

ALEJANDRO PATAT

Archeologia del contropotere giovanile: La Libia d'oro di Rovani

In

Letteratura e Potere/Poteri

Atti del XXIV Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Catania, 23-25 settembre 2021

a cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina, Carmelo Tramontana

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788890790584

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-potere>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ALEJANDRO PATAT

Archeologia del contropotere giovanile: La Libia d'oro di Rovani

L'intera opera di Rovani ha affrontato il rapporto tra potere e società. Nei primi romanzi storici (Lamberto Malatesta, Valenzia Candiano, Manfredo Palavicino) l'autore ha messo in evidenza i conflitti primari su cui poggia la realtà politico-istituzionale dell'Italia moderna. In Cento anni e ne La Libia d'oro l'analisi si sposta verso il funzionamento politico-sociale della famiglia, intesa come nucleo fondativo della Milano contemporanea, ma anche, in senso più ampio, come aggregazione di uomini spinti da un comune sentire e da uno stesso ideale, tra cui, specialmente, gli artisti.

Il contributo intende analizzare in chiave "archeologica" La Libia d'oro di Rovani. Vale a dire, recuperare i fenomeni costitutivi del discorso rivoluzionario rovaniano come discorso fondante di una contro-cultura giovanile nella Milano del Secondo Ottocento. Saranno oggetto d'indagine il legame tra il capolavoro maggiore e il nuovo romanzo, l'impostazione narrativa del nuovo lavoro sulla base delle riflessioni dell'autore sullo statuto del suo romanzo, il ruolo dei personaggi, la vasta geografia del potere e della cultura d'Europa, la semantica sovversiva e soprattutto il quadro storico-politico e culturale che ne emerge.

La Libia d'oro (1868) è l'amplificazione di uno dei nodi narrativi di *Cento anni*, il grande romanzo di Giuseppe Rovani, composto tra il 1859 e il 1864 e pubblicato nella sua terza edizione definitiva nel 1868-9.

Il nuovo romanzo, apparso sulla «Gazzetta di Milano» dal 1 gennaio e il 31 dicembre 1865 e pubblicato in volume nel 1868 con il titolo *La Libia d'oro. Scene storico-politiche* dallo Stabilimento Redaelli della Società Chiusi e Rechiedei, si connette all'ultimo periodo storico di *Cento anni* (1820-1856), dedicato alla 'generazione perduta': quei giovani – artisti rivoluzionari, carbonari, massoni – che a partire dal 1820, parallelamente alla rinascita dell'arte in Italia (secondo i termini critici di Rovani nel saggio *Le Tre Arti*), congiurarono contro il potere costituito. Questo romanzo offre la possibilità di osservare da vicino come si è strutturato il sogno rivoluzionario di tale generazione alla ricerca dell'attentato perfetto, del capovolgimento totale e definitivo delle monarchie europee.

Il contributo intende analizzare in chiave 'archeologica' *La Libia d'oro* di Rovani. Vale a dire, recuperare i fenomeni costitutivi del discorso rivoluzionario rovaniano come discorso fondante di una contro-cultura giovanile nella Milano del Secondo Ottocento. Saranno oggetto d'indagine il legame tra il capolavoro maggiore e il nuovo romanzo, la nuova geografia che si è venuta a creare, le riflessioni dell'autore sullo statuto del suo romanzo, il ruolo dei personaggi, la semantica sovversiva e soprattutto il quadro storico-politico e culturale che ne emerge.

Dai Cento anni a La Libia d'oro

L'opera di Rovani – idea oramai consolidata dalla critica – va divisa in due grandi momenti: la stagione giovanile con la composizione di alcune *pièce* teatrali (*Don Garzia*, 1839; *Bianca Cappello*, 1839; *Simone Rigoni*, 1847), una *nouvelle* (*Eleonora da Toledo*, 1941) e i primi tre grandi romanzi storici (*Lamberto Malatesta*, 1843; *Valenzia Candiano*, 1844; *Manfredo Palavicino*, 1845-1846); e, in secondo luogo, la stagione della maturità critica (*Di Daniele Manin*, 1850; *Storia della Grecia negli ultimi trent'anni*, 1854; *Storia delle Lettere e delle Arti in Italia*, 1855-1856; *La mente di Giocchino Rossini*, 1871; *La mente di Alessandro Manzoni*, 1873) e narrativa (*Cento anni*, 1856-1864 e poi nella terza edizione definitiva 1868-1869; *La Libia d'oro*, 1868; *La giovinezza di Giulio Cesare*, 1872).

