quest'opera, se per verismo si deve intendere una sorta di riproduzione della realtà così come essa è, bella o brutta, buona o malvagia in tutti i suoi minuti particolari; e per impressionismo invece la rappresentazione di un'impressione che soltanto alcuni tratti della realtà hanno operato sull'animo dell'artista.

Effettivamente queste due correnti d'arte hanno avuto una storia ben distinta e direi quasi contrastante. Ma se dalla realtà storica ci ritraiamo nella sfera dei concetti, allora il contrasto può anche sparire come effettivamente sparisce qui a proposito del Rovani. Come ha già notato il Croce, arte verista è un'espressione già in sé contraddittoria in quanto l'arte non può essere riproduzione o copia fedele e minuta della realtà, e anche i cosiddetti veristi che si sono compiaciuti di rappresentazioni crude e reali, hanno espresso a loro modo, secondo la forma della loro impressionabilità quel mondo reale.

Così con la parola verismo abbiamo voluto indicare nient'altro che l'intento, assunto dal Rovani, di obiettivare storicamente le figure del racconto, ma al tempo stesso coglierle al vivo, nei loro tratti più potenti e significativi, e così al modo degli impressionisti. L'intento mi sembrerebbe raggiunto pienamente; e infatti il romanzo mostra una sua intima e attuale unità poetica, per la quale siamo spinti a riconoscere che qui l'argomento classico è puramente casuale e non ha

niente a che fare con tutto il mondo greco-romano amato dai classicisti e ripetuto a sazietà per amore di bella forma e di stile composto.

È vero che malgrado il grido romantico: “Chi ci libera dai greci e dai romani?” il classicismo era sempre pronto ad accomunare nuovamente gli spiriti adoratori della bellezza. Ma per il Rovani tutto ciò non aveva significato; egli non si sarebbe mai accostato al mondo romano dall'esterno, come se esso fosse stato privo di anima e di significazione. Egli sente la poesia attuale di quel mondo da lui rievocato, in un modo che ricorda assai da vicino la potenza poetica di rievocazione della storia propria del Carducci. Il quale però da giudice assai severo del Rovani, definì la “Giovinezza di Giulio Cesare” dramma mezzano dell'incrocio tra il romanzo e la storia, trovandosi in pieno accordo con quel giudizio del Croce che abbiamo citato per secondo, per il quale “Il libro rimane irresoluto tra la rappresentazione artistica, una monografia storica ed una filosofia della storia”.

Noi preferiamo invece l'altro giudizio crociano per cui il libro è “una visione commossa della storia di Roma” con uno “stile poetico”; lo preferiamo perché realmente avvertiamo che nei “Cento anni” prevale il tono, discorsivo, prosastico e razionale, mentre qui prevale il sentimento poetico delle figurazioni storiche; e perciò è forse giusto il dire che questa “Giovinezza di Giulio Cesare” è quanto di meglio abbia saputo creare il genio estroso e inquieto del Rovani. Il quale avrebbe voluto far seguire a questa un'altra opera, il “Tripicino”; in cui avrebbe voluto presentare Cesare nel colmo della sua potenza; senonché il suo declino era troppo rapido, accelerato dal giudizio degli uomini e dall'alcool, e la morte lo colse prima ancora che egli avesse potuto dire del suo eroe tutto quello che aveva in animo di dire.

## CONCLUSIONE

Nel 1881 Edmondo de Amicis scriveva all'amico Alberto Dossi Pisani "Intanto leggo i 'Cento anni', che confesso con rossore di vergogna e di pentimento non avevo letto finora. E devo a te il piacere sommo di quella lettura. Quando saremo riuniti ti domanderò molte cose che tu certo saprai intorno a quel colosso".

Ora che abbiamo esaminato complessivamente l'opera del Rovani, questa parola "colosso" che il De Amicis gli appropriata ci sembra veramente esagerata, come esagerata ci appare l'esaltazione che il Dossi stesso ne fa, che è la conseguenza di un attaccamento sentimentale al maestro della Scapigliatura milanese più che un ponderato senso critico.

