

# UN SECOLO NEL SEGNO DI NAPOLEONE: I «CENTO ANNI» DI GIUSEPPE ROVANI

## ABSTRACT

*Cento anni*, il più ambizioso romanzo di Giuseppe Rovani (1818-1874), copre un secolo di vita italiana ed europea: il grande affresco prende le mosse dai primi fervori libertari e illuministi, abbraccia la stagione napoleonica e si conclude sulle note tragico-sublimi della caduta della Repubblica di Venezia (1849). A lungo considerato uno zibaldone di aneddoti pettegoli e curiosità erudite, il capolavoro di Rovani poggia in realtà su una struttura narrativa ben precisa: le vicende dei personaggi delineano un percorso di liberazione dai vincoli gentilizi che tocca l'apice nelle conquiste democratiche della rivoluzione di Napoleone, e che lascia intravedere una classe borghese definita dai criteri di merito del talento artistico. Il risultato è una ricognizione nostalgica degli anni a cavallo tra Sette e Ottocento: un periodo storico in cui gli artisti si muovono da primattori, e l'esempio del soldato che diventa imperatore è garanzia di mobilità sociale.

*Cento anni*, the most ambitious novel by Giuseppe Rovani (1818-1874), covers an entire century of Italian and European life: from the Enlightenment to the downfall of the Republic of Venice (1849). Too often disregarded as overflowing with anecdotes and erudition, Rovani's masterpiece actually lies on a very neat narrative path, the common thread among its main characters' lives being the emancipation from the old aristocratic regime (thanks to Napoleon) and the establishment of a bourgeoisie of young artists.

## 1. IL ROMANZO DEGLI ARTISTI

«Dovunque incedeva Rovani – ci spiega Carlo Dossi – sorgeva il tempio», quel tempio che «ancor si erge e si ergerà eternamente, festoneggiato di fiori e fumante d'incenso, sulle nostre casùpole»<sup>1</sup>. Di cotanto monumento auspicato dall'ammiratore in forza alla Scapigliatura, metaforico riscatto di un'esistenza spesa su tavoli di biblioteca e osteria, resta solo il «vasto edificio»<sup>2</sup> dei *Cento anni*: già all'inizio del Novecento era opinione diffusa che Rovani si fosse «dileguato nell'oblio»<sup>3</sup>, e degli altri suoi libri poco o nulla è oggi passibile di recupero.

1. Rispettivamente Dossi 1927, vol. V, p. 203 e Dossi 1995, p. 1088. Cfr. Dossi 2010, NA 3523: «Degli uomini grandi (del pensiero) è come dei grandi edifici. Non se ne può comprendere la grandezza e l'armonia di proporzioni se non da lontano. È necessario cioè che tra loro e noi si ponga qualche secolo di distanza».

2. Rovani 2008, p. 7. Il romanzo fu pubblicato, prima in appendice alla «Gazzetta di Milano» e poi in dispense e volumi, tra il 31 dicembre del 1856 e il luglio del 1864. Per la complessa vicenda testuale vedi Giachino 2003. D'ora in avanti, per le citazioni tratte dai *Cento anni* sarà indicato solo il numero di pagina.

3. Così nel 1906 si esprime Francesco Novati, co-fondatore del «Giornale storico della Letteratura italiana», recensendo la *Fricascea critica* di Carlo Dossi. Novati 1906, p. 534.

Il capolavoro rovaniano è un romanzo di mille e più pagine, al cui interno trovano accoglienza le vicissitudini di quattro generazioni, unite dalla testimonianza di un osservatore nonagenario, «chiave di volta che varrà a tener congiunta» la grandiosa architettura:

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

A seguire alla lettera le anticipazioni affidate dall'autore al *Preludio*, il disegno complessivo rischia però di sfrangiarsi. Nella rassegna proemiale dei fatti salienti, il «progresso dello spirito umano» viene a coincidere con il cammino «a spinapesce» delle arti, o a confondersi con il trapasso dei «topè» nei «ciuffi a campanile»: «sentiremo a cantare i tenori e i soprani del secolo passato [...], calcheremo per cento anni il palco e la platea dei nostri teatri, [...] e nella nostra lanterna magica passeranno le ombre dei poeti, dei letterati, dei pittori, dei pensatori» (p. 6). Persino l'attribuzione, a posteriori, dell'etichetta «romanzo ciclico» (1868) non fa più luce sulla struttura del libro di quanta ne avesse fatta la suddetta lanterna: del resto, che la storia delle tribù milanesi si sarebbe trascinata per decenni, era cosa nota sin dai tempi della *Sinfonia* edita sulla «Gazzetta di Milano» alla fine del 1856.

Difficile rinvenire spunti decisivi nell'introduzione metanarrativa dal titolo musicale, così come di scarsa lungimiranza risultano le distorsioni prospettiche messe in campo da Dossi per eleggere Rovani a maestro e *trait d'union* con Manzoni<sup>4</sup>. Più proficua pare invece l'indagine sui rapporti che intercorrono tra i personaggi, da cui emerge non solo uno schema di relazioni ben preciso – farraginoso e appendicistico, certo, eppure estraneo all'affabulazione a ruota libera<sup>5</sup> – ma anche il proposito di superare, senza rinnegarlo, il modello del romanzo storico.

4. Cfr. la *Rovani* pubblicata postuma (Dossi 1946), con la quale Alberto Carlo si proponeva di riesumare la memoria di Rovani e, più o meno esplicitamente, di individuare una genealogia letteraria facente capo a Manzoni.

5. Cfr. Tellini 1998, pp. 109-110: «la vicenda centrale del “processo criminale” che dovrebbe garantire la tenuta dell'insieme è di fatto sfrangiata dal formicolante pullulare di digressioni storiche e morali, di parentesi umoristiche, di informazioni erudite, che s'intromettono nel racconto con un'instancabile tecnica dell'accumulo». Cfr. anche Tamiozzo 2003, p. 10: «Contrariamente a quanto per lungo tempo si è pensato, Rovani ha delineato con precisione l'architettura del suo lavoro, che ha una struttura *sui generis*; ma salda; senza un motivo centrale – se togliamo il filo rosso del testamento rubato dal Galantino nel Libro I, i cui effetti si riverberano fino alla fine – ma con un procedimento a cerchi concentrici che avvolgono i fondali storici, gli avvenimenti, le imprese delle diverse generazioni che si susseguono».

Il punto di partenza, per Rovani, è il riconoscimento della chiusura di un ciclo: la sconfessione manzoniana (*Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione*) si salda all'insuccesso dei moti quarantotteschi, che spegne o attenua, causa censura, le passioni risorgimentali. Alla pubblicazione del *Manfredo Palavicino* (1845-46), titolo conclusivo della serie storica d'esordio (*Eleonora da Toledo*, 1841; *Lamberto Malatesta*, 1843; *Valenzia Candiano*, 1844), segue un silenzio lungo dieci anni, durante i quali Giuseppe partecipa alla sfortunata rivoluzione di Daniele Manin a Venezia, trova poi rifugio a Capolago e, di nuovo a Milano dopo l'esilio, si dedica alle attività di bibliotecario, giornalista e divulgatore<sup>6</sup>.

Quando torna alla narrativa, il nostro scrittore brucia nella «pipa casalinga» un ultimo tentativo di racconto misto<sup>7</sup>, e approda al romanzo storico contemporaneo. Il vecchio criterio onomastico, che sui frontespizi evocava lugubri vicende tre o cinquecentesche, cede ora il posto a un'arcata secolare che arriva sino al *nunc* della scrittura (l'*explicit* dei *Cento anni* reca la data 1862). L'avvicinamento alla contemporaneità smorza le deliranti tensioni tragiche e sublimi di origine guerraziana, tipiche dei romanzi giovanili, e sposta il fulcro dell'autorevolezza affabulatoria dai reperti storiografici al vissuto personale: dell'ottantottenne Giocondo Bruni e di colui che ne raccoglie le confessioni. A rincalzo della testimonianza del vegliardo e dell'esperienza di vita del narratore, riaffiorano tuttavia gli alibi consueti della *fiction*: l'uomo di penna corregge gli *omissis* del solito scartafaccio inedito – il verbale, ritrovato nella biblioteca di Brera, di un «processo criminale» – e così rende pubblici «fatti e costumi [...] che non ottennero posto in libri divulgati» (p. 6), contribuendo al progresso civile e culturale dei concittadini.

