

SILVANA TAMIOZZO

Il potere e la libertà dell'arte: Napoleone e Margherita Gaudenzi nei Cento anni 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]

SILVANA TAMIOZZO

Il potere e la libertà dell'arte: Napoleone e Margherita Gaudenzi nei Cento anni di Rovani

Nel romanzo più importante di Rovani il tema del potere entra in svariati modi incardinandosi in diversi personaggi sia storici sia d'invenzione. Le pagine dedicate a Napoleone sono tra le più vivide e originali del romanzo per quanto riguarda i personaggi storici. Per i personaggi d'invenzione sia pure sul calco di documenti biografici, la figura della ballerina Gaudenzi può essere letta come emblema vincente della libertà dell'arte rispetto alla forza dei potenti. In modi diversi entrambe le figure offrono spunti di raffronto con la grande opera nieviana.

Nella galleria dei personaggi che popolano i *Cento anni* sono numerosi quelli d'invenzione ispirati a biografie o a tradizioni orali: essi illustrano il potere nelle sue diverse sfaccettature, sono ben tratteggiati e funzionali ai ritmi del romanzo e allo scorrere delle vicende. Se prescindiamo da un personaggio positivo e centrale come quello di Donna Paola Pietra, restano impressi soprattutto quelli che avviano catene con conclusioni nefaste: dal Conte Aquila alla avvocatessa Falqui, legati all'eccidio del Ministro Prina, a Monsignor Opizzoni, responsabile della fine di Stefania Gentili amata da Giunio Baroggi, che in questa categoria ben incarna l'anticlericalismo dell'autore il quale sul piano storico prende di mira soprattutto i papi Pio VI e Pio VII. Per quanto riguarda i personaggi della Storia che fanno da sfondo e da tramite agli eventi del romanzo e occupano le numerose digressioni, Rovani si avvale di una documentazione a vasto raggio facilitata dalla sua postazione alla Biblioteca Braidense di Milano.¹ Le situazioni e le vicende che entrano nella storia dei *Cento anni* ci appaiono legate anche al rischio assunto dall'autore, accanto e prima di Nievo, di interpretare in modo affatto nuovo il rapporto tra romanzo e storia della contemporaneità. Il «vago mormorio del pubblico contemporaneo» è per lui fonte attendibile per tessere i fili delle relazioni private dei personaggi che a loro volta provocano inconsapevolmente una serie di eventi: insomma quella di Rovani è una Storia considerata dal *verso* dell'arazzo, in cui il disegno appare complicato da innumerevoli nodi e colori.

Il rapporto di Rovani con la Storia e di conseguenza col potere è stato ampiamente trattato,² in questa sede mi piace però accostare, tra i molti esempi possibili, due personaggi, uno storico e uno d'invenzione, che mettono a specchio il potere nella Storia, quello di Napoleone Bonaparte, e il suo contraltare artistico, quello della ballerina Margherita Gaudenzi, scelta tra le non rare comparse artistiche proprio per la peculiarità di essere legata alla danza, in grado di saltare con agilità le insidie del potere. La vera forza di questo personaggio non è legata al diventare moglie del violino di spalla Lorenzo e poi madre della comparsa più longeva del romanzo, ovvero il nonagenario testimone della storia Giocondo Bruni, ma è l'essere assunta a uno dei simboli della lieta giovinezza.

Entrambe le figure possono offrire qualche spunto di raffronto con il capolavoro nieviano. Napoleone Bonaparte è nei *Cento anni* presente come trionfatore e come grande sconfitto, secondo moduli certo non originali, e viene affrontato frontalmente in due fasi nella seconda parte del romanzo: nel libro XII Rovani ne segue l'ascesa nel fervore di una gioventù appassionata e contrassegnata da una smisurata ambizione. In questa parte è avvertibile anche una velatura di ammirazione (l'accostamento a Sansone), destinata a permanere anche dopo le sue disfatte:

Nelle spedizioni fatali della Spagna e della Russia son consegnate le prove della non breve malattia del suo genio [...] Bensì la sventura doveva risanarlo; il ghiaccio di Russia e i disastri di Spagna dovean ricondurre la calma e l'equilibrio nelle sue prodigiose facoltà mentali, sebbene sia stato indarno, perché fu troppo tardi. Il Sansone ricuperò la forza fatale, ma non gli valse che ad infrangere le colonne per rimanere anch'egli schiacciato sotto le rovine del tempio.³ (Libro XVI, cap. 1, p. 1035)

Nel XII Libro Napoleone è tuttavia soprattutto il ‘gran colpevole’ per le ambiguità dei rapporti con la Chiesa e con il potere temporale dei papi, cornice funzionale nel romanzo anche per illustrare l’influenza deleteria del clero nelle vicende umane.

A differenza di Nievo, il cui approccio nelle *Confessioni* è prevalentemente umoristico e di ridimensionamento dell’uomo, la trattazione di Rovani è più in linea col *Cinque maggio* manzoniano, per una avvertibile nota di *pietas* che l’accompagna, pur non cancellando un giudizio di fondo severo.

Fin dal secondo capitolo delle *Confessioni* Napoleone viene citato come «il caporalino di Arcole» (con riferimento alla presa del ponte di Arcole nel veronese contro gli austriaci nel novembre 1796): più avanti nel X capitolo, nel dialogo con Carlino, è ripreso mentre si fa fare la barba dal cameriere, o passando ad altro registro, si segue il ‘monologo’ a puntate di Carlino (cap. XI, XV, XVI e XVII) fino al XIX in cui Napoleone si avvia alla battaglia di Austerlitz.

Napoleone in entrambi i romanzi è personaggio-cerniera, sulla scorta principale della *Storia d’Italia dal 1798 al 1814* di Carlo Botta, e sicuramente sulla scorta dello stesso Foscolo (non solo dell’*Ortis* in cui ormai nel 1816 c’è un consuntivo ‘definitivo’ dell’esperienza napoleonica, ma, in particolare per Nievo, anche dell’*Ode a Bonaparte liberatore*). Ma in Rovani sono assenti invettive e descrizioni puntuali sulla grande illusione e poi sul disincanto che accompagnano la sua figura storica.

Il Libro XVI dei *Cento anni* si apre al culmine della sua gloria e della sua potenza: «al pari e più di Nabucodonosor poteva dire: *Non son più re, son Dio*».⁴ Rovani insiste in più punti sull’ambizione e sul ‘furioso orgoglio’ forieri entrambi della sua rovina:

e vestì la polacca di velluto verde coll’ermellino e l’oro e i rubini per sembrare più avvenente alla malfida di Varsavia, ei ritornò a Parigi tutto trasmutato e così furioso d’orgoglio, che gli si oscurò la vista e non discerse più il vero. Nelle spedizioni fatali della Spagna e della Russia son consegnate le prove della non breve malattia del suo genio.⁵

La rappresentazione tocca senz’altro il suo punto più alto e originale nelle fasi delle sconfitte accompagnate dalla stessa decadenza fisica sottolineata anche da Nievo: se nell’ultima descrizione di Nievo Napoleone è grasso e imbolsito mentre si accinge alla battaglia di Austerlitz, Rovani, per voce dei suoi luogotenenti offre un ritratto allucinato che si sovrappone all’aura e al carisma che avevano accompagnato i suoi trionfi: nella ritirata di Russia si aggira «inerte e torbido e strano sui campi di battaglia».⁶