Colosso non fu il Rovani, ma bisogna pur riconoscere che le storie letterarie lo hanno ingiustamente obliato o tutt'al più gli hanno dedicato cenni fugacissimi, cosicché nella cultura comune egli non trova quasi posto e il suo nome è sconosciuto ai più. Il malanimo dei suoi contemporanei ha forse contribuito a creargli cattiva fama, malanimo che aveva le sue ragioni principalmente nel comportamento politico del Rovani, il quale nel 1856 si trovò costretto dal governatore Burger ad accettare l'incarico di storiografo del viaggio in Lombardia delle loro Maestà Imperiali e Reali; e poté sottrarsi a questo incarico data la sua posizione di bibliotecario di Brera, o anzi avrebbe potuto sottrarsi solo facendo fagotto e scappando a Torino, cioè abbandonando la famiglia nella più squallida miseria. Questo che si può chiamare non atto di viltà, ma soltanto mancato eroismo, gli valse la disistima di molti patrioti, i quali mentre perdonarono a tanti altri, atti e parole d'incensamento all'Austria, non vollero perdonare al Rovani di essere lo storiografo imperiale. Di che egli si afflisse oltre misura, e fu questo, insieme alle strettezze economiche, e alla morte dell'unico suo figlioletto di quattro anni, una delle cause che resero intristita e angustiata l'ultima parte della sua vita. Del resto, oltre ai romanzi giovanili, soprattutto i "Cento anni" testimoniano della sua fede della libertà e nel progresso.

Ma naturalmente tutto questo può servire esclusivamente a ricostruire i motivi psicologici che hanno contribuito a creare il silenzio intorno al Rovani; non ci dicono nulla circa il valore intrinseco della sua opera. Della quale crediamo di aver lumeggiato abbastanza i vari aspetti per poter concludere che essa occupa un posto notevole nell'orizzonte della letteratura storica dell'Ottocento; trascurando i romanzi giovanili che sono piuttosto tentativi, esperimenti e comunque accusano troppa immaturità artistica e troppo bollore giovanile, i "Cento anni" però costituiscono un'imponente documentazione di atteggiamenti garbatamente presentati attraverso la ricostruzione storica o anche leggiadramente rianimati attraverso ai fatti immaginati.

Il Rovani ha presentato "gli atteggiamenti più generali del pubblico costume, della moda dei pubblici divertimenti, delle arti e (...) gli atteggiamenti più generali della giurisprudenza, della procedura criminale in un momento vicinissimo alla sua totale riforma" (prima cioè che il libro di Beccaria avesse avuto effetto), le arti plastiche, la poesia, la musica ecc..." (59). Ha mostrato al vivo come il secolo della libertà si venisse svolgendo ed emergendo dal senso di quel Settecento in cui il pregiudizio tuttora imperante nelle consuetudini sociali era però già crollato nelle coscienze dei pionieri.

E colla "Giovinezza di Giulio Cesare" il Rovani ha creato quel genere di storia romanzata che tanta fortuna ha avuto in seguito fino ai nostri giorni, e che, degenerato in tanti suoi cultori in pettegolezzo e chiacchiera aneddotica, ha nel libro del Rovani una nobiltà di linea e una poesia di linguaggio veramente notevoli.

Così noi concludiamo indicando nel "caso Rovani" un'occasione per i critici per una riesamina e di una indagine più accurata e più obbiettiva che lumeggi i motivi più vitali e più significativi della assai vasta opera del nostro critico e letterato milanese.

