

FRANCESCA PULIAFITO

Gli autografi dei «Cento anni». Appunti sulla prassi scrittoria di Giuseppe Rovani

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

FRANCESCA PULIAFITTO

Gli autografi dei «Cento anni». Appunti sulla prassi scrittoria di Giuseppe Rovani

L'intreccio tra elementi narrativi e saggistici è una delle principali caratteristiche dei «Cento anni» di Giuseppe Rovani. Gli autografi del romanzo mettono in luce una prassi scrittoria che materialmente prevede un inserimento per giustapposizione (con segni di richiamo e aggiunte marginali in inchiostro diverso) di carte che contengono digressioni saggistiche non originali ma trascritte da fonti personali già pubblicate. Ciò è la naturale conseguenza di una linea ideativa che, anche sulla scia della precedente pubblicazione in puntate nelle appendici della «Gazzetta di Milano», tende a elaborare la materia per nuclei narrativi e concettuali complessivamente indipendenti tra loro. Nell'autografo della Conclusione definitiva l'estensione maggiore rispetto alla prima versione si deve al recupero del «Di Daniele Manin», oltre che, in minor proporzione, dell'articolo «L'Italia e la Germania», uscito nella «Gazzetta di Milano» nel 1859. Nel Libro ventesimo, invece, sono riprese alcune pagine del saggio su Gioachino Rossini. Una simile attitudine digressiva si lega strettamente a un discorso sulle fonti storiche del romanzo, come testimonia la lunga parentesi sul tema del divorzio (capitolo VII del Libro ventesimo), non presente nel manoscritto. In questo caso Rovani ricorre al trattato «Teoria civile e penale del divorzio» di Melchiorre Gioja, con un approccio alla fonte poco meditato, considerando anche i tempi di composizione verosimilmente brevi.

Come è stato più volte rilevato dalla critica, tra gli aspetti che colpiscono maggiormente a una prima lettura del romanzo *Cento anni* vi è sicuramente il suo carattere enciclopedico, inteso anche, e forse soprattutto, come volontà da parte dell'autore di racchiudere in un'unica opera più generi letterari, in particolare investendosi allo stesso tempo dei ruoli di romanziere e storico (ruoli dietro ai quali è facile scorgere i poli della manzoniana dicotomia tra *invenzione* e *storia*), per creare in definitiva quel «rapporto tra narrazione fantastica e resoconto cronachistico che è alla base di tutto il mondo del Rovani»¹.

In questa sede si intende illustrare, a partire dall'esame delle carte autografe, come nasce l'intreccio tra elementi narrativi e saggistici che caratterizza il Libro ventesimo e la Conclusione del romanzo.

Gli autografi dei *Cento anni* sono attualmente conservati in un piccolo archivio privato bresciano (fondo Rosmini-Valotti) di proprietà della famiglia Lechi² e per una minima parte nella Biblioteca Nazionale Braidense di Milano (segnatura AE. XV. 5/73/2). Verranno prese in considerazione le carte del Libro ventesimo e della Conclusione:

- 51 cc., scritte nella colonna destra, con numerazione autografa da 1 a 51. Le cc. 1-48 contengono la stesura del Libro ventesimo, mentre le cc. 49-51 una versione della Conclusione molto più breve rispetto a quella stampata in volume;

¹ Cfr. GAETANO MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia, 1967, p. 138.

² Il primo interesse nei confronti di questo archivio risale alla fine degli anni '90 e nello specifico alle ricerche di Luigi Amedeo Biglione di Viarigi; cfr. i suoi contributi: *Una ricca e preziosa raccolta di documenti: il Fondo Enrico Rosmini-Valotti nell'Archivio Lechi in Brescia*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'anno 1999, Brescia, 2002, pp. 37-43; *Autografi inediti dei «Cento anni» di Rovani rinvenuti nel fondo de' Rosmini-Valotti presso l'archivio Lechi in Brescia*, in «Testo», XXII, 42, luglio-dicembre 2001, pp. 129-142). Viene reso noto il contesto in cui le carte sono state depositate a Brescia: «Nel 1886 l'unica figlia dell'avvocato Enrico de' Rosmini, Vittoria, contrasse matrimonio con il bresciano conte Antonio Valotti e questo matrimonio spiega il trasferimento a Brescia dell'archivio, il quale successivamente venne ereditato dal di lei cognato conte Teodoro Lechi, nell'archivio della cui famiglia è ora conservato come fondo autonomo» (cfr. BIGLIONE DI VIARIGI, *Una ricca e preziosa raccolta di documenti*, cit., pp. 37-43).

- 18 cc., mezzi fogli (tagliati verticalmente), con numerazione autografa da 1 a 18. Contengono la stesura definitiva della Conclusione, fino a circa metà dell'ottavo capitolo. Questo gruppo di carte è completato da una carta numerata 19, conservata presso la Biblioteca Nazionale Braidense, che riporta la stesura della seconda parte dell'ottavo capitolo e il nono capitolo della Conclusione³.