L'ancoraggio al «dilavato manoscritto» non solo denuncia il tradizionale proposito di nobilitare la forma romanzo con le fatiche del lavoro d'archivio («la schiavitù della schiena»)<sup>8</sup>, ma soprattutto rivela una pervasiva difficoltà nel definire i paradigmi interpretativi validi per il presente. I *Cento anni* riflettono «i nuovi mo-

6. Sul periodo veneziano di Rovani vedi Giachino 1996.

7. «Da più anni in fatti il romanzo storico sembra che sia quasi scomparso dalla faccia del mondo; sembra che ai cacciatori della fama sia passata la voglia di farne: e colui che oggi ha la malinconia di pubblicare questo lavoro, e che, *nell'età dell'innocenza*, stampò tre romanzi storici uno dopo l'altro; quantunque ne avesse avviato un quarto, dopo il discorso manzoniano, lo converse tutto quanto *in fidibus* per la sua pipa casalinga» (p. 4). Nella rassegna delle proprie fatiche romanzesche, Rovani non include *Eleonora da Toledo*, «cronaca fiorentina» pubblicata anonima.

8. «Egli è bensì vero che il romanzo storico era come riuscito in addietro a sottrarsi all'interdetto, se non altro per la difficoltà delle ricerche e per la necessità di rovistare negli archivi, e perché, in una parola, la mente e la fantasia erano condannate alla schiavitù della schiena» (p. 3).

delli di vita dell'individualismo liberaldemocratico»<sup>9</sup> che si andavano affermando nelle piccole o grandi città europee (Milano, Venezia, Roma, Parigi); sottintendono cioè la convinzione che i rapporti tra individui debbano rispondere non più ai privilegi di nascita, ma al principio borghese del merito. Ingegno, merito e inventiva – parole d'ordine del regime di civiltà che subentra a quello aristocratico-gentilizio – trovano però la loro massima espressione, stando a Rovani e agli scrittori di cui sarà nume tutelare, nella creazione artistica disinteressata: sono coloro che si occupano di letteratura, musica e pittura, i protagonisti indiscussi dei migliori anni della storia italiana sette-ottocentesca<sup>10</sup>.

## 2. DALLA TRUPPA ALLA TEPPA, DAL SETTE ALL'OTTOCENTO

Diversamente dalle prime opere, la vicenda non si svolge sul limitare di un precipizio tragico, nel quale l'eroe è destinato a consumare i suoi ultimi giorni, bensì mette a fuoco un percorso di liberazione che, seppur in vista di una conclusione tragico-sublime (la caduta di Venezia), addita ai lettori le norme democratiche di vita soppresse dal tracollo della rivoluzione napoleonica: cuore del romanzo è l'ascesa di due stirpi milanesi, i Baroggi e i Suardi, dall'oscurità miserabile alla fama dell'arte e delle armi.

All'alba della modernità urbano-borghese, comincia a farsi strada un'idea di mobilità sociale prima impensabile: la convivenza pacifica entro le mura cittadine s'incrina quando i figli rifiutano di continuare i mestieri dei padri, minando alle basi una millenaria spartizione del potere politico. Rovani rievoca il lungo processo di emancipazione a partire da un antefatto di crudeltà inaudita, la condanna a morte della «truppa studentesca», rea di goliardate che «mettono a buon umore» tutta Milano: alcuni studenti rapiscono il «nano guardaportone» di un

9. Spinazzola 2012, p. 16.

10. Più che un «totale disinteresse per la definizione della borghesia come classe sociale», come sostiene Mariani, si scorge forse in Rovani un tentativo di definizione di tale classe secondo criteri di borghesità molto diversi sia da quelli odierni, sia da quelli francesi a lui contemporanei. Cfr. Mariani 1967, p. 113: «il suo non è e non vuole essere ancora romanzo contemporaneo; in realtà si sente incapace per un tal genere e ne ha paura: la società che egli studia è sì quella ipotizzata da Balzac ma per studiarla e descriverla ha bisogno di proiettarla nel passato, e sia pure in un immediato passato, sì da sfiorare quasi gli eventi contemporanei ma senza penetrarvi, senza sviscerarli come invece fa l'autore della *Comédie*: ogni paragone con Balzac deve perciò partire da questa constatazione di fondo e tener presente l'incapacità di Rovani ad offrire una convincente diagnosi della società del suo tempo, che è lo scopo precipuo dell'autore della *Comédie*. Di qui anche in Rovani, come in Praga e in Boito, un totale disinteresse per la definizione della borghesia come classe sociale (problema così pressante nelle pagine di Balzac) e per i rapporti borghesia-popolo».

patrizio borioso, il quale pretende e ottiene dal Senato una punizione sproporzionata. L'apologo dei liceali al patibolo, metafora estrema dello scontro sociale e generazionale, delinea uno sfondo tragico che mette in risalto, per contrasto, l'esemplificazione romanzesca del merito borghese.

La tesi secondo cui i fremiti di libertà riportano nel Settecento illuminista una prima gloriosa vittoria, è svolta con la messa in scena di tre situazioni correlate di amore contrastato: la *liaison* tra la contessa Clelia e il tenore Amorevoli, le nozze tra Lord Crall e Paola Pietra, e l'unione di Lorenzo Bruni con la ballerina Gaudenzi. Sull'onda di un'euforia che culminerà nella stagione napoleonica – quella cioè del soldatino che diventa imperatore – la passione vince l'ostacolo, e il bilancio dello scontro tra ambizioni e realtà si chiude per lo più in attivo. Donna Paola fugge dal monastero, sposa un lord inglese e diventa la santa patrona laica della città di Milano; Clelia vive una storia d'amore, benedetta a Venezia dal chiaro di luna, col tenore Amorevoli; Lorenzo Bruni, infine, impalma la ballerina di cui era tutore, e la salva così dalle perdizioni della danza.

In parallelo, ha inizio la caparbia progressione in società di Andrea Suardi detto il Galantino, ex lacchè responsabile del furto del testamento del Marchese F..., che toglierà a Giulio Baroggi, figlio naturale e squattrinato del vecchio patrizio, l'unica *chance* di ereditarne il patrimonio.

Per chi nasce nei bassifondi del consorzio civile, la vita è dura: la scalata sociale del Galantino copre un arco di tempo lunghissimo, pari almeno a quello che occorre alla schiatta dei Baroggi per arrivare dal mestiere di sottotenente della «Ferma dei Tabacchi» (Giulio) alla qualifica prestigiosa di rivoluzionario che «[applica] l'ingegno alle lettere e alle arti» (Giunio), passando per l'incarico di capitano dei dragoni (Geremia). Anzi, il traguardo arriverà soltanto nella *Libia d'oro*, dove si legge che il figlio omonimo di Suardi, ricchissimo ereditiere, è diventato pittore, musicista e servitore alla corte dello Zar: in realtà è un carbonaro che lavora sotto copertura, disposto a sacrificarsi per liberare l'Europa dai tiranni che la opprimono<sup>11</sup>.

Seppure non nello stesso libro, le *Bildung* dei Baroggi e dei Suardi finiscono per coincidere: il risultato è una sublimazione artistica e drammatica del poco onorevole retaggio dei padri. Ma la lentezza estenuante con cui questi *homines novi* assurgono a ruoli di potere, e la triste conclusione delle loro azioni (Andrea Suardi junior sarà deportato in Siberia dopo il fallimento della congiura), denunciano lo spegnersi dei lumi settecenteschi, l'affievolirsi della spinta democratica che, tem-

11. Rovani 1868.

po addietro, aveva favorito l'incontro di un giovane tenore romano con la figlia di una delle più severe famiglie milanesi: dopo il 1815, bisogna ricominciare da capo.

Ecco allora palesarsi una nuova cornice generazionale, speculare alla scolaresca d'esordio: la Compagnia della Teppa. Sono i giovani lombardi che fecero «gran rumore [...] dal 1818 al 1821» (p. 977), i successori delle masnade di studenti della Milano settecentesca: sono loro, i primi a reagire alla mortificazione civile e intellettuale che segue l'adolescenza del mondo moderno<sup>12</sup>.

In mancanza di un «caporale austriaco [da afferrare] per la cravatta», o di un nemico qualsiasi da investire «a baionetta in canna», la gioventù milanese «[comincia] per passatempo e a sfogo di umori acri, a tribolare il prossimo» (p. 1018). All'iniqua legge dei padri, che costringe i figli a «rimaner chiusi in casa», subentra, come spiega Andrea Suardi a Giocondo, quella del bastone.

Ora un buon bastone che alla cieca e indistintamente cada sulla testa di quanti s'incontrano a caso, è l'immagine nodosa e reale della fatalità vendicatrice, tanto rispettata dagli antichi, perfino dagli dèi, perfino da Giove (p. 987).