Come si evince chiaramente da questo semplice elenco, *La Libia d'oro*, così come *Cento anni*, si collocano nel periodo in cui Rovani orienta la sua ricerca in funzione di una ben determinata

concezione del fatto artistico (racchiusa nei suoi saggi estetici, raccolti nei due volumi *Le Tre Arti*) e sulla base di una ponderata prassi narrativa con ben quattro opere di carattere storico alle spalle. La posizione estetica che Rovani espone e mette in moto durante questa seconda stagione creativa si basa – sinteticamente – sui seguenti punti: la convinzione che la cultura lombarda (letteratura, musica e arti plastiche) abbia portato avanti una vera rivoluzione intellettuale e artistica nel primo Ottocento in dialogo sia con le idee romantiche europee sia con la propria tradizione settecentesca; la consapevolezza dell'elaborazione problematica della componente storica delle opere di finzione; la produzione culturale come frutto di un dialogo fruttifero tra le arti; l'idea del genio e dell'ingegno come perno teorico delle proprie idee, cioè, la tesi che la storia dell'arte sia l'insieme di quelle opere che consecutivamente nel tempo sono state in grado di apportare una vera novità ('geniale') al sistema culturale di riferimento.¹

Ma *La Libia d'oro* non è solo il frutto maturo della lunga serie di riflessioni estetiche appena menzionate, ma anche risultato dell'altrettanto ricchissima serie di interventi metaletterari presenti in tutta la produzione narrativa di Rovani e particolarmente feconda nei *Cento anni*. Interventi, come si sa, incisivi nella prima redazione del testo sulla «Gazzetta di Milano», e più snelliti e più soppesati nell'edizione definitiva del 1868-1869.²

Si consideri ora uno di questi primi interventi nell'*Introduzione al Manfredo Pallavicino*, dove Rovani aveva già posto due questioni metodologiche a partire dalle quali ordire una trama di carattere storico. Secondo lui, esiste una differenza netta tra il mestiere dello storico e quello del narratore, non tanto per le scelte retorico-stilistiche, quanto per lo scopo cui tende ognuno di loro a partire dal «materiale» della realtà:

Allo storico per l'indagine sagace delle cause, per la stima sapiente degli effetti; all'artista per quel forte contrasto d'elementi, di figure, di passioni, di tinte da cui, quasi sempre, suol scaturire il bello delle opere d'immaginazione.³

Quindi, la realtà è oggetto d'indagine delle cause storiche e di valutazione degli effetti per lo storico, e, simultaneamente, è materia di lavoro artistico sul bello, che consiste per l'artista nel contrasto come chiave compositiva dell'opera. Detto con le nostre parole: da un lato, indagine storica della verità e riflessione consequenziale sul presente; dall'altro, ricreazione estetica degli ambienti, dei luoghi, dei personaggi e dei costumi che esprimano un conflitto tra vecchio e nuovo, tra passato e presente, tra antico e moderno. Il tutto attraverso scene interdipendenti, collegate anche da commenti extra-narrativi di stampo saggistico, nei quali il narratore esprime sempre il suo punto di vista.

Nei *Cento anni* Rovani torna di nuovo sul laboratorio compositivo e dedica ulteriori riflessioni al modo di affrontare il materiale di carattere storico; il problema è squisitamente metodologico: la legittimità dei documenti a sostegno delle «congetture» storiche:

abbiamo pensato che anche le semplici congetture, anche le sole opinioni e le credenze degli uomini che furono testimonj di grandi fatti, sono materia legittima alla storia, perchè rappresentano tutto intero il pensiero, il giudizio dei contemporanei; e perchè d'altra parte si danno certe verità che non si consegnano ai pubblici ed ufficiali documenti, e delle quali tuttavia la posterità non dev'essere defraudata. Se la storia non può giurare sulla verità di alcuni fatti e sulle loro cagioni, ha però l'obbligo di pubblicare e mettere in ordine tutti gli indizj, i quali, se sono moltiplicati, possono talvolta, nella sfera morale almeno, quasi far vece di prova.⁴