La versione breve della Conclusione presenta sostanzialmente uno scarno riassunto delle sorti dei personaggi principali, a differenza della versione definitiva, in cui invece si sviluppa una scena collocata nella Venezia rivoluzionaria del 1849 e narrata da una voce interna (non più il narratore onnisciente della precedente versione) che dialoga, in particolare, con il testimone oculare Giunio Baroggi (*alter ego* dell'autore, al quale viene affidata l'esposizione dei passi saggistici), oltre che con i colonnelli Belluzzi e Morandi e «il filologo e poeta Sternitz prussiano»⁴.

Per ampliare la versione breve e scrivere i primi cinque capitoli della versione definitiva lo scrittore ricorre a una risorsa strettamente connessa con la propria esperienza biografica: il saggio *Di Daniele Manin*, pubblicato nel 1850 e scritto appunto sulla scia degli eventi a cui egli aveva assistito durante il soggiorno veneziano degli anni '40⁵. Molto probabilmente l'idea di ambientare

³ Si precisa che nei manoscritti, sia del Libro ventesimo sia della Conclusione, non è ancora presente la suddivisione in capitoli.

⁴ Il Belluzzi e il Morandi sono personaggi storicamente esistiti: «Belluzzi era nato a Bologna nel 1783 morì a Torino nel 1853. Nel 1802 si arruolò nell'esercito napoleonico e raggiunse il grado di capitano. Nel 1831 prese parte alle rivoluzioni negli Stati pontifici e nel 1848, all'età di 65 anni, fu fatto colonnello. Dopo la caduta di Vicenza si recò a Bologna e poi, nel settembre 1848, tornò a Venezia dove fu fatto generale» (PAUL GINSBORG, *Daniele Manin e la rivoluzione veneziana del 1848-49*, Torino, Einaudi, 2007, p. 281, nota 18); «Il suo [del consiglio militare di Treviso, fondato nel maggio 1848] comandante militare, il colonnello Antonio Morandi, aveva un'esperienza considerevole della guerra rivoluzionaria; nato nel 1801, aveva preso parte alle insurrezioni di Modena del 1821-1822, aveva combattuto nella guerra d'indipendenza greca e aveva partecipato alla rivoluzione del 1831 nell'Italia centrale. Catturato dopo la battaglia di Novi, era stato processato e imprigionato a Venezia ma aveva messo in atto una fuga spettacolare ed era tornato in Grecia fino al 1848» (ivi, p. 245). Sullo Sternitz, invece, si hanno informazioni meno precise: secondo Beniamino Gutierrez si tratterebbe di un «personaggio inventato dal nostro Rovani» (cfr. GIUSEPPE ROVANI, *Cento anni*, a cura di Beniamino Gutierrez, Milano, Rizzoli, 1934-1935, vol. II, p. 672, nota 4); la testimonianza del Tommaseo però smentisce: «Nè so se fosse un *grande ingegno* lo Sternitz o Stieglitz piuttosto, che in tedesco suona, dicono, *cardellino*; e egli, il brav'uomo ch'io amavo, me lo rammentò visitandomi nella carcere, e assomigliando sè al cardellino che viene a posar sulle sbarre, il dì 17 di marzo [...]. Accompagnando io in gondola all'Archivio de' Frari quel possente critico di Giacomo Grimm, e interrogandolo dello Stieglitz e della sua poesia, mi sentii con rapido accento rispondere: *Si c'était bon, je l'aurais lui*» (NICCOLÒ TOMMASEO, *Dizionario estetico*, Firenze, Le Monnier, 1867, col. 877). In effetti nel manoscritto la grafia del nome era sempre «Stieglitz», come scrive Tommaseo, e solo nelle stampe diventa «Sternitz» (cfr. cc. 3, 4, 12, 17).

⁵ GIUSEPPE ROVANI, *Di Daniele Manin presidente e dittatore della Repubblica di Venezia. Memoria storica*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1850. Il commento di Beniamino Gutierrez cita il saggio rovaniano sul Manin, ma non accenna alla sua ripresa letterale all'interno del romanzo (cfr. ROVANI, *Cento anni*, a cura di Beniamino Gutierrez, cit., vol. II, p. 672, nota 1). Alcuni riscontri puntuali con i passi dei *Cento anni* sono messi in evidenza dalla Tamiozzo Goldmann, che rileva anche «un parziale cambiamento di rotta rispetto ad alcune osservazioni del saggio», ossia un ripensamento dei giudizi non positivi sulla popolazione veneziana e su Manin stesso (cfr. SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Sul «Daniele Manin» di Giuseppe Rovani*, in *Saggi di linguistica e di letteratura in memoria di Paolo Zolli*, Padova, Antenore, 1991).