L'unica regola che la Compagnia si è prefissata – «bastonare senza distinzione tutti gli uomini che di notte [essa] trova per strada» (p. 987) – non risponde, è ovvio, solo alla voglia di menare le mani e di vincere la noia: nel clima tetro della Restaurazione, è il venir meno della possibilità di salire la scala sociale con la carriera militare, a fomentare il rancore di chi esce dall'università o dal collegio. Possibilità che, nella triade dei Baroggi, viene esperita con successo solamente da Geremia, figura intermedia che diventa ufficiale dell'esercito cisalpino e, in virtù della nobile professione, arriva a sposare una nobildonna: Paolina, la nipote della contessa Clelia. Al figlio Giunio, che crescerà negli anni della Teppa e ne frequenterà l'adepto più spavaldo e impunito, Andrea Suardi, quest'opzione è preclusa: né padre, né marito, né tantomeno soldato napoleonico, Giunio sceglierà la via dell'esilio, confortato dalle arti, dalle lettere e dal vagheggiamento del divorzio, quale strumento capace di far rivivere lo spirito del Settecento («le leggi del matrimonio avevano assunto un'elasticità senza pari», p. 163) e dunque di riformare, su basi finalmente paritarie e democratiche, le regole della vita civile.

Il contratto matrimoniale racchiude un impegno mutuo di protezione e d'obbedienza. Se il marito cessa di proteggere la moglie, questa dovrebbe essere dispensata dall'obbe-

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

dire. Se la protezione si cangia in tirannia, non si dee condannar la donna ad essere perpetuamente la vittima (p. 1143).

L'ipotesi di rescissione del contratto è moderna e borghese, ma le dinamiche romanizzate della vita familiare attingono ancora al repertorio del tragico, all'atemporalità assoluta e drammatica<sup>13</sup>. La reticenza dell'autore dinnanzi all'esegesi dell'oggi trova conferma se confrontiamo le cornici che rinserrano le campiture del libro: la truppa e la Teppa. Il passaggio dalle «munizioni scolastiche» – temperini, squadre e cinghie di pelle – alle bastonate ottocentesche allude infatti a un'*escalation* di violenza che rompe la tradizionale compattezza del corpo sociale. Per quanto sacrosanta e inesorabile, la sostituzione del principio del merito ai privilegi di nascita scatena forze inquietanti perché ignote: non più ricomponibili cioè nell'alveo di un rassicurante “buon umore” popolare. Le imprese della Teppa riflettono, insomma, le insanabili contraddizioni di una cittadinanza sospesa tra una mitica concordia e nuove, più aggressive tensioni sociali. Certo, le goliardate suscitano ancora un «gran ridere», soprattutto se a spese dei soldati austriaci di guardia, scaraventati in acqua nottetempo e all'improvviso:

quei della Compagnia della Teppa, colta l'occasione che la notte era stata piovosa e che la sentinella col suo cappotto erasi messa al coperto, presero la garitta e la gettarono con gran disinvoltura nel naviglio, tutt'insieme, guscio e lumaca (p. 1031).

Nel momento in cui, però, lo «spirito guerriero [passa] dai campi aperti delle battaglie europee nelle anguste vie della tortuosa città nostra» (p. 1019), l'aggressività del riso rischia davvero di trasformarsi in impulso di morte: come ai tempi, non lontani, del ministro Prina<sup>14</sup>.

### 3. LE DONNE DELL'EMANCIPAZIONE SETTECENTESCA

Rovani esemplifica le dinamiche egualitarie della società settecentesca mediante una triade di vicende complementari: la liberazione dall'autorità paterna,

13. Cfr. Carnazzi 1989, p. 19. Dell'apologia del divorzio Carnazzi propone una lettura spiccatamente politica: «il Rovani [giunge] senza remore alla denuncia dei mali recati dalla “istituzione” nefasta del matrimonio indissolubile, e ad affermare la necessità del divorzio [...]. Ed è, ci sembra, rivendicazione non da poco, atta a confermare sul terreno di una particolare questione, il rapporto di Rovani con le posizioni politiche di più ferma impostazione laica e progressista. [...] Un profilo di militante e combattivo progressismo emerge senza possibilità di equivoco da una complessiva rilettura dei *Cento anni*».

14. All'eccidio del ministro Prina è dedicata parte del Libro XVII. Per una ricostruzione delle fonti storiche rovaniane vedi Carnazzi 2006.

il rifiuto del giogo maritale e la denuncia dei soprusi gentilizi – tre varianti o meglio tappe progressive della lotta contro la legge del Padre – si concretano, rispettivamente, nelle peripezie sentimentali di Paola Pietra, Clelia V. e Lorenzo Bruni. La disposizione scalare dei personaggi testimonia il graduale indebolimento del regime di civiltà aristocratico: al primo posto troviamo una donna di nobili origini, che rifiuta la monacazione imposta dal parentado e, grazie all'insuperabile talento per il canto, sposa un lord inglese, suo ammiratore. A costei fa seguito una contessa, coniugata e milanese, che amoreggia con un tenore forestiero; e, infine, ecco una coppia borghese, formata da un «uomo del popolo» e da una ballerina salvata dagli eccessi dell'arte teatrale, nonché dalle insidie di una diceria a sfondo classista: l'accusa di essere la meta delle scorribande notturne di Amorevoli.

Lo schema non rispecchia certo l'ordine con cui gli attanti fanno il loro ingresso sulla scena: in realtà, la biografia di donna Paola è un antefatto di cui il lettore viene a conoscenza soltanto nelle ultime pagine del Libro I, quando Clelia, indecisa se salvare l'amante rinchiuso in carcere o la propria rispettabilità, chiede consiglio alla concittadina illustre.

Ciò non toglie, però, che il suo esempio fornisca le premesse necessarie a capire gli sviluppi successivi: anzi, la posposizione rispetto all'episodio della contessa malmaritata rafforza il parallelismo oppositivo tra i personaggi. La richiesta d'aiuto di Clelia alla «veneranda» matrona, infatti, pone a confronto le reazioni delle due donne davanti al medesimo ostacolo: il diniego dei famigliari a una piena realizzazione affettiva. Paola Pietra ha spezzato le catene dei Padri grazie alle proprie capacità artistiche; Clelia, invece, fino all'età di venticinque anni si adegua alla volontà paterna, reprimendo per vanità le doti native dell'indole muliebre, e diventando così un pozzo di scienza, la moglie di un colonnello spagnolo in disarmo e una donna infelice. L'ingresso nel mondo adulto, che si sostanzia nell'incontro con l'altro sesso, è per entrambe un'esperienza vanificata da nozze senza passione, decise per tornaconto economico e rigore castale dalle rispettive famiglie: il «matrimonio con Cristo» di Paola Pietra e il noiosissimo connubio della contessa con un maturo colonnello. Nella stilizzazione delle protagoniste del Settecento milanese, Rovani si compiace dunque di iperbolici dualismi: Inghilterra e Spagna, Arte e Scienza. Ma siamo ancora lontani dalla raffinata nevrosi della Scapigliatura<sup>15</sup>: il contrasto tra figure e discipline antitetiche è funzionale alla collaudata dipintura di uno scenario me-

15. Cfr. Rosa 1997, pp. 31-32: «Già emarginati entro la sfera delle decisioni politiche, spiazzati dalla logica economica del “mercato delle lettere”, gli artisti intuiscono che la società borghese in via di sviluppo valorizza innanzitutto le competenze “utili” dei tecnici, scienziati, medici, relegando in un ruolo subalterno i cultori del Bello disinteressato».

lodrammatico, che sia cassa di risonanza per il senso ultimo della storia: la vittoria dell'ingegno borghese sul «beneficio di fortuna».

Rispetto alle mosse ondivaghe di Clelia, e alle bizzosche truculente della monaca monzese a cui il personaggio è ispirato<sup>16</sup>, il comportamento di Paola Pietra spicca per virtù e determinazione. Mentre la sventurata di Manzoni si era servita dei natali illustri per imporre il proprio volere all'interno del convento, e indulgere in un catalogo di scelleratezze da romanzo gotico, tra le mura del suo carcere Paola rivendica un ruolo di primo piano non in forza dei titoli nobiliari, che pure possiede a volontà, bensì, esclusivamente, delle qualità individuali. Ben sapendo cioè «che era impresa impossibile il tentarla per le solite vie giuridiche» (p. 65), la donna sublima nel canto il dolore, richiamando in chiesa un pubblico di appassionati intenditori, pronti ad appassionarsi non soltanto alla musica, ma anche al suo caso disperato. Resta inteso che, borghesemente, la richiesta di soccorso non va mai disgiunta da una buona dose di tenacia: la «fortuna» è il frutto di un impegno personale, non un «beneficio» irrelato.