La disfatta russa è partecipata ai milanesi ansiosi di notizie sui propri cari dal corriere Barbisino giunto a Milano all’Albergo dei Tre Re davanti al quale si sono raccolti numerosi cittadini.⁷ Nel resoconto del corriere emerge la fisionomia del grande sconfitto avvolta in un clima di lutto e di attesa che Rovani efficacemente descrive attraverso i ritmi spezzati della sintassi (dalle distensioni degli imperfetti ribattuti al prorompere successivo delle richieste sottolineate dalle interrogative): si alternano le ire troppo a lungo represses, il silenzio di chi tra gli astanti aveva appoggiato Napoleone e l’ansia e la tensione acuite dalla stanchezza e dal freddo dei famigliari, sottolineata quest’ultima dalla sequenza scandita dal verbo «aspettavano»:

disotto al lutto scoppiavano gli odi e le ire in addietro compressi. I lodatori del nome napoleonico tacevano per paura; i giusti estimatori che non si lasciavan vincere nemmeno dalla mutata fortuna, si chiudevano in sé stessi, per non insultare alle piangenti famiglie; e tutti,

stanchi dalle voci vaghe e generali che accrescevano le proporzioni della sventura, col non definirla, aspettavano notizie più particolari, più esatte; aspettavano lettere di qualche attore del sanguinoso dramma; aspettavano con impazienza carriaggi di feriti.⁸

È il primo gennaio 1813 e il corriere ha l'ingrato compito di informare i milanesi che nessuno dei loro cari tornerà. Una vera e propria folla («questa santa croce di gente») lo attende nella corte gelata. Il crescendo drammatico è scandito nel dialogo con il gestore del locale Tresella dal ribattuto verbo «Bisogna» che ben rende l'affanno crescente nel resoconto del corriere, spezzato ad arte dalla voce fuori campo dell'ascoltatore all'interno della locanda con la martellante domanda: «Ma e Napoleone?»:

- Senti, Tresella (così parlava il corriere e Tresella era il *maneggione* dei Tre Re), giacché l'ora è tarda, dovresti far chiudere l'osteria e mandar a casa tutta questa santa croce di gente, che con tanto freddo sta lì ad aspettare in corte. Già è impossibile che io abbia potuto vedere tutti i loro parenti e figliuoli che hanno militato in Russia... Bisogna dir loro che si preparino a non veder più nessuno. Di seicento o settecentomila uomini è molto se rivedranno le loro case da dieci a dodicimila giovani. Per duecento leghe continue io non ho visto che morti. Morti di freddo, di fame, di malattia. Non bisogna farsi illusione, non bisogna sperar niente. Io credo che, dal diluvio in poi, non sia mai successo un disastro così spaventoso [...] Bisogna averle viste e passate a cavallo quelle pianure sterminate di ghiaccio e neve. Bisogna aver provato l'effetto di quelle solitudini immense, e di quel silenzio profondo e misterioso, che mi faceva credere d'esser fuori di questo mondo. Vi basti il dire che persin la vista dei cadaveri mi alleggeriva lo spavento e mi faceva compagnia. Era per essi se m'accorgevo d'essere ancora a questo mondo.
- Ma e Napoleone?...chiedeva un ascoltatore.
- E di tanto in tanto quell'orrido silenzio veniva rotto da scoppi violenti, i quali mi facevan credere che da lontano continuasse ancora la battaglia... E dite un po' che cosa era? Erano i tanti e tanti cavalli morti, che imputriditi e gonfiati come elefanti, crepavano per dar sfogo ai gas in fermentazione...
- Ma e Napoleone? Chiedeva per la seconda volta il solito ascoltatore.
- Questo signore l'ha sempre con Napoleone. – Napoleone sta ora scaldandosi al caminetto... Per adesso non le posso dir altro... Ma a Parigi si parla assai del suo contegno, e dell'aver abbandonato l'esercito [...]
- E che cosa ha detto Napoleone? – Ha detto fregandosi le mani, ch'ei si trovava assai meglio al caminetto di Parigi che al ghiaccio di Russia.⁹

Nel rievocare la tragica ritirata, Rovani riutilizza segmenti narrativi del suo romanzo *Manfredo Palavicino*, come le carogne dei cavalli che scoppiano rompendo il silenzio e lasciando credere che da lontano continui ancora la battaglia.¹⁰ Napoleone viene bloccato in una sorta di fermo immagine tra i suoi soldati sfiniti, in situazione diseroicizzata, finalmente umana: è atterrito dall'indignazione che comincia a crescere nei suoi confronti, dalla «dimostrazione strana e nuovissima» dei soldati che lo costringono a scendere dalla carrozza, a spogliarsi della sua pelliccia e a marciare con loro sulla neve («Ed egli si mise in *redingote*, perché i soldati lo guardavano come chi ha volontà di metter altrui le mani addosso»¹¹).