La recente critica filologica ha individuato in modo convincente molte delle fonti che sottostanno agli episodi di carattere storico del periodo napoleonico in *Cento anni*, sulla base della disamina delle

cronache, degli archivi e dei documenti a cui è ricorso Rovani per comporre molte delle sue scene. Così abbiamo appreso che il metodo consiste in copiare quasi testualmente alcune frasi provenienti dalle cronache, impadronirsi narrativamente della dinamica di alcune scene (fra tutte l'assalto al Senato di Milano) e, come era da aspettarsi, muoversi nel perimetro delle fonti a partire dalla propria ottica. Così, riguardo al noto episodio della morte di Prima nei *Cento anni* Francesca Puliafito osserva:

lasciando oscillare la prospettiva in un dinamico avvicendamento tra cronache e pettegolezzi, la narrazione passa dalla preparazione della congiura per giungere fino alla famigerata giornata del 20 aprile 1814, indagata nei minimi particolari, rappresentata interamente attraverso impliciti richiami alle proprie fonti e continue congetture che invitano il lettore a interrogarsi non soltanto sulla verità dei fatti ma anche sui moventi che li hanno generati. Ne risulta una personale e multiforme versione della Storia, una commistione di elementi sapientemente accostati e messi tra loro in dialogo grazie all'attenta induzione del romanziere archivista: una ricostruzione letteraria dei tragici eventi che è anche una delle migliori prove dell'autore dei *Cento anni*.⁵

Quindi, la narrazione storica non è solo quella che ricostruisce il passato per illuminare il presente a partire da nuove fonti. È anche quella che restituisce una visione altra di azioni e personaggi, fuori dall'aura idealizzante dei fautori e sostenitori di una determinata posizione nelle cronache e nei documenti d'epoca. Il patto con la verità – ossessione sette-ottocentesca senza pari – s'incrina in Rovani, ogni volta che l'autore ammette l'intrusione della finzione. Ma lungi dal considerarla, nei termini del Manzoni del noto saggio del 1850, un intoppo o una regressione rispetto alla resa storica dei fatti, Rovani chiarisce:

se altri poi non comprendesse nulla, e fosse per rimanere spaventato da certi caratteri troppo infernali e da alcune perfidie che, anche essendo vere, sembrano inverosimili, si dia pace e si consoli col credere e col dire che tutta la nostra storia non è che un romanzo.⁶

Per quanto riguarda la resa storica degli eventi nella *Libia d'oro* succede la stessa cosa che nei *Cento anni*. Proprio perché si tratta di un romanzo sulla contemporaneità, ogni azione storica rappresentata, anziché attivare la domanda sulla pertinenza definitiva del giudizio storico, sposta lo sguardo sullo statuto del genere e sulle possibilità espressive della letteratura nel campo della storia. E se la paura di Manzoni era che il romanzo storico corresse il rischio di vanificare gli sforzi dello storico archivista alla ricerca di fonti attendibili, Rovani aspira a divertire il suo lettore sfoggiando qua e là, oltre a fonti inedite e insolite, strategie narrative che innovano non tanto il discorso storiografico in sé quanto la visione del mondo che scaturisce dalla letteratura.

Nella *Libia d'oro*, quindi, non mancano commenti metanarrativi. Il *Preludio*, come al solito in Rovani, definisce chiaramente alcune delle chiavi compositive del testo. Dopo un inizio ironico, nel quale l'autore milanese non risparmia neanche se stesso, e secondo «un proposito di vendetta» che consiste nel dare a conoscere al pubblico «l'alta e la basse canaglia che, durante il periodo a noi contemporaneo, nelle principali città d'Europa lavorò indefessa a' danni dell'umanità»,⁷ egli entra direttamente in una delle questioni che più assillano la sua vena creativa sin dagli esordi:

Il nostro libro non sarà a tutto rigore un romanzo, secondo l'idea che i critici si son fatta di questo genere di composizione letteraria; al pari del libro dei *Cento anni*, si propone di mettersi in compagnia della storia, non per svisarla, ma per completarla; si propone di sviluppare con l'azione le congetture e i sospetti, quando non bastano i documenti depositi negli archivj a spiegare razionalmente speciali fenomeni, e speciali caratteri d'uomini. Si propone di domandare all'induzione, alla fantasia e all'arte gli ajuti per completare e adornare il vero conosciuto e far balzar fuori il vero celato.⁸