Le storie di casa Pietra si propongono come rilettura romanzesca della diffusione in città dei modelli di vita borghese, in mancanza di una borghesia consapevole della propria identità: una dinamica a prima vista paradossale, ma coerente con l'arretratezza socioeconomica dell'epoca settecentesca. Alcuni anni più tardi, del resto, saranno i giovani, aristocratici avventori di una (fittizia) bottega di caffè, a spogliare le «verità utili» della «noia magistrale»; e più avanti ancora sarà la penna di un conte milanese, a scrivere il primo romanzo italiano moderno. Non stupisce, quindi, che del nuovo ceto urbano si faccia interprete e portavoce la figlia di un bieco aristocratico: una donna determinata a riformare, a vantaggio dell'intera comunità, i tradizionali strumenti coercitivi del clero e della nobiltà. Da luogo di culto e controllo ideologico, la chiesa di Santa Radegonda è ufficiosamente promossa a sala da concerto («l'arte faceva dimenticare la devozione», p. 65); i titoli nobiliari, invece, da retaggio dell'Antico Regime diventano marchio di garanzia, estetica e morale, dell'attività artistica: l'unica a rispondere, secondo l'autore, ai requisiti di ingegno, operosità e democrazia che costituiscono la manifestazione più autentica dello spirito borghese; l'unica a consentire, prima della stagione napoleonica, una progressione lungo la scala sociale.

Progressione che trova sintesi narrativa nel variare delle coppie: all'unione di sangue blu Pietra-Crall segue quella mista, nobile-borghese, tra Clelia e Amore-

16. «Vedrò inoltre il lettore, nel rovescio della medaglia che offre la monaca di Santa Radegonda di Milano a suor Virginia di Santa Margherita di Monza, che mai possa la forte volontà assistita dalla pura coscienza, e come il solenne spettacolo d'una sincera virtù sia talora potente a placare anche il decreto di consuetudini di ferro» (p. 56).

voli, coronata dalla nascita di Ada, figlia del tenore a tutti gli effetti, ma riconosciuta, dopo un lungo rifiuto, dal conte colonnello, grazie all'intercessione dell'insuperabile Paola.

La seconda storia d'amore presenta ruoli invertiti: questa volta, a vincere gli ostacoli con il canto è un uomo: «applaudito al suo primo comparire, [Amorevoli] fece fremere d'entusiasmo la sua platea ad ogni emissione di voce» (p. 20). E abissale è la discrepanza tra l'indecisione della contessa e il polso dell'ex-monaca. La moglie del colonnello, timorosa per sé e per il buon nome della famiglia, lascia che il cantante, scambiato per un ladro durante un convegno notturno nel giardino della villa, sia rinchiuso in galera. Il disonore per la mancata difesa di Amorevoli ricade subito sulla ballerina Gaudenzi, che i concittadini ritengono, a torto, sua amante: è una donna del popolo, a dover subire l'ignavia aristocratica.

Spetterà a Lorenzo Bruni, *homo novus* della Milano settecentesca, il compito di ristabilire la verità: «il violino di spalla [...] – ci anticipa colui che racconta – nella sua potenza, a tutti nascosta, dall'umiltà del suo posto, era destinato a gettar fuoco e fiamme nella polveriera di questo dramma» (p. 51). Indossando a una festa da ballo una maschera raffigurante Amorevoli, Lorenzo provoca lo svenimento di Clelia, e la caduta della calunnia a danno della sua protetta.

L'agnizione *melò* conferma la predilezione rovaniana per le soluzioni d'appendice, e ribadisce il criterio che regola il sistema dei personaggi: le vicissitudini dei due innamorati di diversa estrazione sociale – Clelia e il tenore – acquistano un senso compiuto solo se poste in relazione con la coppia che li precede e con quella che li seguirà. Lorenzo e Margherita realizzeranno infatti quell'unione borghese, formata da artisti artefici del proprio destino e privi di antenati blasonati, che prende le mosse dal gran rifiuto di donna Paola al volere del padre.

Da consumato artista in tournée, richiesto dai teatri di mezza Europa, Amorevoli non tarderà a lasciarsi alle spalle Clelia, i «rimorsi» e la prospettiva di un «avvenire tenebroso»: i tempi non sono ancora maturi, per l'unione di un cantante romano con una nobildonna milanese, ma la nascita di Ada rappresenta comunque un'ulteriore tappa del movimento libertario settecentesco. Ciò che davvero conta, alla fine, non è l'assunzione di un ruolo paterno, che peraltro getterebbe la figlia naturale nel discredito e nell'indigenza, bensì la rivendicazione, con plateale successo, del principio del merito: «la mia nobiltà – dichiara il tenore – sta nell'arte mia e nella mia vita senza rimproveri» (p. 242). Per arrivare ai vertici della società, insomma, ci vuole talento: un dono che non dipende né dalla ricchezza, né dal prestigio delle origini. Per quanto riguarda l'occupazione effettiva dei posti di potere, bisognerà attendere l'avvento di Napoleone, e le occasioni inedite connesse alla militanza nell'esercito. Nel frattempo, però, la pratica dell'arte, e in special modo la musica e il canto, garantiscono un riconoscimento istituzionale,

una prossimità non servile con i potenti di turno che anticipa la stagione borghese. La vicenda del tenore riflette modelli di comportamento finalmente validi per tutti, in amore e in affari, in ogni campo dello scontro io-mondo.

Nel complesso, e nonostante l'*exemplum* amorevoliano, il gigantesco romanzo appare sbilanciato a favore delle figure femminili: Paola Pietra, la ballerina Gaudenzi, la contessa Clelia e la sua progenie (la figlia Ada, la nipote Paolina) sono dotate di un'evidenza icastica che Amorevoli, i Baroggi e persino Lorenzo Bruni, fondamentale per comprendere l'ideologia rovaniana, faticano a eguagliare, perché la reazione titanica allo strapotere dei padri finisce per privilegiare la messa a fuoco di un ideale di femminilità forte e autonoma.

Rovani accoglie di buon grado la prospettiva di un'emancipazione sentimentale della donna: l'epoca dei matrimoni «infernali», contratti a scapito delle fanciulle indifese, è ormai alle spalle. Tuttavia, proprio nel momento in cui ad Eros comincia ad affiancarsi Thanatos, trasposizione drammatica di un ruolo non più pacificamente subalterno, alle giovani liberate dal giogo non sembra corrispondere alcun ruolo sociale effettivo, se non l'esercizio a tempo pieno delle facoltà materne, iscritte nell'indole biopsichica femminile. Si spiega anche così, la scelta di collocare in apertura del libro Paola Pietra: la funzione eminentemente oblativa e consolatoria della donna prescinde dal corso degli eventi, dal divenire storico che mette alla prova i personaggi maschili.

L'apoteosi municipale di donna Paola, il suo prodigarsi a favore del prossimo, è reso possibile dall'abrasione dei legami personali: per essere madre di tutti, è necessario non essere madre di nessuno. Ma come far coesistere, nella frenesia oblativa, pubblico e privato? Come far convivere cioè il ruolo di genitrice di tutti i Milanesi in ambasce, con la precedenza rivendicata dal figlio Guglielmo? In gioco non vi è soltanto la felicità di un «giovane di ventisei anni, letterato e fantastico», bensì l'esaltazione acritica della funzione consolatoria della donna, che permette di convogliare con agio, su percorsi consolidati e rassicuranti, le pulsioni liberate dallo sgretolarsi dell'ordine patriarcale.

Di risposte Rovani non ne dà: preferisce anzi lasciare che sul personaggio di Guglielmo Crall si addensino le nubi del dramma, in vista di un duplice scioglimento: la combustione tragica del suicidio e, di concerto, la rilettura satirica della vita del giovane, che ne esorcizza, svilendole, le tensioni irrisolte. Guglielmo Crall non intuisce le conseguenze ultime del cambio di regime, non comprende che non basta far parte dei Liberi Muratori, per redimere le radici gentilizie: bisogna adoperarsi fattivamente per l'ascesa dei nuovi ceti sociali, anche a costo di immolare se stessi a redenzione dei soprusi altrui. Strategia, questa, perseguita da Paola, la quale, con un'ostinazione che rasenta il fanatismo, non si perita di sacrificare il figlio per garantire il progresso dello spirito umano: alla notizia

dell'arresto di lord Crall, precipitatosi con alcuni sodali al convento di Santa Radegonda per salvare Ada (di cui è innamorato) dalle grinfie dei fermieri, la matrona di casa Pietra si gonfia d'orgoglio.