## NOTE

- 1 Mazzoni - L'Ottocento, ed. Vallardi volume II pagina 904
- 2 Rovani - Cento anni, prefazione
- 3 Tommaseo – dizionario estetico, Lettera sui cento anni, 1869
- 4 De Sanctis – saggi e scritti critici e vari, edizione Barion 1939, volume V, pagina 119
- 5 Croce - Letteratura della Nuova Italia, edizioni Laterza 1929 volume V pagina 93
- 6 Crispolti - Manzoni, Edizioni Garzanti 1940 pag. 326
- 7 Rovani - Cento anni prefazione
- 8 Malatesta Baglioni, ed Ferrario, vol I, pag. 147
- 9 Op. cit. vol. I pag.166
- 10 Op. cit. vol. I pag. 168
- 11 Op. cit. vol. I pag. 169
- 12 Op. cit. vol. III pag. 162
- 13 Rillosi, Rovani- Edizioni Sandron 1916, pag. 17
- 14 Manfredo Pallavicino – ed Barbini 1877 vol VI, pag. 104
- 15 Op. cit. vol. IV pag. 136
- 16 Op. cit. vol. IV pag. 117
- 17 Op. cit. vol. IV pag. 118
- 18 Op. cit. vol. IV pag. 148
- 19 Op. cit. vol. II pag 171
- 20 Op. cit. vol. II pag 173
- 21 Op. cit. vol. II pag 174
- 22 Op. cit. vol. II pag 22
- 23 L. Russo – I narratori, Roma 1923, pag. 58
- 24 Simone Rigoni, Borroni e Scotti 1847 pag. 4
- 25 Op. cit. pag.22
- 26 Op. cit. pag. 51
- 27 Op. cit. pag. 90
- 28 Cento anni – ed. Rizzoli Milano 1935 vol II, pag 667
- 29 Op. cit. vol. I pag 55
- 30 Op. cit. vol. II pag. 29
- 31 Op. cit. vol. II pagg 123-124
- 32 Op. cit. vol. I pag 211
- 33 Op. cit. vol. I pag 286
- 34 Op. cit. vol. I pag 268
- 35 L. Russo - I Narratori, Roma pag. 57
- 36 Op. cit. vol I pag. 342
- 37 Op. cit. vol I pag. 485
- 38 Op. cit. vol II pag 667
- 39 M. L. Astaldi – nascita e vicende del romanzo italiano Treves 1939 – pag 69
- 40 Libia d'oro, stab Radaelli, Milano 1868, pag. 10
- 41 Op. cit. pag 56
- 42 Guido Mazzoni – Ottocento, ed, Vallardi Vol II, pag.,. 904
- 43 Op. cit. pagg. 10 e 11
- 44 Op. cit. pag. 72
- 45 Op. cit. pag. 189

- 46 Op. cit. pag. 95
- 47 Op. cit. pag. 394
- 48 Op. cit. pag. 395
- 49 B. Croce - La letteratura della nuova Italia, vol I, pag 115
- 50 Op. cit pag. 116
- 51 Albertazzi – il romanzo, Ed Vallardi 1902, pag. 270
- 52 Rillosi – Rovani, Ed Sandron,, 1926 pag 231
- 53 Giovinezza di Giulio Cesare, Treves, Milano 1921, pag. 14
- 54 Op. cit. pag. 21
- 55 Op. cit. pag. 61
- 56 Op. cit. pag. 79
- 57 Op. cit. pag. 121
- 58 Op. cit. pag 4
- 59 Rovani – Preludio d'intermezzo – Gazzetta di Milano Gennaio 1858

## BIBLIOGRAFIA

Opere narrative del Rovani.

- 1 Bianca Cappello, Crespi, Milano, 1859
- 2 Lamberto Malatesta, Ferrario, Milano, s.d.
- 3 Valenzia Candiano, Gbuigoni, Milano, s.d.
- 4 Manfredo Pallavicino, Barberini, Milano, 1877
- 5 Simone Rigoni, Boroni e Scotti, Milano 1847
- 6 Cento anni, Rizzoli, Milano, 1935
- 7 Libia d'oro, Redaelli, Milano, 1868
- 8 Giovinezza di Giulio Cesare, Treves, Milano, 1921