L'intervento appare chiarissimo, e soprattutto sta ad indicare, contrariamente a quanto molti critici tuttora sostengono, che l'opera di Rovani contiene alcune idee portanti solide e convincenti, che, se non rispondono al canone del romanzo a lui contemporaneo, svelano però una progettualità meditata. In realtà, i tre propositi qui esplicitati potrebbero ridursi a un unico scopo: narrare, parallelamente alla storia, sulla base di documenti scritti e orali alternativi al canone e sconosciuti ai più, episodi salienti del passato per raggiungere una verità che la stessa Storia non riesce a svelare.

Lo aveva già fatto in *Cento anni* in vari luoghi del romanzo. Per dare solo due esempi concreti: lo aveva fatto quando si era proposto di dimostrare attraverso la storia orale come erano andate veramente le cose in occasione della Rivoluzione romana di fine Settecento; oppure quando aveva congetturato attraverso un uso sapiente delle fonti quali fossero state le autentiche cause dell'uccisione del Ministro Prima nel 1814.⁹

Un'ultima osservazione del *Preludio* avverte i lettori sulla natura di ciò che stanno per leggere:

I libri d'arte che drammatizzano la filosofia e la psicologia non saranno mai inutili, quando esporranno all'attenzione e alla riflessione di chi legge tutte le varietà delle malattie del cuore e dello spirito umano. Fu detto che l'arte deve sdegnare le eccezioni umane, ovvero le sue deformità, e non ammettere sul campo che i tipi, ovvero sia le generalità, che l'intelletto anche il più ottuso riconosce a prima vista, perché li vede tutti i giorni e dappertutto. [...] Tutte le eccezioni sono un modo dell'esistenza e della vita; rifiutarle e condannarle vuol dire non mostrare che un lato solo del vero; ma la verità si falsa se non la si scopre da tutte le parti.¹⁰

Il *Preludio*, quindi, pone le basi del romanzo tornando sugli ultimi due punti cari all'autore: la capacità della parola – come egli stesso chiama la letteratura – di andare oltre le possibilità espressive delle arti plastiche e della musica, sondando su terreni che sconfinano il bello ideale, e la ricerca spasmodica della verità nello studio sistematico delle personalità e delle situazioni eccezionali. Per Mariani, l'attenzione prestata da Rovani alla malattia mentale – nelle forme del rimorso in Carlo Alberto o delle ossessioni paranoiche nello Zar Alessandro – sono indicative di una nuova direzione della ricerca romanzesca rispetto a *Cento anni*: quella che, partendo dalla convinzione di Balzac che solo il personaggio anomalo riesce interessante, convinzione già presente in *Cento anni*, conduce alla predilezione per la deformità in chiave anche naturalistico-scientifica, senz'altro attribuibili – sempre secondo Mariani – alla circolazione dei fratelli Goncourt negli anni in cui, finiti i *Cento anni*, Rovani inizia *La Libia d'oro*.¹¹

In alcune pagine illuminanti sul romanzo sono stati già rilevati i nodi strutturali che legano *Cento anni* a *La Libia d'oro*. A parte il ritorno dei personaggi e la trama scapigliata, che deriva dalla Compagnia della Teppa, già segnalata anche da Cordié¹² e da Mariani,¹³ tali nodo sono: «il lettore-collaboratore-creditore, che può diventare esso stesso personaggio, e il critico di per sé ininteressante perché scontatamente fazioso»; l'argomento a sfondo massonico; la teoria del genio e dell'ingegno, adoperata ora per Carlo Alberto; la teatralità delle scene; il ruolo dello sguardo nelle vicende amorose; l'alternanza di toni ironici e patetici; l'affinità di alcune scene che trovano il loro antecedente in *Cento anni*, come, per esempio, la scena dell'esondazione della Newa, e che rimanda alla descrizione della catastrofe napoleonica.¹⁴

Ma, al di là di queste innegabili affinità, *La Libia d'oro* pone dei problemi nuovi che il romanzo maggiore aveva affrontato in forma seminale o semplicemente ignorato. In particolare, *La Libia d'oro* apre il cantiere rovaniano ad un approfondimento della stagione rivoluzionario capace di superare gli episodi scapigliati della Compagnia della Teppa.