La «convinzione del giusto», «l'intelligenza coraggiosa onde [ella] aveva saputo vincere e far piegare innanzi a sé consuetudini e pregiudizi inveterati» raggiungono l'apice nella decisione di anteporre il bene comune all'incolumità del figlio, perché è tempo ormai che i giovani borghesi si sostituiscano ai rampolli dell'aristocrazia. Pur di ostacolarne i piani, la madre fa sposare la contessina Ada con Achille S..., il quale poi si rivelerà un turpe cacciatore di dote. L'unica parola buona, paradossalmente, Paola la spende in favore del rapitore di Ada, Andrea Suardi, vittima di un pregiudizio classista: ciò conferma il favore accordato ai pargoli putativi e la lungimiranza sociale del personaggio, inversamente proporzionale alla miopia manifestata in famiglia<sup>17</sup>.

A riprova delle intuizioni di Pietra, l'idea rivoluzionaria di «fare leva al mondo invecchiato» si diffonde a macchia d'olio: non è più appannaggio di poche anime anche socialmente elette. Tra le «intelligenze squisitamente acute che vivevano alla metà del secolo passato» (p. 86), ecco comparire Lorenzo Bruni, «un uomo irrequieto, che malissimo s'adagiava al suo tempo», e che si segnala per una reazione istintiva alla burbanza paterna, segreto di una *Bildung* felicemente riuscita: «fin da giovinetto, quantunque i precetti paterni avessero fatto di tutto per chiudere il suo spirito in una scatola, egli aveva però compreso, in confuso, che troppe cose non andavano intorno a lui» (p. 84).

Quando entra in scena, ha già trentacinque anni: età fatidica, in Rovani, perché segna il limite ultimo della giovinezza, oltre il quale, nei romanzi storici, si prospettava l'ipotesi di una morte eroica o, in alternativa, di una senescenza rugosa, canuta e incattivita<sup>18</sup>. Nei *Cento anni* troviamo invece uno scenario inedito: alla «metà del secolo passato», per «parecchi uomini, nati, non si [sa] come, in molte parti d'Europa», diventa finalmente possibile accedere al mondo adulto senza pervertire le attitudini individuali. Lorenzo disobbedisce al padre notaio, che lo voleva studente di legge a Padova, e si mette a suonare il violino, facendo «con questo i primi guadagni a Venezia, e non colla giurisprudenza».

17. «Vi assicuro, che se questa Ada fosse mia figlia, o se credessi lecito di consigliare altrui in una cosa così delicata e pericolosa, io lascerei strillare tutto il mondo, ma accontenterei la fanciulla, anche perché ho la convinzione che il Suardi, a diventare un perfetto onest'uomo, non ha bisogno che di questo matrimonio» (p. 679).

18. Allo scoccare del trentacinquesimo compleanno – scrive Rovani nel *Lamberto Malatesta* – «si vende la biblioteca al miglior offerente» e «si stende una supplica per ottenere un impiego» (Rovani 1843, vol. I, p. 122).

Sarà la musica, a garantirgli mobilità sociale, sicurezza finanziaria e gratificazioni professionali.

La ragione del primato concesso al violinista risiede nella *mediocritas* borghese: Bruni è «l'uomo del popolo per eccellenza», un uomo che «per intuito spontaneo di fortissima e acuta intelligenza, desiderò, presenti, vide la rivoluzione delle idee e dei fatti» (p. 669). Il suo è un processo di crescita costellato di episodi emblematici: l'emigrazione dalla provincia (Treviso) alla grande città (Venezia, Milano, Parigi); la liberazione di Margherita Gaudenzi dalla calunnia degli antagonisti di classe («popolaccio» e aristocrazia); i soggiorni nelle patrie galere, prima in qualità di accusatore della contessa Clelia e poi, più avanti, come membro del gruppo di massoni accorso a proteggere Ada dall'assalto dei fermieri.

Il provinciale inurbato si dimostra fedele agli ideali dei Lumi tanto in politica quanto nei rapporti interpersonali: grazie a questa sintesi irripetibile, l'unione con Margherita disinnescò le pulsioni che dilaniavano la società settecentesca. Per Rovani, l'antidoto più efficace contro la violenza domestica sembra essere, accanto alla rottura del «giogo paterno», il contenimento tempestivo, ma non coercitivo, dell'emancipazione muliebre, sublimata nella ricerca di una pura perfezione artistica: la «spontanea dimestichezza» che prelude all'amore tra i due personaggi.

Dalle «lunghe discussioni tenute a Parigi con Rousseau stesso, sull'origine e sullo scopo del ballo, nell'occasione che al teatro del Re aveva ballato la celebre Guzzanti» (p. 87), Lorenzo ha desunto, nonché perseguito con borghesissimo «coraggio», un ideale di «bello assoluto» che troppo allude alla corruzione insita nel corpo femminile, per non lasciar trasparire il desiderio di esorcizzarla: desiderio che si sostanzia nella proposta di una «casta eleganza».

Per merito di Lorenzo, il turbamento dell'aggressività muliebre («siamo belle, siamo divine, come dicono gli allocchi che vengono da me», p. 81) si placa dapprima nell'apoteosi coreutica («la Gaudenzi [era] un'eccezione gloriosa tra le danzatrici più celebri del suo tempo», p. 87) e più tardi nel matrimonio, da cui nascerà Giocondo: l'unico personaggio a godere dell'affetto di entrambi i genitori. La sua importanza si deve allora non soltanto al ruolo di testimone privilegiato della storia milanese, ma anche al suo status di sopravvissuto di un'epoca straordinaria: nella figura del nonagenario trovano soluzione, in un fragile equilibrio, le aporie che segnano la visione del mondo rovaniana.

Il punto qualificante della vita di Giocondo Bruni, che è poi anche la causa della sua impalpabile evanescenza, è l'elisione sistematica delle prove connaturate all'età adulta. Nel corso di una vita lunghissima, il personaggio assume le fattezze di una «storia animata e ambulante», mai quelle di un individuo in carne e ossa, storicamente credibile, perché le figure d'autorità, le responsabilità lavorative e i

vincoli sentimentali risultano, nel suo caso, del tutto assenti. Per quanto riguarda il padre, «giacobino nato fatto» (p. 215), chi narra precisa subito che, «per esser diventato marito e padre, non aveva cangiato carattere, idee, aspirazioni, abitudini». Impossibile dissentire con un genitore che, a ottant'anni suonati, rinnova le idee illuminate di cinquant'anni prima:

è ormai tempo di finirla, che quando le ragazze sono contesse, i mariti debbano a tutti i costi esser conti o marchesi. Per che cosa avremmo fatto tutto questo fracasso di rivoluzione, se si fosse ancora al punto di partenza? – Sono o non sono aboliti i titoli di nobiltà? Gli editti parlano chiaro. – Un giovinotto che a 24 anni è alla testa di uno squadrone di dragoni, mi pare a me che non debba andare in cerca di blasoni. Se si trovano dei denari, meglio; ma le corone oramai sono mercanzia da rigattiere (pp. 667-668).

A ogni buon conto, Giocondo trascorre l'intera giovinezza assieme alla madre e in «compagnia d'un precettore», unico argine alla fantasia edipica. E poi più nulla; nel momento in cui il futuro vegliardo diventa «giovane fatto», la sua biografia si arresta: se la vita da riassumere è favolosa, esente da ostacoli e prove iniziatiche, la lista di nomi e luoghi celebri potrebbe continuare all'infinito («potete immaginarvi, in tanto numero d'anni, attraverso a tanti avvenimenti, essendomi trovato in tanti luoghi d'Europa, che sterminata folla di gente m'è passata innanzi agli occhi», p. 475). Quella di Giocondo è un'adolescenza mitica, prolungata nel tempo fino alla vecchiaia: un'adolescenza al cui orizzonte non si intravedono né una donna né una professione. Pago com'è di coltivare il ricordo della madre («il nostro amico, parlandoci un giorno di sua madre, ci fece vedere un libro, che teneva carissimo, nel quale davasi di lei il seguente giudizio...»), il figlio della ballerina opta per un sereno celibato; quanto invece ai mezzi di sostentamento, la penna dello scrittore si limita a registrare l'eredità materna («la madre [lo lasciò] erede di un bell'avere a ventitre anni») e «certi affari» gestiti assieme al padre, dei quali nulla in realtà sappiamo.