Il corriere Barbisino riferisce che l'ostilità dei francesi per il Bonaparte supera in quel momento quella degli stessi Inglesi, anche se Fouché («l'uomo dei miracoli»)¹² saprà metter a tacere e far dimenticare la disfatta. Quanto ai milanesi, si sfogheranno con le satire ma poco alla volta gli umori cambieranno proprio con il ritorno dei reduci, l'odio e l'indignazione si sposteranno sul Beauharnais: «In una parola, Napoleone fu rimesso sul piedistallo, e il viceré fu generalmente detestato»¹³. Questa pagina nell'economia del romanzo resta una pagina alta, utile certo per illustrare la transitorietà del potere una volta raggiunto il suo grado massimo, ma senza riprese, anche perché Rovani è scrittore sostanzialmente umoristico poco incline a tenere premuto il pedale

sul dramma. Napoleone viene spostato ai margini del romanzo, richiamato per la sconfitta di Waterloo nel XVIII libro e poi congedato con uno sbrigativo e ambivalente omaggio: è il genio armato e inesorabile ma anche il fautore di un progresso che si rivelerà fallace e deleterio. L'asse narrativo si sposta sul potere di Beauharnais, la cui vicenda storica si salda felicemente a quella dei personaggi del romanzo determinandone i destini. Sarà allora la volta del conte Aquila e della sua giovane e sprovveduta sposa, della diabolica avvocatessa Falchi e del suo insulso marito e la catena inarrestabile delle vicende storico-romanzesche porterà dritto all'episodio dell'eccidio del ministro Prina: lo scrittore intrecciando Storia e invenzione è forse ansioso di arrivare alle imprese della Compagnia della Teppa e alla conclusione con Manin e la caduta di Venezia, pagine queste ultime narrativamente piuttosto deboli.¹⁴

Come scrisse Bigazzi,¹⁵ la mente di Rovani rimane lontana dalla conformazione militante di Nievo. *Cento anni* e *Confessioni* sono due opere diverse ma unite, in un momento critico e complesso nella storia del romanzo, da una coraggiosa e originale svolta narrativa nel medio Ottocento italiano. In modi diversi prendono entrambi il largo allontanandosi dal modello manzoniano con scelte narrative inedite e guardano a un orizzonte umano e terreno che esclude la Provvidenza.

Per restare a Napoleone, il lombardo Rovani e il veneto Nievo al di là di ancoraggi storiografici puntuali in entrambi, offrono una rappresentazione non convenzionale resa efficace dalla stessa tradizione orale a cui entrambi attingono e da una strategia compositiva teatralizzante. In particolare in Rovani il filtro dell'umorismo e il riparo offerto dai documenti archivistici continuamente esibiti possono apparire come uno scudo protettivo, ma la sua modernità si manifesta nello smarrimento che si percepisce dietro le pose comiche o drammatiche o semplicemente quotidiane dei suoi personaggi. Nelle innumerevoli digressioni sembra serpeggiare il timore che non sia più possibile dire e fare la storia del proprio mondo, definire le radici di un divenire.