Verso una vasta geografia del potere politico e culturale

Se la geografia dei *Cento anni* si era allargata dai territori della Lombardia, Roma e Venezia fino a Parigi, *La Libia d'oro* permette a Rovani di collocare scene significative presso la regia di Schönbrunn, a Vienna, e nella San Pietroburgo dello Zar Alessandro. Non mancano certamente scenografie tutte italiane: oltre che a Verona, ci sono episodi che hanno luogo in Toscana e in Piemonte.

L'ampiamiento della geografia romanzesca non è un dato minore: è un segno dell'ambizione sovranazionale di Rovani, già esplicitata nell'ultima parte dei *Cento anni*, soprattutto nelle pagine davvero straordinarie sulla modernità di Parigi. Se la città francese appariva allora come la «capitale del mondo», sulla base di una ben articolata argomentazione,¹⁵ lo spostamento verso altre città quali Vienna e San Pietroburgo (non manca un rapido accenno alla Versailles di Luigi XIV)¹⁶ non poteva che completare un lavoro sulle capitali imperiali al centro della politica ottocentesca.

Rovani aspira veramente a discutere attorno alle rivoluzioni italiane in una dimensione europea senza precedenti nella narrativa italiana, a eccezione di Nievo e i suoi scenari fuori d'Italia, da Londra a Buenos Aires. Certamente, questa nuova geografia appare delineata nel primo capitolo quando vengono elencati i monarchi, diplomatici, politici e uomini di cultura presenti a Verona gli ultimi mesi di dicembre 1822, in occasione del Congresso effettivamente esistito e che, nell'immaginario ideologico del romanzo, si propone di consolidare le linee repressive e retrograde della Restaurazione. Scena rappresentativa di questa prima geografia immaginaria attraverso i personaggi, appena iniziato il romanzo, è il dialogo tra l'imperatore d'Austria e l'arcivescovo di Milano Gaetano Gaisruck¹⁷ sulla necessità di tenere sotto controllo il «mondo sotterraneo» che confabula a discapito delle grandi monarchie.¹⁸

Ed è proprio questa prima osservazione che sorprende: perché la disseminazione delle idee rivoluzionarie che agiscono effettivamente in modo sotterraneo presso le grandi corti, anche se destinate a fallire, dimostrano fino a che punto la libertà italiana fosse connessa ad una larghissima dimensione europea.

Una novità è palese. Così come nei primi libri dei *Cento anni*, le menzioni alla politica austriaca sulla Lombardia appaiono velate dalla censura e dalla autocensura, nella *Libia d'oro* così come negli ultimi libri dell'opera maggiore, l'esplicitazione della posizione ideologica appare evidente e in libertà.¹⁹

Comunque, la nuova geografia è anche messa in evidenza dalla rete internazionale di idee e di libri citati: basti pensare alla descrizione accurata del tavolo ricoperto da un tappeto verde, dove alla luce dei candelabri brillavano le copertine di libri e opuscoli sulle società segrete, ma anche le *Génie du Christianisme* di Chteaubriand e le canzoni rivoluzionarie del Béranger. Va sottolineato che tali libri li trova lo Zar nella stanza a Verona e che, quindi, dimostrano la circolazione vivacissima di idee tra l'Italia e la Francia.

Gli orizzonti di Rovani richiamati dall'urgenza della veridicità politica finiscono però nel dialogo proficuo con la cultura e, per essere più precisi, con la diplomazia. Se in *Cento anni*, l'autore aveva già ragionato sulla capacità della lingua francese di esporre le idee in modo cristallino, nella *Libia d'oro*, tale lingua si trasforma nel veicolo non solo diplomatico ma anche culturale dell'intero continente.