Solo saltando le tappe della maturità, e gli inevitabili compromessi, è possibile conservare la freschezza, in primo luogo ideologica, degli anni migliori, e garantire obiettività di giudizio su un periodo cruciale della storia recente. Il resoconto che il vegliardo consegna al *Rovani fictus* è considerato attendibile proprio perché è estraneo sia alla nevrosi dell'artista, oscillante tra la fedeltà remunerata al Potere e la libertà in bolletta, sia agli incubi causati dall'emancipazione femminile. Giocondo non si sposerà mai, e il confidente di nome Giuseppe dichiarerà di appartenere, beninteso controvoiglia, alla «camorra» dei mariti. La figura della *femme fatale* è ormai nell'aria, ma Rovani non la trascrive su carta: alla voce matrimonio preferisce lasciare, nel curriculum del «libro parlante», uno spazio bianco, segno di una impasse irrisolta.

Con un simile retroterra familiare e personale, Bruni possiede tutti i requisiti per fare da padre putativo al vero protagonista del romanzo, quel Baroggi rivoluzionario europeo (Venezia, Roma, Atene, Parigi) che dà corpo a proiezioni autoriali e sogni di gloria diffusamente sentiti. Anzi – e l'ordine dei termini non è affatto casuale – del suddetto giovane il Bruni sarà «amico e tutore»: l'esatto contrario dei «padri efferati» che non esitavano a mandare i figli alla forca.

Il prezzo da pagare, per la sostituzione dei conflitti tra genitori e figli con le relazioni tra amici, è l'arrestarsi del processo di crescita: con Giunio la stirpe dei Baroggi si estingue. A risentirne, però, è soprattutto la tenuta complessiva della diegesi: se dopo i primi capitoli i confini tra il ricordo di Giocondo e la ricostruzione storica, libresca o intuitiva, del narratore Giuseppe diventano sempre più labili, fino a offuscarsi completamente<sup>19</sup>, la "potatura" selettiva della vita di Bruni non sembra esente da colpe. Più che un testimone del secolo 1750-1850, il nonagenario di Rovani ne è lo spirito: troppo poco, forse, per sostenere il peso di mille e più pagine.

#### 4. TRA FORMAZIONE ED EMARGINAZIONE: IL GALANTINO E I BAROGGI

La parabola del Galantino, come giustamente osserva Silvana Tamiozzo Goldmann, è davvero «il percorso più lungo»<sup>20</sup>: copre un arco di ottantacinque anni, durante il quale il personaggio, da lacchè di una famiglia milanese diventa prima giocatore d'azzardo, poi banchiere e latifondista. A differenza dei Bruni, longevi sì ma in fondo rapsodici, Andrea Suardi è una presenza costante nel libro, anche a livello delle scelte di genere: dopo un prologo squisitamente settecentesco (funzionale alla messa a fuoco di Lorenzo e Giocondo), i *Cento anni* si dividono tra il romanzo di formazione di Giulio, Geremia e Giunio, e il corrispettivo di emarginazione che fa capo al Galantino. Costui, infatti, pur vantando meriti fuori dall'ordinario («straordinaria svegliatezza di mente», «memoria prodigiosa», forza fisica e bellezza), intraprende un cammino formativo alla rovescia, lungo il quale ogni conquista dell'adultità è un passo in avanti sul terreno del crimine: «d'uomo assalito qual egli era, pensò di farsi assalitore» (p. 143). Dalle già sangui-

19. Cfr. Rosa 2008, p. 231: «ciò che svanisce, nel corso della lunga narrazione, è il rapporto diegetico fra il primo narratore e Giocondo Bruni».

20. Tamiozzo 1994, p. 144. Cfr. p. 145: «Non si può parlare del Galantino senza coinvolgere l'intera storia dei *Cento anni*. [...] La sua presenza in scena è ciclica, perché ritorna in posizione di preminenza in tutte le scene madri, ma al tempo stesso è continua, perché in sua assenza parlano per lui le conseguenze più o meno nefaste delle sue azioni».

narie risse adolescenziali (botte, bastonate, coltellate) si arriva così, all'altro capo del romanzo, allo sfruttamento per fini economici della rivoluzione napoleonica: «la natura insomma aveva largiti a lui tutti i suoi doni, ma egli aveva condotto le cose in modo da convertirli tutti in altrettante armi d'offesa» (p. 144).

Il Galantino, al pari del più giovane Baroggi, è figlio naturale, non riconosciuto, del marchese F., ma la sua orfanità assume le forme di un'esclusione classista tra le mura del palazzo paterno. Mentre Giulio vive con la madre, lontano dai fasti del patriziato, Andrea lavora alle dipendenze del padre e, grazie alla «straordinaria velocità delle sue gambe», vince le corse tra servi delle case più prestigiose, guadagnandosi i regali, le attenzioni e le «carezze» dei «gran signori». Senonché, alle soglie della maturità (diciassette anni), dopo esser stato acclamato come «celebrità del suo ceto», il giovane si rende conto che, al di là di un'affettuosa ma in fondo disimpegnata benevolenza, nulla riserva per lui l'avvenire presso i marchesi F.: la reazione a tale scoperta è il rovesciamento delle qualità native in una condotta vendicativa e antisociale.

Dopo l'espulsione dalla casa paterna, ha inizio una «vita scioperata», divisa tra il desiderio di rivalsa e le ansie di ravvedimento, frustrate dalla miopia dei concittadini. La tecnica utilizzata per rappresentare le ambizioni del Galantino è l'intreccio, ormai noto, dei roveli sentimentali e nuziali, ma lo svolgimento è in parte inedito: oltre a porsi come emblema del disaccordo tra sogni e realtà, il matrimonio che «non s'ha da fare» diventa, nella storia di Suardi, un'occasione (mancata) per riportare il figliol prodigo al consorzio civile.

La vicenda è speculare a quella di Geremia, il capitano dei dragoni che, grazie all'unione con la nobile Paolina V., ribadisce in società la promozione ottenuta sotto le armi. Al Galantino, che non è soldato e nemmeno artista, un tale riconoscimento non sarà mai concesso: i pregiudizi nei suoi confronti rendono vano qualsiasi tentativo di conciliare la redenzione con l'avanzamento sociale, e finiscono per accrescere il livore del lacchè, la sua propensione a nuove, ardite, azioni criminose. Tanto più che al danno segue la beffa, perché il *non expedit* all'ascesa dell'ex sguattero proviene da quelle stesse persone che hanno usufruito, con profitto, delle aperture illuministe: in particolare dalla contessa Clelia, responsabile, in due occasioni, del fallimento dei piani da lui escogitati per uscire dai bassifondi milanesi.

Il diniego della nobildonna coincide con i momenti cruciali della *Bildung*: la prima ricognizione dell'universo adulto, all'alba dei vent'anni; e l'ultimo appello ai ritardatari di una maturità non declinante, ancora al di qua del settimo lustro. Che poi altro non sono se non l'incontro con la femminilità e le nozze: in laguna il Galantino s'innamora di Marina, figlia dell'aristocratico Zen; sedici anni più tardi, a Milano, lo vediamo rapire la contessina Ada, con la ferma intenzione di sposarla.

Il proposito di rivendicare la dignità del connubio di un lacchè con la pronipote di un doge, lungi dal rispondere a scrupoli morali, rivela l'ansia di veder riconosciuto il cambio di ceti.

Signora contessa, io non sono più il Galantino di Milano, sono il signor Andrea Suardi, venuto a fermar la mia dimora a Venezia, perché qui, secondo il mio gusto, si spendono meglio i danari e si gode meglio la vita [...]. Conosco due o tre qui di Venezia, che cent'anni fa attendevano al miglioramento delle carni suine, ma che per aver fatto in processo di tempo un prestito alla serenissima repubblica, oggi son nobili, dell'ultima qualità questo s'intende, ma nobili in ogni modo. In quanto a me poi, l'assicuro, signora contessa, che del mio passato appena mi ricordo (p. 146).