Ai personaggi femminili Rovani dedica i suoi estri descrittivi più riusciti: i volti e i nomi delle protagoniste del romanzo sono destinati a non uscire di memoria. Rovani segue le 'sue' donne nell'incanto dell'adolescenza, nella bellezza morbida della maturità, nell'austerità, saggezza o inaridimento della vecchiaia, nella stessa dimensione cinica del potere (per questo aspetto l'avvocatessa Falchi si lega più di altri al corso degli eventi narrati): sono tutte seguite con sguardo attento, di volta in volta ammirato, ardito, ironico, compassionevole, indignato, innamorato con chiara predilezione per le giovinette indipendenti come Donna Paolina e Margherita Gaudenzi. Quest'ultima (paragonata alla greca Aspasia per il naso che «sopravanzava d'alquanto il confine stabilito dalle scuole accademiche») entra in scena all'inizio del romanzo: non occupa lo spazio di una Donna Clelia, la cui bellezza austera è accostata a Minerva, ma la gioia di vivere che esprime la fa vincitrice proprio perché ignara delle malevole insinuazioni e poi accuse di una sua tresca con il tenore Amorevoli: saranno sventate dal vero colpo di teatro di Lorenzo Bruni che smaschera Clelia al ballo indossando in un gioco ben pirandelliano la maschera col volto del tenore.

Entra in scena direttamente sul palco del teatro ducale di Milano dove si rappresenta *La morte di Ervole* del coreografo Pitraut ed è da subito «la bellissima Gaudenzi» che impersona Dejanira: interpreta la danza in modo classico e insieme nuovo.

È l'impareggiabile artista che rifiuta i virtuosismi fine a se stessi (che saranno oggetto di una scena comica nel terzo capitolo del primo Libro con la caduta di una danzatrice nella buca dell'orchestra) ed è buona interprete dell'idea rovaniana della forza dell'arte: mette in moto nel romanzo un percorso alternativo al potere dalle cui trame esce indenne.

Il Galantino è in qualche modo suo specchio rovesciato: è protagonista vincente che attraversa l'intero romanzo, figlio del popolo pur esso, bello e sveglio di mente, ma rozzo, bugiardo, astuto, destinato a diventare attraverso traffici loschi e imprese equivoche (a partire dal furto del testamento) uno dei più ricchi personaggi di Milano. Entrambi danno voce anche a una ricognizione sociale connessa ai ritmi della storia, tanto più efficace quanto più è seguita con tonalità prevalentemente umoristiche. La Gaudenzi pur non avendo lo spazio narrativo di Paolina, la spavalda figlia di Ada nonché nipote di Donna Clelia, resta personaggio chiave nella storia. Sono entrambe figure di una giovinezza in grado di opporsi al potere, entrambe sono seguite con sguardo divertito dall'autore che le mette al centro di colpi di scena esilaranti e teatrali e le segue nel loro difendere a spada tratta l'arte e l'amore, nel loro tener testa alle convenzioni sociali. Margherita Gaudenzi resta impressa soprattutto nelle scene che la vedono 'parlata' dai suoi ammiratori, esaltata dai critici e dagli artisti e invidiata dalle donne, sia nel contesto teatrale sia soprattutto fuori dal palcoscenico nell'intimità domestica. Margherita sorpresa al risveglio dall'imbarazzato Lorenzo incarna la leggerezza e l'incanto della giovinezza e può ricordare la Doretta delle *Confessioni* sorpresa alla fonte dal Leopardi.¹⁶ In entrambi i casi si è lontani dall'immagine idillica delle storie d'amore, anche perché la luce che pervade il romanzo è ancora settecentesca. Margherita è descritta nel terzo capitolo del primo libro in pochi tratti: la sua capigliatura è «biondo-cupa increspata e prolissa», ha occhi azzurri pieni di un ingenuo fascino. Doretta nell'episodio della fonte sembra uscire da un gioioso dipinto di scuola tiepolesca: ha i «capelli castano dorati e ricciutelli sulla tempia», un «piedino sollazzevole», la gamba è «ritondata e nervosa», tutta la sua «persona snella e delicata» esprime «quella giovinezza innocente semplice e lieta, quella leggiadria ignara e noncurante di sé, quell'immodestia ancor fanciullesca» destinata a abbagliare Leopardi e al tempo stesso a fissarsi come emblema di una stagione della vita.