In certi momenti, in quella babilonia transitoria si sentivano a parlare tutte le lingue d'Europa; inglesi, tedeschi, russi, italiani, i quali ingeneravano una tal battaglia di suoni e di accenti da dar da pensare a un indagatore delle prime origini dei popoli; in certi altri, facendosi generale la

conversazione, la lingua francese, come un'inondazione, si sovrapponeva a tutte le altre, e scomparivano tutte le varietà discordi in una comoda ed equabile unità.²⁰

Questa annotazione – apparentemente a margine – ci vuole far capire, secondo un principio di verosimiglianza, che tutto ciò che andremo a leggere dalle teste coronate in lingua italiana è una convenzione narrativa, alla quale va sovrapposta l'idea di un dialogo permanente nella lingua «comoda» ed «equa» dell'Ottocento. Non mancano ogni tanto tentativi di ripristino del principio linguistico sostenuto: come, per esempio, le annotazioni che Carlo Alberto, principe di Carignano, lascia al margine del *Libro dei Cantici* di San Bernardo, riportate direttamente in francese dall'autore: «L'Amour chante dans ce cantique, et si quelqu'un veut le comprendre, il faut qu'il aime»²¹. In effetti, Carlo Alberto, pur nella sua ambiguità politico-ideologica, «avendo respirato quelle aure di grandezza e di progresso che non avevano potuto penetrare nelle teste anguste de' suoi reali parenti chiusi a Cagliari e lontani dallo spettacolo dell'epopea napoleonica, sentiva un'istintiva ripugnanza ad associarsi con essi».²²

Le «aure di grandezza e di progresso» sono quelle provenienti dalla Francia senza ombra di dubbio. In sintesi, il volume che Rovani finalmente dedica alle società segrete va visto nella prospettiva di aperta internazionalizzazione del suo progetto narrativo, qualunque sia il risultato raggiunto. Basti come ultima dimostrazione il chiarimento tra parentesi del narratore seguito alla menzione di Campione: «(villaggio eccezionale, che, appartenendo alla Lombardia, si specchia nel Ceresio, lago svizzero)».²³ L'aggiunta è la dimostrazione che la geografia lombarda, che nei primi lavori sarebbe stata data per scontata, necessita nell'Italia unita di una annotazione.

Ulteriori definizioni della generazione perduta

Il secondo punto fondamentale che segna una distanza ancora maggiore della *Libia d'oro* rispetto a *Cento anni* è il ruolo svolto dalla generazione scapigliata della Compagnia della Teppa.²⁴

Il nuovo romanzo rovaniano tenta di correggere completamente le deviazioni giovanili di quei ragazzi che in *Cento anni* si divertivano a spese degli altri o agivano apparentemente disinteressati al periodo storico che gli toccava vivere. La critica coeva alla *Libia d'oro* non si discosta molto da quella visione ideologica che vede l'ironia di Rovani come un dissolvente troppo potente, capace addirittura di stingere persino l'orientamento ideologico dell'autore. Dopo ad aver sintetizzato – in una vera rassegna critica – le diverse posizioni critiche di Croce, Primo Levi, Russo, Nardi e Cajumi relative specialmente a *Cento anni* e a *La Libia d'oro*, Cordié, in un noto articolo del 1965 sosteneva:

Egli sembra il rappresentante di un romanticismo da piccola borghesia lombarda. La trama della cospirazione, le segrete vicende delle Corti, gli amori turbinosi del pittore Suardi e il repentino precipitare della congiura per la rivalità dello zar Alessandro e poi il fuoco della contessa italiana invasata dal culto per Napoleone: tutto giova a mostrare con quanta vivacità il Rovani sappia stendere i fili delle sue azioni su uno sfondo quanto mai mobile e vario. La piena della Neva, le paure di Carlo Alberto sotto l'incubo della superstizione, le astuzie poliziesche dell'imperatore d'Austria offrono motivo per pagine brillanti, degne in tutto e per tutto di una mano abituata agli esempi di romanzieri ciclici francesi; ma qua e là il dramma si fa farsa, i personaggi già troppo tipici (e, quindi, rigidi nella loro rappresentazione) si afflosciano come macchiette appena abbozzate, e lo sfondo fra la storia e la leggenda finisce per predominare come se si trattasse della recita d'un dramma romantico in un teatro di sobborgo. Qui il Rovani mostra, pur nello sfoggio di un cantiere narrativo ben fornito di ferri del mestiere, il punto morto del manzonismo, o almeno del suo manzonismo, anche di quello che non aveva tenuto conto della evoluzione interiore dell'autore dei Promessi sposi.²⁵

In poche parole, il giudizio di Cordié rimanda a quel filone della critica che – come ho tentato di dimostrare in una recente rassegna critica degli ultimi anni prima citata – esige alla letteratura del periodo o un impegno etico-politico secondo gli ideali di Nievo o un formato romanzesco che, pur rovesciando ideologicamente le posizioni manzoniane, ne conservasse la struttura serrata e coerente.