Il vecchio soprannome, divenuto ormai fonte di imbarazzo, cede il posto a nome e cognome, in attesa dei titoli nobiliari. Il problema, però, è che non tutto si può comperare, e non sempre è possibile supplire alla «poca età» e all'«educazione rozza» con il «colpo d'occhio dell'artista»: durante il colloquio con Clelia, rifugiata a Venezia dopo lo scandalo della maschera-ritratto, Suardi tradisce un'imperfetta padronanza dei modelli di comportamento che sono alla base del processo di socializzazione: oggi diremmo che un conto è l'abito, altro è l'*habitus*, l'insieme delle norme relazionali ed estetiche assimilate dall'ambiente di origine<sup>21</sup>. Basta quindi un passo falso, una parola fuori luogo, per vanificare l'effetto di qualsiasi profumo: «di tanto in tanto, a sua insaputa, e ad onta della sua straordinaria attitudine a saper uscire da se stesso, lascia[va] tuttavia trapelare fra poro e poro l'acre odor di cipolla» (p. 147).

Mal si addice la cipolla a un «profumatissimo gentiluomo»: l'incontro si chiude con la riconferma dei ruoli stabiliti secondo i privilegi di nascita. Il fallimento del tentativo di «uscire da se stesso», e dunque di sovvertire, bluffando, il «beneficio di fortuna», richiede una punizione memorabile, una prova che capovolge l'ingresso in società nel suo equivalente antisociale: un processo con tanto di ricorso alla tortura. La sanzione non è abnorme solo per logica politica, ma perché tale è l'irrequietudine del personaggio: la «sfrontatezza», unita a «complexioni fisiche perfettamente costituite» e da uno sguardo efebico, non trovando sfogo all'interno del regime di civiltà borghese, si traduce in una malia quasi erotica.

La tensione bifronte che anima l'eroe negativo – crudeltà gratuita e anelito di emancipazione – deflagra nella condanna alla pena corporale, proferita dal Senato per indurlo a confessare il furto del testamento: un atto di barbara giustizia, certo, ma anche un sadico contravveleno alla scandalosa bellezza dell'imputato, che traspone su un piano fisico-pulsionale la deriva teppistica dei motivi di scon-

21. Cfr. Bourdieu 2001.

tento. L'immagine del Galantino è fonte di una fascinazione omoerotica destabilizzante, e al tempo stesso allude alla reversibilità del candore in aggressività, alla perdizione che insidia chiunque si trovi alle porte dell'età adulta.

Nel percorso di emarginazione, la tortura segna l'ingresso nella maturità criminale: dando prova di una resistenza fuori dall'ordinario, il giovane non confessa la propria colpa e, una volta uscito dal carcere, intraprende con successo una carriera di speculatore e contrabbandiere. Finché, allo scoccare dei trentacinque anni, ecco prospettarsi una soluzione alla triste vicenda. A indicargli una via di salvezza, è nientemeno che un «angelo del paradiso»: la contessina Ada.

Io ho trentacinque anni... e in parte puoi immaginarti e in parte lo sai, quante e quante donne mi corsero dietro... semidee e semidonne; la lista di Don Giovanni potrebbe parer la polizza del tuo pranzo in confronto. Ebbene... questa è la prima volta ch'io mi sento innamorato, innamorato alla follia, innamorato al punto da compromettere tutta la mia esistenza, e tutta la mia ricchezza accumulata con tanti pericoli e con tanta fatica, per il desiderio che mi tormenta di poter avere in moglie questo angelo del paradiso, che è venuto quaggiù per fare il miracolo di convertire al bene i demoni dell'inferno. Io non vanto nessuna nobiltà, ma, siamo sinceri, il mio blasone potrebbe essere la coda del diavolo in campo rosso. Eppure, da qualche tempo, io mi sento tutt'altr'uomo, e se questa fanciulla potesse mai diventar mia moglie... certo il mio avvenire sarebbe la più luminosa ammenda del mio passato (p. 409).

Nessuna ammenda sarà però concessa, al truffatore divenuto banchiere: Clelia, pur sapendo che persino gli avi delle migliori famiglie «cinquanta, sessant'anni, cento anni fa, appartenevano alla più marcia plebe» (p. 489), si oppone al matrimonio.

Il rifiuto castale al rientro in società viene a coincidere con il termine della giovinezza, intesa sia nella sua accezione fisiologica che in quella ideologico-metaforica. Suardi, infatti, è ormai un uomo prossimo alla soglia della maturità, e «combatte come un soldato il quale sa che il ponte gli fu tagliato alle spalle» (p. 363). Similitudine calzante, per un «giovane che a momenti non sarà più tale»: il *j'accuse* di colui che ha fatto fortuna rubando un testamento contiene *in cauda* l'elenco delle ultime volontà, segno che ormai la sua vita, o almeno la parte migliore di essa, è finita.

So io quel che farò. Lascio tutta la mia ricchezza all'ospedale perché i poveri sguazzino un momento; e fuori io e lei [Ada] da questa vita maledetta, dove senza ricchezza non si fa nulla, e quando c'è non vale a nulla, e la gioventù è un martirio, e la bellezza un'occasione di tormenti, e l'orgoglio il carnefice universale (p. 491).

L'equiparazione del processo formativo a un martirio, a cui seguirà l'arresto, non è altro che la parafrasi, per bocca del personaggio stesso, di quanto era già avvenuto durante il primo tentativo di emancipazione, che si era chiuso con una

buona dose di frustate; e sancisce la metamorfosi dell'ex baldo giovane in reietto. Non stupisce, allora, che la rivoluzione francese, Bonaparte, la democrazia e l'albero della libertà diventino agli occhi del Galantino «oroscopi da consultare» per tornaconto personale, occasioni irripetibili di un lucroso doppio gioco. Colui che, decenni addietro, non si era visto riconoscere i meriti di tenacia ingegno talento, si vendica contrastando quelle stesse forze rivoluzionarie che, ai suddetti meriti, dichiarano di ispirarsi.

Solo al culmine della scalata truffaldina al potere, arriva il dietrofront di Suardi: a favorirne la redenzione è il completamento, in età avanzatissima, del processo di formazione, o meglio la sua inversione di rotta: all'alba dei settant'anni, il Galantino si sposa e diventa padre. Il passaggio dalla vecchia vita alla nuova è ulteriormente sancito da un discrimine geografico: per scrollarsi di dosso la no-mea di *parvenu*, il banchiere abbandona Milano, «dove vivevano ancor troppi de' suoi coetanei a rinfacciargli, soltanto col guardarlo, la sua origine, la sua vita e il libro nero delle sue azioni» (p. 992). Fuori dalla città «che lo aveva conosciuto *ciliegia*», nelle terre «che aveva acquistate nel Parmigiano e nel Modenese,» il vigliardo può finalmente atteggiarsi a «leone che, quando ha ben mangiato, vive e lascia vivere» (pp. 992-993).

In definitiva, l'assedio del provinciale – la madre, ricordiamolo, era del «contado di Cremona» – alla grande o piccola metropoli si risolve in un duplice fallimento: né a Venezia, né tantomeno a Milano, egli riuscirà a cancellare le tracce delle sue umili origini. Il testimone passa allora nelle mani del figlio, destinato ad avere successo laddove il padre ha fallito. Con una mossa che, se da un lato elimina le riserve morali, dall'altro ridimensiona l'ambiguità intrigante del personaggio, Rovani lascia morire l'ottuagenario Galantino, per farlo subito dopo resuscitare, mondo di tutti i peccati, nella figura complementare e opposta del ventenne Andrea Suardi, studente scapigliato a Pavia, e protagonista della *bohème* milanese durante la Restaurazione.

L'intera esistenza del pargolo sarà orientata al riscatto del retaggio paterno. Soluzione, questa, che permette all'autore di aggirare i nodi rimasti irrisolti nella stilizzazione del padre, e cioè l'aporia che attanaglia le figure genitoriali non destinate a morte eroica: il rapporto, tutt'altro che pacifico, tra la difesa dell'io (in concreto: la salvaguardia dell'eredità) e la disponibilità verso l'altro, unico antidoto contro l'«efferatezza» generazionale. Suardi *senior* sperimenta insomma le stesse contraddizioni che avevano minato l'opera di donna Paola Pietra: la responsabilità nei confronti del figlio avuto in tarda età risulta inconciliabile con la paternità surrogata, a lungo esperita a beneficio dei Baroggi.

Ha così inizio la reincarnazione del personaggio: una *Bildung* scandita sia dalla progressiva presa di distanza dalle azioni compiute in precedenza, sia dal ripre-

sentarsi di situazioni simili, ma gestite in maniera radicalmente diversa. La conclusione del percorso di crescita, che sarà narrata nella *Libia d'oro*, segna la conversione dell'«individualità» trasmessa dal padre alle nobili virtù dell'ingegno limpido e puro (la pittura e la musica).