Per inciso, si segnala il racconto incompiuto di Rovani intitolato *Venezia negli anni 1848-49*, uscito nel 1866 nella «Gazzetta di Milano» in tre puntate più un *Preludio* introduttivo (2, 4, 12 e 22 settembre), nel quale alcuni passi del *Di Daniele Manin* verranno riutilizzati (cfr. anche MONICA GIACHINO, *Rovani, Venezia, il progetto di un romanzo e i «Cento anni»*, in «Quaderni Veneti», XXII, dicembre 1995, pp. 135-138); in particolare, queste le corrispondenze: 4 settembre, quarta colonna, e *Di Daniele Manin*, pp. 28-29; 22 settembre, p. 2, colonne terza e quarta, e *Di Daniele Manin*, pp. 36-37. In anni successivi, quindi, Rovani aveva progettato di sviluppare una materia narrativa che, forse un po' troppo sbrigativamente, aveva sfruttato per la Conclusione del suo romanzo. È qui opportuno ricordare che il Libro ventesimo e la Conclusione dei *Cento anni* non vengono

l'ultima parte del romanzo nella Venezia del '49 non faceva parte di un progetto già stabilito, perché nei sommari dei volumi usciti tra gli annunci pubblicitari della «Gazzetta di Milano» del dicembre 1859 non si rintraccia ancora alcun preciso riferimento⁶. Il materiale offerto dal saggio sul Manin non è concepito soltanto come generica suggestione, perché in più casi i passi sono ritrascritti letteralmente⁷: questa operazione di riutilizzo massivo di una fonte rientra in una più generale modalità di lavoro propria dello scrittore, che in effetti procede similmente anche nel caso di fonti storiche (come la *Miscellanea Benvenuto* o il *Diario politico ecclesiastico* del canonico Mantovani), considerando liberamente lo spazio del romanzo a metà tra narrazione letteraria e cronaca storica.

In generale le varianti rispetto al *Di Daniele Manin* suggeriscono due livelli di correzione. In un primo caso Rovani dopo aver letto il passo della fonte potrebbe averne rielaborato il contenuto apportando le modifiche su una propria stampa del saggio, per poi ricopiare la versione così corretta sul manoscritto del romanzo (che diventa quindi una sorta di copia in pulito). È comunque necessario precisare che le varianti sono solitamente di poco peso e molte volte rispondono a un criterio puramente stilistico: inversione o spostamento di sintagmi; eliminazione (con finalità semplificativa) o, meno frequentemente, aggiunta di alcune lezioni; singola sostituzione o variazione

anticipati nelle appendici della «Gazzetta di Milano», ma sono stampati direttamente nel quinto volume della prima edizione, uscito (insieme al quarto) il 18 luglio 1864, presso l'editore Daelli: seppur con inevitabile approssimazione, è possibile pensare che gli autografi siano stati composti nella prima metà del '64, in particolare tra gennaio (il 31 dicembre 1863 usciva l'ultima appendice dedicata alla Compagnia della Teppa, che chiuderà il Libro decimonono) e luglio, o forse addirittura maggio, come attesterebbe la dichiarazione dell'editore Daelli di avvenuta consegna dell'intero manoscritto da parte di Rovani (cfr. «Gazzetta di Milano», 19 maggio 1864).

In un suo saggio la studiosa Silvana Tamiozzo Goldmann rende nota l'esistenza di una copia del saggio rovaniano *Di Daniele Manin* postillata dal Manin stesso (come conferma la perizia calligrafica) e da un altro anonimo commentatore, attualmente conservata presso la Biblioteca del Museo Civico Correr di Venezia (con segnatura H 7235 M): cfr. SILVANA TAMIOZZO GOLDMANN, *Rovani tra Manin e Tommaseo*, in «Quaderni veneti», XXXI-XXXII, gennaio-dicembre 2000 (Atti del Convegno Internazionale di Studi *Daniele Manin e Niccolò Tommaseo. Cultura e società nella Venezia del 1848*, Venezia, 14-16 ottobre 1999), p. 298. Il documento è interessante anche perché dalle glosse si ha conferma che Rovani non ha l'obiettività e l'impostazione rigorosa di uno storico, ma piuttosto si serve dei dati offerti dalla Storia ai fini di una propria ricerca condotta sotto una personale prospettiva. Nel caso della figura di Daniele Manin e della rivoluzione veneziana si tratta di un quadro piuttosto idealizzato (che non casualmente sarà in parte riutilizzato come materia romanzesca), in cui la visione tendenziosa dell'autore non è mai in secondo piano. I commenti del postillatore anonimo sono più incisivi rispetto a quelli del Manin e mostrano anche un certo disprezzo: per esempio, la frase del saggio «coprire la verità coi piedi» chiosata «come fa adesso l'autore» (p. 68), oppure «Sarebbe mai possibile che l'autore fosse tanto imbecille da esser di buona fede, narrando i fatti in tal modo?» (p. 69) e «Così si scrive la storia» (p. 75). Manin, invece, glossa con affermazioni contrariate, come «menzogna e calunnia» o «falso e calunnioso», imprecisioni storiche che ai suoi occhi appaiono però come vere e proprie malevoli invenzioni dello scrittore (pp. 68, 71, 73, 74, 75, 77); altre volte inserisce anche una breve giustificazione che riporta la propria versione dei fatti (pp. 73, 82, 83). In altri casi ancora, Manin difende la propria posizione accusando l'imparzialità della prospettiva rovaniana; per esempio, la descrizione della condotta tenuta durante l'assemblea provinciale veneta del 4 luglio 1848 è commentata: «Giornali repubblicani d'allora approvarono pienamente la mia condotta. Vedi *Indipendente* e *Fatti e Parole*. Ma quando pure ci fossimo ingannati, io ed essi, perché in vece d'avvisarmi d'errore, si preferisce calunniarmi affermando che ho sacrificato il bene d[el]lo scienziamente il bene della patria alla mia ambizione personale?» (p. 70).