## OPERE SUL ROVANI

- 1 Tommaseo, Dizionario estetico, Firenze, 1865
- 2 Molmenti P.G. -G. Rovani, Impressioni letterario, Venezia,. Stabilimento Rinnovamento 1873
- 3 Vismara – G. Rovani, Tipografia Sanvito, Milano, 1874
- 4 Torelli – G. Rovani, La nuova illustrazione universale, Milano, 8 febbraio 1974
- 5 Sangiorgio G – Addio, tipografia editrice dell'Associazione, Milano 1874
- 6 Catanzaro – G. Rovani, Ducci, Firenze, 1875
- 7 Perelli L- Giovinezza di Giulio Cesare, Introduzione, 1876
- 8 Maineri – G. Rovani, Torino 1880
- 9 Zandrini B, - A proposito di Giulio Cesare, Prose, ed. G. Ottyino 1881
- 10 Albertazzi – Il romanzo, Vallardi 1902
- 11 Albertazzi - La scapigliatura milanese, Natura ed arte, 15 giugno 1904
- 12 Levi P – Pei nuovi Cento anni, l'osteria della polpetta, Corriere della sera, Milano, 3 dicembre 1908
- 3 B Croce - La critica, rivista letteraria, Laterza, 1912
- 14 B. Croce, La Critica, rivista letteraria Laterza 1914
- 15 Giglio L. Il romanzo italiano da Manzoni a D'Annunzio, Zanichelli 1914
16. P. Levi Cento anni, pref., Istituto Editoriale Italiano, Milano 1915
17. Rillosi – G. Rovani, Sandron 1916
18. Brognolico – G. Rovani. Rassegna critica della letteratura italiana, Napoli 1917
19. Rabizzani – G. Rovani, Marzocco, 1 luglio, Firenze 1917
20. Zangara – G. Rovani, La rassegna, Napoli 1918
21. Scardovi P. - La prima scapigliatura milanese, Rivista d'Italia, 15 maggio 1921
22. Carducci G – A proposito di alcuni giudizi su A. Manzoni, Prose, Zanichelli 1922
23. Tamassia, Mazzarotto – La scapigliatura milanese, Rassegna Nazionale, Roma, settembre 1922
24. Levi P. - Un'opera e un uomo dimenticato, Marzocco, Firenze, 5 agosto 1923
25. Russo L. - I narratori, Roma 1923
26. Nardi P. - La scapigliatura, Zanichelli 1926
27. Merlo Ida – La scapigliatura lombarda- Rivista di Lecco, Gennaio 1925
28. Rossi V. Storia della letteratura italiana, Vallardi 1925
29. 29 Pazzini A. - G. Rovani, Alcoolismo e poesia, Maglone, Roma 1926
30. Madini p. - La scapigliatura milanese, ed Famiglia Meneghina, Milano 1926
31. Carli e Sainati – Storia della letteratura italiana, Le Monnier, 1934
32. Mazzoni G. L'Ottocento, Vallardi 1934
33. Galletti – Il novecento Vallardi 1935
34. Cozzamini, Mussi – Le più bella pagine di G. Rovani, Treves, Milano 1935
35. Mazzoni G. Enciclopedia Treccani 1936
36. Lopez Celli – Il romanzo storico in Italia, Bologna 1939
37. Astaldi M.L. - Nascita e vicende del romanzo italiano, Treves 1939
38. Flora – Storia della letteratura italiana, Mondadori 1940— 42
39. P. Pancrazi, Racconti e novelle dell'800, Sansoni, Firenze, 1949
40. Dossi C. Rovani, Garzanti, Milano 1944
41. I capricci della moda dai Cento Anni di G. Rovani, pref Bontempelli, Capriotti, Roma 1945
42. C. Dossi, Rovani, Vinciana, Milano vol II, 1946
43. Seroni – G. Roani, la Rassegna d'Italia, febbraio 1948

44. Altrocchi A. - Sott Manzoni, Rovani, s.d.

Opere citate nella tesi

45 De Sanctis – Saggi e scritti critici e vari, edizioni Barion 1939

46 Crispolti – Manzoni, Garzanti, Milano 1940

Per la compilazione della tesi mi è stata necessaria la permanenza a Milano per alcuni giorni, ma costretta poi a ritornare prima del previsto, non ho avuto il tempo di poter controllare le opere che seguono:

1. Raiberti G – Avviso interessantissimo, Gazzetta Ufficiale 4 dicembre 1854
2. Bernandi – Appendice della Gazzetta Ufficiale, Milano 17 agosto 1853
3. Farina, L'amena letteratura in Milano, Giornale per tutti, 19 ottobre 1865
4. Torelli Viollier – Corriere dei Milano, Illustrazione universale 120 giugno 1867
5. Cajuni A. - I cancelli d'oro – il burattinaio della storia, ed. Corbaccio, Milano 1926

L'indicazione delle presenti mi è stata fornita dalle varie bibliografie consultate.

L'importanza della consultazione di queste opere però non mi è sembrata così indispensabile per il mio lavoro da giustificare un secondo viaggio, che del resto non ero sicura se sarebbe stato fruttuoso.

## INDICE

Introduzione	pag. 1
Capitolo 1 Il concetto di romanzo storico ed il significato assunto dalla materia storia dell'opera del Rovani	pag. 5
Capitolo 2 Le opere giovanili	pag. 17
Capitolo 3 I Cento Anni	pag. 39
Capitolo 4 La Libia d'Oro	pag. 57
Capitolo 5 La giovinezza di Giulio Cesare	pag. 63
Capitolo 6 Conclusione	pag. 71
Note	pag. 75
Bibliografia	pag. 79
Opere sul Rovani	pag. 81