E, invece, è proprio questa la cifra di Rovani. La capacità di affrontare questioni fondamentali della Nazione appena unificata con l'irriverenza e l'ironia non dell'opera buffa, come si pretende, bensì della prosa demitizzante e dissacrante di un Voltaire.

Un punto però fondamentale della critica di Cordié, ripresa a dire il vero da un'intuizione di Nardi, è il soggettivismo di derivazione stendhaliana²⁶ che penetra in ogni scena del romanzo.²⁷ Per soggettivismo si vuole intendere che più che porre l'accento sulla storia che si narra, lo scrittore tende a creare un ponte con il lettore in modo che rimanga alla fine più la sensazione di un rapporto dialogico non esente di polemiche anziché una visione unitaria e univoca della storia.

Pensare che tutta la letteratura di Rovani tenda a una desacralizzazione degli ideali risorgimentali o un divertissement sarcastico per il solo amore dell'arte, è negare tutto ciò che invece l'autore – che si auto-percepisce come artista sin dagli esordi della sua carriera – affida alla letteratura. Cioè, la capacità di mettere in discussione le tesi della storia e della filosofia che non tengano conto dell'esperienza umana, intesa come contrasto vivo di passioni, di interessi e di visioni difficilmente conciliabili.

A Rovani interessa tra l'altro il personaggio che si degrada, l'eroe che cade, il progetto che fallisce. Per questo motivo il piano della società segreta La Libia d'oro appare sproporzionato e destinato a non compiersi. Perché la visione di Rovani è quella che privilegia la gioventù sognante e generosa, spensierata e irresponsabile: in fondo, come segnala la critica, il piano fallisce per una cotta d'amore. In questo senso, la seguente osservazione di Cordié è giusta: il dato più interessante del romanzo «è infatti una meditazione sul presente, in cui traspare un senso di delusione (del resto da molti condiviso) per gli esiti dei moti risorgimentali. [...] Sul piano romanzesco, dunque, la sconfitta è totale».²⁸

Le pagine attorno al problema della rivoluzione pensata e attuata secondo le logiche massoniche e il campo semantico del testo – tutto imperniato attorno alla congiura – spiegano perché a un certo punto il narratore dica riguardo alla contessa B.C. (che la critica identifica giustamente con Cristina Trivulzio di Belgioioso): «Nella contessa, di cui il principe s'era ardentemente e profondamente innamorato, ci par di veder raffigurata l'Italia».²⁹ Che l'Italia tutta intera appaia rappresentata da un personaggio come la contessa B.C., vale a dire bella, coraggiosa, appassionata, «ambiziosissima, sollecitata»,³⁰ ci dimostra come la storia rivoluzionaria che si vuole narrare non abbia mezzi termini e non abbia alcuna pretesa di esaustività o, ancora, non pretenda ergersi in tesi storica.

¹ Per un approfondimento della teoria della letteratura e dell'arte in Rovani mi permetto di rinviare al mio saggio A. PATAT, *Il genio e l'ingegno. Storia e statuto del romanzo secondo Rovani*, «Cuadernos de Filología Italiana» XXVI (2019), 197-220.

² Per la ricostruzione delle fasi compositive dei *Cento anni* si vedano: M. GIACHINO, *Roma, Venezia, il progetto di un romanzo e i Cento anni*, «Quaderni Veneti», XXII (1945), 105-139. EAD., *La calunnia. Storia di una polemica e dei suoi esiti nei Cento anni di Rovani*, in *La passione impressa. Studi offerti a Anco Marzjo Mutterle*, a cura di M. Giachino, M. Rusi, S. Tamiozzo Goldmann, Venezia, Libreria Editrice Cafoscarina, 2008, 139-152.