⁶ Cfr. «Gazzetta di Milano», 7 e 26 dicembre 1859. Allo stesso tempo, però, la figura del Manin doveva essere ancora viva nella mente del narratore, perché nella «Gazzetta di Milano» del settembre 1859 si legge un breve articolo di Rovani dedicato al secondo anniversario della morte del governatore veneziano, scomparso il 22 settembre 1857 (cfr. «Gazzetta di Milano», 12 settembre 1859).

⁷ Al di là dei riferimenti più circoscritti, le due citazioni più estese riguardano l'accenno alla preparazione della rivoluzione (cfr. cc. 6-7 e GIUSEPPE ROVANI, *Di Daniele Manin*, cit., pp. 28-29) e la descrizione del cruciale momento della proclamazione della Repubblica di San Marco (cfr. cc. 9-10 e GIUSEPPE ROVANI, *Di Daniele Manin*, cit., pp. 36-38).

lessicale (spesso nell'aggettivazione); soppressione di brevi sequenze del saggio che esulano dal tema principale; inoltre, complessivamente nella fase di ricopiatura del saggio la punteggiatura non viene curata e in molti casi è inserita soltanto nelle bozze di stampa del romanzo. Questo esame qualitativo delle varianti, nonché la considerazione del generale approccio al testo da parte dell'autore, renderebbero verosimile un'ipotesi secondo la quale molte scelte avvengano direttamente in fase di trascrizione, *currenti calamo*. In un secondo caso, invece, Rovani avrebbe ricopiato il testo del saggio facendo pochissimi cambiamenti (o nessuno) e ritoccando soltanto in un momento successivo sulle carte del romanzo oppure sulle bozze di stampa. In generale le tipologie di intervento più frequenti sono quelle attuate prima della ricopiatura sul manoscritto del romanzo (su una propria stampa del saggio o direttamente in fase di trascrizione) e nelle bozze di stampa del romanzo, mentre le correzioni sull'autografo sono poche.

I passi prelevati dal saggio sono materialmente trascritti in carte appositamente preparate (l'inizio della ricopiatura avviene sempre su una nuova carta), che si collegano alle precedenti tramite un segno di richiamo sul margine (cfr. c. 6 e c. 9); lo stacco tra il termine della citazione saggistica e il resto del testo è reso abbastanza evidente dal colore dell'inchiostro e dalla non identica grafia (cfr. c. 7 e c. 10). Tuttavia l'esame dell'autografo può far pensare che il metodo di lavoro inizialmente non fosse lo stesso, perché la c. 3, che presenta più correzioni, testimonia infatti un tentativo di rielaborazione più netto rispetto alle cc. 6-7 e 9-10, una prassi scrittoria sicuramente più efficace a livello narrativo ma forse abbandonata proprio a causa della sua maggiore complessità.

La versione definitiva della Conclusione è ampliata anche dall'inserimento di una lunga digressione critica sulla cultura germanica. Il principale interlocutore (o, meglio, ascoltatore) del nuovo discorso di Giunio Baroggi diventa quindi il poeta Sternitz, un «Tedesco di mente e di cuore», ma un «Tedesco straordinario», che è ammirato proprio perché capace di riconoscere gli errori della propria nazione⁸. Nel complesso, però, la pausa riflessiva è piuttosto fuori contesto e sbilancia l'equilibrio narrativo, senza trovare un solido appoggio nel personaggio del poeta Sternitz. Probabilmente l'intento voleva essere quello di mostrare tramite alcuni esempi persuasivi la radice della negatività che, secondo Rovani, caratterizzava l'invasore e dominatore austriaco; ma l'estensione del passo e il tono eccessivamente erudito creano uno stacco con quanto precede e segue, portando infine al limite della credibilità il personaggio del Baroggi⁹.

La prima impressione generale è confermata da uno spoglio degli articoli pubblicati da Rovani nella «Gazzetta di Milano»: il testo, infatti, non è altro che una trascrizione del cappello introduttivo di un suo saggio intitolato *L'Italia e la Germania*, uscito in due puntate il 29 giugno e il 23 luglio

⁸ Il pensiero germanico, profondamente condizionato dalla fusione tra filosofia e politica, sarebbe stato influenzato dalle teorie di Hegel, «il Maometto della Germania» che avrebbe trasmesso alla propria nazione sentimenti di orgoglio smisurati. In seguito, i seguaci compromisero le idee originarie del maestro, spingendosi fino all'egoistica concezione dell'«*homo sibi deus*»: «L'ateista Feuerbach giunse a combattere persino il sentimento della patria», così come «Rouge provò come due e due quattro che l'amore della patria è un sentimento ipocrita ed una virtù impossibile»; «Nel campo dell'economia politica, Federico List, [...], colla sua dottrina isolatrice rinserrò la Germania in sé medesima, barricandola colle dogane protettive»; inoltre, un'arida filologia «tolse allo studio dell'arte classica l'intento suo più legittimo: quello di educare al bello estetico, che, ingentilendo gli animi, li prepara al bello morale» (cfr. GIUSEPPE ROVANI, *Cento anni. Romanzo ciclico*, Stabilimento Redaelli dei fratelli Rechiedei, Milano, 1869, vol. II, pp. 666-668).