Riscossa l'eredità paterna, il giovane si disfa dei possedimenti in provincia, con l'intenzione di trasferirsi a Milano: ufficialmente, per l'odio maturato nei confronti del «duca infame» del Modenese; più verosimilmente, per lasciarsi alle spalle l'ingombrante ricordo del padre, di cui il Potere è un'evidente proiezione. Più tardi, consegnerà a Giunio il testamento, liberandosi una volta per tutte dalla scomoda fama del padre e, perorando la causa dell'amico presso il marchese F... («pronipote del marchese F... che [...] aveva lasciato erede l'unico figliuolo natogli dalla sventurata Baroggi», p. 998), anche dell'ombra dei propri lontani consanguinei,

razza d'infami e di ladri, che protetti dalla nobiltà, dalle apparenze, dai milioni, dalle parentele, dagli amici satelliti, dai clienti vili, dalla stessa autorità che si lascia corrompere volentieri; che facendo l'ipocrita, biasciando ostie sugli altari per dare pubblico spettacolo di religione e di santità al popolo credenzione, commettono impunemente ogni sorta di colpe. Ladro fu il vostro nonno, ladro il padre vostro e più ladro di tutti, voi, signor marchese; e ve lo dico a chiare note, e se vi credete offeso, vi sfido (pp. 1012-1013).

Ladri i nonni e ladri i padri, disonesti l'aristocrazia, priva di scrupoli la neonata classe borghese: il nuovo ordine che nasce dalle ceneri dell'Antico Regime non conosce figure positive che non siano modellate sull'esempio di Napoleone, di cui i Baroggi personificano la parabola a cavaliere tra Sette e Ottocento. Lo sfortunato Giulio, guardia della «Ferma dei Tabacchi», lascia intravedere la futura iconografia del soldato in carriera (tra i rozzi fermieri, egli svetta aitante come un vero militare)<sup>22</sup>; mentre il figlio Geremia, ufficiale napoleonico a tutti gli effetti, sarà nientemeno che un «Ganimede stivalato»: bellissimo, e naturalmente incline alla strage di cuori. Per analogia con il mortale di cui svariate divinità s'invaghirono perdutamente, la metafora esemplifica la mistura di omoerotismo e misoginia che sostanzia la figura del secondo Baroggi<sup>23</sup>: qualità che

22. Si veda la descrizione dell'ingresso di Giulio nel monastero di Santa Radegonda: «la figura del giovane colla sua assisa brillante e la sciabola lucente, che staccava sovra di un fondo cupo occupato dalle figure severe della priora e delle suore maestre e dalle nere loro vesti, quasi somigliava all'effetto che un cielo azzurro, riflesso da un lago, produrrebbe su chi uscisse da un luogo tenebroso, dove sia stato a lungo per altrui volontà» (p. 418).

23. Le pulsioni omoerotiche affiorano sovente nelle dinamiche affettive rovaniane, terremotate dalla nevrosi edipica e dall'abrasione delle figure paterne.

non richiedono il contravveleno delle frustrate, come nel caso del Galantino, perché funzionali alla mobilità sociale e, di concerto, alla concordia tra i sessi. La proposta di civiltà che Napoleone ha consegnato alla Storia è insomma desiderabile in quanto capace di coniugare aspirazioni e realtà, sottomissione e soddisfazione della donna: «gli speroni hanno un potere irresistibile sui nervi delle donne, tanto maritate che zitelle» (p. 636).

Niente speroni, invece, per Giunio, il quale incarna l'involuzione geopolitica che segue la disfatta di Bonaparte. Nel grembo materno, infatti, egli ascolta un fervore rivoluzionario che poi, una volta cresciuto – e data l'impossibilità, prima dei moti quarantotteschi, di fare l'eroe – tradurrà in effimere esaltazioni, in pose languide e malinconiche. Il carattere mutevole («talvolta era chiuso, taciturno, triste, timido, circospetto, talvolta ilare, espansivo, loquace, epigrammatico, imperterrito», p. 1074) e la sensibilità eccezionale («[era] impressionabile al pari di un barometro») danno conto di una frattura tra io e mondo che accomuna il personaggio ai tanti giovani wertheriani e romantici.

L'ultimo eroe appartiene a una borghesia emergente, decisa a sostituirsi a una classe nobiliare di cui però subisce il fascino; ne è prova la coincidenza tra la massima espressione dell'ingegno borghese secondo Rovani – la libera attività dell'artista – e la vita contemplativa dell'aristocrazia. Inetto al lavoro manuale, del tutto insofferente sia al rampantismo delle scienze esatte sia di quelle applicate, Giunio racchiude in una formula pariniana il senso della vita: la ricerca del «grato della beltà spettacolo» (dall'ode *Per l'inclita Nice*). In successione per così dire hegeliana, dopo un primo Baroggi finanziere e un Baroggi soldato, ecco dunque un intellettuale musicista. A siffatto percorso manca giusto un matrimonio, ma questa volta le nozze non simboleggiano l'aspirazione al salto di classe, bensì il riconoscimento istituzionale di un ceto borghese definito dai criteri di merito del talento artistico. La promessa sposa, Stefania Gentili, è una cantante di umili origini: sarà il canto, a prospettare una luminosa carriera, e a garantire quella sublimazione estetica dell'erotismo femminile che favorisce il riscatto del teatro dai pregiudizi moralistici, nonché la liberazione dell'uomo dall'incubo del protagonismo muliebre. Per poco, tuttavia, perché la reazione castale del patriziato non si farà attendere a lungo: la donna, costretta dai genitori a sposare Alberico, uxoricida incallito ma di nobili natali, morirà dopo mille angherie, scatenando l'ira del Baroggi, che nella furia del dolore accecherà il di lei marito con i tizzoni del camino.

La vendetta di Giunio contro la «vile umanità» e le sue leggi infami attinge ai collaudati toni del tragico per far risuonare, nella zona strategica dell'*explicit*, il «sugo della storia»: la proposta di una civiltà libera dal culto della «sola ricchezza»

e vivificata dall'introduzione del divorzio. Un auspicio da tramandare al pubblico e all'Italia intera, a fondamento di una *Bildung* nazionale e personale; ma anche un traguardo che troppo deve al ricordo di Napoleone, per risolversi in uno slancio fiducioso verso il futuro.

Luca Gallarini  
luca.gallarini@gmail.com

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bourdieu 2001 P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Bologna, Il Mulino, 2001.
- Dossi 1927 C. Dossi, *Opere*, vol. V, Milano, Treves, 1927.
- Dossi 1946 *Rovariana*, Milano, Libreria Vinciana, 1946.
- Dossi 1995 C. Dossi, *Opere*, Milano, Adelphi, 1995.
- Dossi 2010 C. Dossi, *Note azzurre*, Milano, Adelphi, 2010.
- Carnazzi 1989 G. Carnazzi, *La Scapigliatura*, Napoli, Morano, 1989.
- Carnazzi 2006 G. Carnazzi, «Alla casa del Prinal»: aprile 1814, da Manzoni a Rovani, «Per leggere» 10 (2006).
- Giachino 1996 M. Giachino, *Rovani, Venezia, il progetto di un romanzo e i «Cento anni»*, «Quaderni Veneti» 22 (1996).
- Giachino 2003 M. Giachino, *I «Cento anni» in gazzetta*, «Testo» 44, 2003.
- Mariani 1967 G. Mariani, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta - Roma, Sciascia, 1967.
- Novati 1906 F. Novati, *Recensione a C. Dossi, Fricassee critica di arte storia e letteratura*, «Archivio storico lombardo», s. IV, VI, 1906, pp. 533-534.
- Rosa 1997 G. Rosa, *La narrativa degli Scapigliati*, Roma - Bari, Laterza, 1997.
- Rovani 1843 G. Rovani, *Lamberto Malatesta*, Milano, Ferrario, 1843.
- Rovani 1868 G. Rovani, *La Libia d'oro. Scene storico-politiche*, Milano, Redaelli, 1868.
- Rovani 2008 G. Rovani, *Cento anni*, Torino, Einaudi, 2008.
- Spinazzola 2012 V. Spinazzola, *Le metamorfosi del romanzo sociale*, Pisa, ETS, 2012.

- Tamiozzo 1994 S. Tamiozzo Goldmann, *Lo Scapigliato in archivio. Sulla narrativa di Giuseppe Rovani*, Milano, FrancoAngeli, 1994.
- Tamiozzo 2003 S. Tamiozzo Goldmann, *Ragioni di un'edizione. I «Cento anni» di Giuseppe Rovani*, «Testo» 44 (2003).
- Tellini 1998 G. Tellini, *Il romanzo italiano dell'Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 1998.