³ G. ROVANI, *Manfredo Pallavicino o i Francesi e gli Sforzeschi*, Milano, Lampi di Stampa, vol. 1, 5-6.

- ⁴ ID., *Cento anni. Romanzo ciclico*, Milano, Stabilimento Redaelli dei Fratelli Rechiedei, 1868-1869, vol. 2, Libro XIV, 266-267.
- ⁵ F. PULIAFITO, *Un mosaico di fonti. Cento anni: la storia secondo Rovani*, Novara, Interlinea, 2020.
- ⁶ ROVANI, *Cento anni*, vol. 2, Libro XIV, 267.
- ⁷ ID., *La Libia d'oro. Scene storico-politiche*, Milano, Stabilimento Redaelli della Società Chiusi e Rechiedei, 1868. 8.
- ⁸ *Ibidem*.
- ⁹ Rimando al mio volume A PATAT, *Costellazione Rovani. Cento anni, un romanzo illustrato*, Ospedaletto-Pisa, Pacini, 2021, 267-301.
- ¹⁰ ROVANI, *La Libia d'oro*, 10-11.
- ¹¹ G. MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 1967, 190-200.
- ¹² C. CORDIÉ, *Nota su La Libia d'oro*, «Lettere italiane», XVII, (gennaio-marzo 1965), 1, 66-85.
- ¹³ Mariani, *Storia...*, 193-200.
- ¹⁴ S. TAMIOZZO GOLDMANN, *Lo Scapigliato in Archivio. Sulla narrativa di Giuseppe Rovani*, Milano, FrancoAngeli, 1994, 167-169: 167.
- ¹⁵ Rinvio qui al mio articolo: A. PATAT, *Milano, Parigi, la verità. Cento anni di Giuseppe Rovani*, in V. Gonzlaez Martín et al. *Un recorrido por las letras italianas en busca del Humanismo*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2019, 357-366.
- ¹⁶ ROVANI, *La Libia d'oro*, 57: «Nelle aule di Versailles si giocava, si cantava, si ballava, si faceva allegramente l'amore con un sistema di filosofia che era agli antipodi di quel di Platone; e il re entrava, e nessuno si moveva, e nessuno l'lo salutava: e quand'anche un labbro virile posasse in quel punto su qualche guancia femminile, quel labbro non si ritraeva. Ma così il gran Luigi avea voluto».
- ¹⁷ Vale a dire Karl Kajetan von Gaisruck (Klagenfurt, 1769 – Milano, 1846), nominato arcivescovo della capitale lombarda nel 1818 e fautore fino al 1846, anno della sua morte, di una posizione fortemente antiunitaria.
- ¹⁸ ROVANI, *La Libia d'oro*, 22.
- ¹⁹ Sulla censura si veda Giachino, oltre a quello segnalato prima, due saggi molto rilevanti in questa direzione sono: M. GIACHINO, «*Congiungendo non a caso il passato con il presente*». *I Cento anni di Rovani allo scoperto*, in *Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi*, a cura di S. Fornasiero e S. Tamiozzo, Venezia, Ca' Foscari Digital Publishing, 2015, pp. 79-91.
- ²⁰ ROVANI, *La Libia d'oro*, 44-45.
- ²¹ *Ivi*, 89.
- ²² *Ivi*, 100.
- ²³ *Ivi*, 330.
- ²⁴ Su ciò che ha significato la Compagnia della Teppa rimando a L. GALLARINI, *I romanzi degli artisti. Dinamiche storiche e conflitti generazionali nell'opera di Giuseppe Rovani*, Milano, Ledizioni, 2020, 135-160.
- ²⁵ CORDIÉ, *Nota...*, 75.
- ²⁶ Stendhaliani sono anche la storia d'amore tra Andrea Suardi e Olga, così come la scena finale in cui il figlio del Galantino combatte alla pari con lo zar Alessandro, in una vera commistione tra plebe e nobiltà o meglio, nobile come dice Rovani. Vedi CORDIÉ, *Nota...*, 78.
- ²⁷ *Ibidem*.
- ²⁸ TAMIOZZO, *Lo Scapigliato...*, 169.
- ²⁹ ROVANI, *La Libia d'oro*, 282.
- ³⁰ *Ivi*, 271.