⁹ Già la Tamiozzo Goldmann aveva valutato il passo «in assoluto la più pesante digressione dei *Cento anni*. [...] un inciso che stride come non mai con l'autentica vena di narratore di Rovani [...]» (TAMIOZZO GOLDMANN, *Rovani tra Manin e Tommaseo*, cit., p. 294).

1859¹⁰. La necessità di dover comporre con una certa fretta potrebbe aver portato l'autore a ricopiare integralmente il passo, ampliando così immediatamente di un capitolo la Conclusione.

La digressione, che nell'edizione a stampa costituirà il capitolo VI, occupa le cc. 13-16 dell'autografo. La modalità di inserimento del testo è analoga a quanto già visto per il *Di Daniele Manin*. In questo caso l'intera citazione è però chiaramente individuata da un inchiostro molto più scuro, forse associato anche all'uso di una penna dalla punta più spessa. Il manoscritto presenta pochissimi ritocchi, mentre la maggior parte delle modifiche (che non prevedono mai una sostanziale rielaborazione del testo) vengono apportate ancor prima della ricopiatura.

Uno degli elementi di maggiore interesse del Libro ventesimo, interamente ambientato nella Parigi del 1829, è l'inserimento di passi saggistici tratti dal profilo biografico su Gioachino Rossini firmato da Rovani stesso e pubblicato nel 1858 nel quarto volume della *Storia delle lettere e delle arti in Italia*¹¹.

Rossini (1792-1868), in assoluto l'operista italiano più stimato da Rovani, viene introdotto, un po' inaspettatamente, esattamente all'inizio della c. 7. A partire da questo punto in avanti, infatti, l'attenzione si sposta gradualmente da Parigi e si focalizza sul personaggio (Parigi è la città che ha saputo accogliere il maestro non più apprezzato nella sua patria). La c. 8 presenta una propria autosufficienza e descrive la scena della festa notturna che era stata dedicata a Rossini nell'agosto del 1829. Il discorso di Giunio Baroggi, portavoce dell'autore al quale ancora una volta sono affidate le parole del saggio, viene pronunciato tra un gruppo di amici, all'aperto, durante la notte, e dunque in un contesto molto simile a quello descritto nella Conclusione.

La digressione su Rossini occupa le cc. 9-12, ossia, nell'edizione in volume, il capitolo III. L'operazione con cui l'autore attinge materiale dal saggio è simile a quella che si osserva per il *Di Daniele Manin* e l'articolo *L'Italia e la Germania*, con l'unica differenza che in questo caso nella colonna sinistra della prima carta, con un inchiostro più scuro, è evidente un'ampia aggiunta (con segno di richiamo) che corrisponde appunto all'introduzione che precede la citazione dei passi

¹⁰ Una parte dello stesso verrà riutilizzata dall'autore anche in seguito, nell'articolo *L'anno 1870* che si legge nella «Gazzetta di Milano» del 31 dicembre 1870 (cfr. «Gazzetta di Milano», 31 dicembre 1870, coll. 3-4). Da un rapido confronto si constata che il testo è però ripreso dalla versione già modificata dai *Cento anni* e non dall'originario articolo del giugno 1859 (vi si notano, infatti, molte varianti che erano state introdotte in occasione dell'inserimento nel romanzo). L'intero saggio è presente anche nella sezione della *Rovaniiana* di Carlo Dossi dedicata agli articoli di Rovani, ma senza indicazione della rivista e della data (cfr. CARLO DOSSI, *Rovaniiana*, a cura di Giorgio Nicodemi, Milano, Libreria Vinciana, 1946, pp. 699-705).

¹¹ Cfr. GIUSEPPE ROVANI, *Gioachino Rossini*, in *Storia delle lettere e delle arti in Italia*, Milano, Sanvito, 1858, tomo IV, pp. 157-172. Per un discorso più generale sull'influenza del melodramma italiano nei *Cento anni* cfr. GIORGIO PESTELLI, *I «Cento anni» di Rovani e l'opera italiana*, in *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 605-630. Il saggio di Rovani era apparso per la prima volta nell'«Italia Musicale» di Francesco Lucca nell'estate dell'anno 1854 (cfr. «L'Italia musicale», 6 e 27 maggio, 28 giugno, 8, 15, 22 e 29 luglio, 9 agosto 1854), era uscito nuovamente nell'inverno del 1859 nella «Gazzetta Ufficiale di Milano» (cfr. «Gazzetta Ufficiale di Milano», 19, 20, 25, 27, 28 gennaio e 2 febbraio 1859) e infine nel 1871 era stato dato alle stampe per Ricordi come opuscolo autonomo con il titolo *La mente di Gioachino Rossini* (cfr. *La mente di Gioachino Rossini*, Milano, Ricordi, 1871), senza varianti di rilievo. Beniamino Gutierrez, non accorgendosi dei riscontri puntuali e non ricordando che all'altezza cronologica del 1864 *La mente di Gioachino Rossini* era già apparso (oltre che in rivista) come profilo biografico nella *Storia delle lettere e delle arti in Italia*, aveva commentato: «Questa altezza di concetti, espressa con colori maliosi e con travolgente *pathos* da Giunio Baroggi, ci consegna, con magnifica sintesi, i concetti che, con più ampio respiro, Giuseppe Rovani fisserà nelle *Tre Arti sorelle*, nella *Mente di Alessandro Manzoni* e nella *Mente di Gioachino Rossini*» (GIUSEPPE ROVANI, *Cento anni*, a cura di Beniamino Gutierrez, cit., vol. II, p. 669, nota 8).

saggistici, molto probabilmente già ricopiati sul manoscritto. Viene così creato un contesto narrativo (il gruppo di artisti al caffè Tortoni) in cui la parola è data infine al Baroggi:

Giunio Baroggi che dimorava a Parigi da qualche tempo trovavasi compreso tra quella folla, insieme co' suoi amici di Parigi e d'Italia. V'era Nodier, Musset, Ingres, Halevy [agg. *interl.*] Marliani. Dopo la serenata si recarono tutti al Caffè Tortoni. Com'è naturale il discorso cadde sull'arte e su Rossini e sull'Italia. Halevy sosteneva che il Guglielmo Tell era il capolavoro di Rossini e che se questo non avesse dimorato a lungo in Francia, il suo genio sarebbe rimasto incompleto. Baroggi esaltato dalla serenata versava di vivacità d'estro e di vena. Si mise a parlare per rispondere ad Halevy ed agli altri: (c. 9)

Nella c. 12, invece, è visibile il punto in cui termina la ricopiatura, perché la compiaciuta chiosa finale è scritta con l'inchiostro più scuro:

Gli astanti applaudirono vivamente [agg. *interl.*] alle parole del Baroggi. L'Italia in quel punto veniva glorificata in Francia. (c. 12)

L'interlocutore principale di Giunio Baroggi è Jacques François Fromental Halévy (1799-1862), allievo al conservatorio di Parigi e noto compositore di opere teatrali. L'influenza determinante della cultura francese sul maestro Rossini e sulla creazione del capolavoro *Guglielmo Tell* è l'argomentazione di Halévy che dà avvio al dialogo; è una tesi non nuova, ma già espressa nel saggio:

Se non che ciò che Francia e Germania concessero all'uomo non vollero concedere alla nazione, e magnificando gli ultimi trionfi del Pesarese, intendevano di lodare sè stesse, insinuando l'idea che il *Guglielmo Tell* non sarebbe uscito così perfetto dalla mente dell'autore, se quell'allievo già stracco di gloria, non fosse venuto a prender lezioni di perfezionamento all'università musicale di Parigi¹².

La sezione del profilo rossiniano dedicata al *Guglielmo Tell* costituisce quindi il punto di inizio delle citazioni¹³. I passi del saggio trascritti in modo letterale da Rovani (seconda metà della c. 10, c. 11 e c. 12) sono poi quelli in cui si pongono allo specchio le due figure di Rossini e Manzoni, «i re di due diversi regni», mettendone in luce i maggiori pregi che hanno generato nel pubblico un «consenso concorde e universale»: la capacità di «esser vari e vasti come il pensiero e la vita» e di «esercitare il riso ed il pianto», l'«originalità indipendente» che consente loro di riformare e completare «un ramo dell'arte»¹⁴.

Le cc. 9-12 hanno decisamente l'aspetto di una copia in pulito: le correzioni sono pochissime; la grafia, scorrevole, è ordinata e omogeneamente inclinata verso destra. Vi è quindi una grande differenza rispetto alle cc. 1-7, che invece testimoniano un forte impaccio dello scrittore nella stesura delle sequenze originali non narrative del romanzo (nello specifico, le cc. 1-6 sono occupate da un profilo culturale della città di Parigi, che fa da premessa all'intero Libro ventesimo, mentre la c. 7, come già accennato, introduce la figura di Rossini, ma senza alcuna citazione dalle pagine del saggio).

¹² GIUSEPPE ROVANI, *Gioachino Rossini*, cit., p. 166.

¹³ Cfr. *ivi*, pp. 166-167. Lo stesso passo senza omissioni è riutilizzato da Rovani in una recensione al *Guglielmo Tell* apparsa nella «Gazzetta Ufficiale di Milano» del 12 marzo 1858 (p. 1, coll. 3-4).

¹⁴ Cfr. GIUSEPPE ROVANI, *Gioachino Rossini*, cit., pp. 171-172.

Nell'autografo del Libro ventesimo vi è un'ampia lacuna rispetto al testo a stampa: l'intero capitolo VII. In una fase che evidentemente segue l'invio del manoscritto in tipografia, Rovani decide di inserire dopo la c. 23 una digressione sul tema del divorzio, una lunga argomentazione che supporta la relazione del Baroggi e della Gentili e condanna invece le costrizioni morali esercitate dall'autorità ecclesiastica di monsignor Opizzoni e l'infelice matrimonio di lei con il conte Alberico B.¹⁵ L'operazione rispecchia pienamente l'attitudine digressiva che caratterizza tutto il romanzo e che, come in questo caso, spesso si associa anche a una modalità compositiva per nuclei distinti e autonomi (l'assenza del passo, infatti, non influisce in alcun modo sulla coerenza del disegno diegetico).

Esaminando il testo, si può verificare come in realtà i contenuti non siano nuovi ma vengano ripresi da una precisa fonte storica: il trattato *Teoria civile e penale del divorzio* di Melchiorre Gioja (1767-1829)¹⁶. L'opera viene utilizzata in modo strumentale, estraendo parti utili ai fini della trattazione romanzesca. Rovani quindi lavora con un metodo già ampiamente sperimentato nel corso del romanzo e ormai consolidato, che prevede la citazione e la giustapposizione di passi tratti da fonti storiche, con modifiche solitamente di carattere formale, parafrasi, interposizione di sequenze originali. In questo senso sembra che abbia un certo peso anche l'attività giornalistica dell'autore, al quale non è certamente estranea una scrittura molto rapida, poco meditata, e forse in definitiva anche poco letteraria, che sfrutta senza troppo scrupolo argomenti già trattati, o addirittura veri e propri brani già pubblicati¹⁷. Un lavoro di questo tipo va considerato anche in relazione al fatto che nel caso del Libro ventesimo e della Conclusione Rovani, legandosi all'editore Daelli, non potesse avere molta libertà sui tempi di composizione, nel complesso abbastanza stretti¹⁸.

Il personaggio scelto per dar voce alle parole di Melchiorre Gioja (e probabilmente anche al pensiero di Giuseppe Rovani) è nuovamente Giunio Baroggi, ma stavolta in un dialogo attivo con

¹⁵ Può essere interessante ricordare il sermone in versi di Rovani *Sul matrimonio*, probabilmente risalente agli anni '40 (cfr. «L'Italia Musicale», 12 marzo 1853: «Passò così molto tempo senza ch'egli desse segno di vita e fu solo nel 1847 che i suoi dodici amici lessero un suo sermone poetico intitolato, *Il Matrimonio*, che fu stampato per nozze illustri»), dove era già realisticamente contemplato il caso del «matrimonio infelice»: «Ma in altra parte / Vedi rimpetto alla turbata moglie / L'iracondo marito; [...] / [...] / [...] ed or sul fronte / A lei la sorba livida tu vedi / Delle percosse maritali. Oh infido / Amor bugiardo chi lo avria predetto?» («L'Italia Musicale», 12 marzo 1853); il testo è trascritto anche nella *Roviana* di Carlo Dossi (cfr. DOSSI, *Roviana*, cit., vol. II, pp. 551-558).

¹⁶ MELCHIORRE GIOJA, *Teoria civile e penale del divorzio ossia necessità, cause, nuova maniera d'organizzarlo*, Milano, presso Pirotta e Maspero stampatori librai, 1803. Il testo è ristampato nel 1834 nel nono volume delle *Opere minori di Melchiorre Gioja*. Rovani, non molto tempo prima della stesura del Libro ventesimo, aveva scritto un discorso per l'inaugurazione di un monumento a Gioja: *Inaugurazione del monumento a Melchiorre Gioja fatta nel giorno primo giugno 1862. Elogio storico*, Milano, Boniotti, 1862 (cfr. VINCENZO PORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, Milano, Giuseppe Prato editore, 1892, vol. IX, p. 162). Nei *Cento anni* l'autore aveva già mostrato interesse nei confronti di opere sul tema del matrimonio: «[donna Paolina] andò a squadernar il catalogo dei libri della biblioteca ricca e scelta, raccolta dalla dottissima contessa Clelia, l'ex lettrice di matematica nell'archiginnasio bolognese, per vedere se mai vi fossero delle opere che trattassero del matrimonio. Squadernò dunque, e ne trovò più d'una, e di recenti: tra l'altre, le *Considerazioni attribuite a don Giovanni Bovara* sopra l'imperial regia costituzione del giorno 16 di gennajo 1783, riguardante matrimonj, stampate a Milano dal Motta nel 1794; i due opuscoli dell'abate segretario Giudici, *Sulla civile potestà nel matrimonio*, stampati pure a Milano in quel medesimo anno 1797; e un altro sul medesimo soggetto, d'ignoto autore, stampato a Brescia nell'anno stesso» (GIUSEPPE ROVANI, *Cento anni*, cit., vol. II, p. 91; il passo è presente a partire dalla redazione in rivista: cfr. «Gazzetta di Milano», 18 maggio 1860).

¹⁷ Cfr. note 10 e 13.

¹⁸ Cfr. nota 5.

l'avvocato Montanara¹⁹, esperto giurista al quale viene chiesto un parere sul tema della «necessità del divorzio» (sintagma che è anche il titolo della prima parte del trattato del Gioja). La citazione dalla fonte parte dalle pagine della prefazione, in cui alcune domande retoriche introducono l'argomento²⁰. Dopo un accenno al tema della *patria potestas*²¹ («l'origine e i limiti del potere paterno», nel Gioja), la conversazione tra il Baroggi e il Montanara si sofferma sui pregiudizi dei «vecchi» e dei «teologi». Il Baroggi sposta l'attenzione sulla tirannia alla quale è soggetta la donna nel vincolo coniugale²², per poi arrivare alla questione della «separazione *a mensa et thoro*» (ovvero la separazione dei coniugi senza annullamento del matrimonio) come causa naturale dell'adulterio²³. Il discorso prosegue con una riflessione sulla donna virtuosa che, secondo i teorici, se separata dal marito dovrebbe ritirarsi in una comunità religiosa, la «*sola società alla quale essa appartenga ancora*», dal momento che «l'unione più intima colla Divinità» è «*la sola consolazione che debba ricercare*»²⁴. Nell'ultima parte del capitolo le teorie appena esposte e, più in generale, il tema della separazione coniugale si sviluppano attraverso una «tecnica a mosaico», che prevede una vera e propria giustapposizione di varie sequenze sparse tratte dall'opera del Gioja²⁵: sostanzialmente Rovani seleziona i passi della fonte per costruire un proprio discorso coerente, senza rielaborarli nei contenuti, ma semplicemente accostandoli con un minimo intervento che permette di instaurare un legame con il contesto narrativo del capitolo del romanzo.

Quanto si è visto fa pensare che il trattato di Melchiorre Gioja sia stato utilizzato principalmente come supporto per rendere più rapida la stesura della digressione, che con molta probabilità deve essere stata composta in tempi brevi. Ciò potrebbe sembrare paradossale, proprio perché l'utilizzo di una fonte storica, soprattutto se complessa e molto articolata come il saggio di Melchiorre Gioja, teoricamente avrebbe dovuto richiedere uno studio preliminare e dunque una quantità maggiore di tempo. In questo caso, a differenza di molti altri rintracciabili nei *Cento anni*, non vi è lo scopo di fornire al lettore tramite il documento una prospettiva veritiera, accertata, o inedita rispetto alle testimonianze ufficiali; l'autore stesso, al contrario, non dichiarando mai esplicitamente il modello, nasconde il fatto che il dialogo è quasi interamente ricavato da un trattato sull'argomento. La tecnica compositiva prima accennata, infine, fa supporre che Rovani non abbia approfondito la conoscenza dell'opera del Gioja, ma si sia limitato a una lettura generale per individuare le tesi portanti e i punti più interessanti.

¹⁹ L'avvocato Gaetano Montanara non è un personaggio d'invenzione (cfr. GIUSEPPE ROVANI, *Cento anni*, a cura di Beniamino Gutierrez, cit., vol. II, p. 670, nota 1).

²⁰ Cfr. MELCHIORRE GIOJA, *Teoria civile e penale del divorzio*, cit., pp. III e VII-VIII.

²¹ Si tratta di un tema caro all'autore, che troverà sviluppo nel successivo romanzo *La giovinezza di Giulio Cesare* (in particolare nel capitolo XIII).

²² Cfr. MELCHIORRE GIOJA, *Teoria civile e penale del divorzio*, cit., pp. 89-90 (è il quarto capitolo della prima parte dell'opera, in cui si considera il divorzio in relazione alla società). In questo caso nel romanzo i contenuti del trattato appaiono maggiormente rielaborati (per esempio, le domande retoriche sono tutte trasformate in affermazioni e alcuni dettagli che avrebbero appesantito la citazione sono soppressi).

²³ Il tema è sviluppato nel primo capitolo del trattato del Gioja (in particolare pp. 5 sgg.), dove si passano in rassegna le diverse conseguenze che potrebbero generare il divorzio e la separazione. Il passo dei *Cento anni* non si rifà in maniera letterale alla fonte, ma ne riprende soltanto l'idea di fondo.

²⁴ Cfr. *ivi*, pp. 138-139. Rovani attinge in modo puntuale dalle tesi di una fonte citata dal Gioja stesso, il *Du divorce* di Albert Joseph Ulpien Henet (Parigi, 1789).

²⁵ Cfr. *ivi*, pp. 2, 6-7, 12. Il Baroggi e il Montanara fanno direttamente allusione a due anonimi libri consultati: in realtà in entrambi i casi si tratta della *Teoria civile e penale del divorzio* di Melchiorre Gioja, ma lo scrittore, diversamente da quanto aveva fatto altrove nei *Cento anni*, occulta la propria fonte.