In altre parole, l'immagine della giovinezza fanciullescamente immodesta che Doretta incarna nelle *Confessioni* (ben lontana dal fascino consapevole della Pisana) è parente stretta non solo della Gaudenzi, ma dell'intera catena di giovinette portate in scena da Rovani. La parabola di Doretta la allontanerà di molto dal suo primo ritratto e dalle promesse che sembrava incarnare, ma qui è, come dire, 'rovaniana'.

Margherita Gaudenzi, a partire dal nome, impersona la leggerezza con qualche sfumatura di gioconda sfrontatezza e trascina con sé campioni della miglior *vis comica* dell'autore.

Nel secondo Libro quando l'agitatissimo e geloso Lorenzo irrompe nell'appartamento della ragazza ossessionato dalle voci pettegole che la circondano, l'ingresso di Margherita rischiarò subito l'atmosfera portando una ventata di allegria che dissipa l'atmosfera di preoccupazioni che abita la stanza.

- È alzata la Margherita? – domandò ad una zia di lei; una zia rachitica e gibbosa, ma piena di acutezza, e che stava presso a quella giovane beltà come il cane che ringhia sul tesoro messo sotto la sua custodia.

Lorenzo Bruni non aveva finito di nominar la Margherita, che questa, coi capegli mal raccolti nella notturna rete e fuggenti sulle spalle, e in veste breve e discinta, dalla stanza da letto balzò con un salto nella camera dov'egli trovavasi colla zia; e appoggiando ambedue le mani sulle spalle di lui, fece due o tre *battements* rapidissimi, dicendogli intanto con aria motteggiatrice e carezzosa:

-Siete guarito Lorenzo? – e accompagnò queste parole con quella giocondissima e suonante risata a lei abituale; suonante e leggera nel tempo stesso, plebea e insieme gentile, che assomigliava a una scala musicale o ad un vocalizzo, in cui le note spiccansi nette e granite.¹⁷

Margherita Gaudenzi trova qui e nelle pagine successive la sua dimensione di vera artista che esprime la sua femminilità con naturalezza («tanto più riusciva pericolosa, quanto più era inconscia degli effetti che produceva»; le sue occhiate «parevan significare quel che non volevano dire»)¹⁸. Serenità di fondo, salute e allegria, unite alla singolare capacità artistica nella danza e nella pantomima, sono le sue armi contro il potere.

Quale potere? Quello di una società ancora legata ai pregiudizi nei confronti del mondo dell'arte, della musica e dello spettacolo, quello di una nobiltà che volentieri l'avrebbe accusata per evitare di coinvolgere l'adultera Donna Clelia, quella delle denunce segrete e di una giustizia in mano solo al patriziato. La sua forza è quella di eludere il potere perché lo ignora. A differenza di Paolina non ha bisogno di opporsi alle regole sociali perché non ha impedimenti familiari, non deve misurarsi col codice formale degli aristocratici, la sua forza morale è figlia di una innata sapienza («Oh che sapienza è l'ignoranza!»)¹⁹ penserà tra sé, dopo averla incontrata Pietro Verri incaricato di difendere Lorenzo Bruni). Se la sua azione nel romanzo è di breve durata pur essendo testimone di alcune vicende portanti del romanzo, è anche perché con passo di danza agile e elegante con la sua «ragionevolezza d'arte» non è toccata dagli intrighi, dalle trame di un potere che non è in grado di scalfirla.

E per Rovani, che nei *Cento anni* sa magistralmente dosare nel suo impianto narrativo le tonalità più diverse per esprimere una sua *curiositas* permanente per le vicende umane e una sostanziale fiducia nell'espressione artistica in tutte le sue forme, l'arte è per sua natura libera, il potere non sarà mai il più forte anche quando ritiene di averla piegata.

¹ Cfr. F. PULIAFITO, *Un mosaico di fonti. Cento anni: la storia secondo Rovani*, Interlinea, Novara 2020.

² Tra i molti scritti e edizioni rovaniani di Monica Giachino, ivi compresa la voce *Rovani* nel *Dizionario bibliografico degli Italiani*, voglio ricordare per precisione e completezza la sua *Nota al testo* in G. ROVANI, *Cento anni*, Torino, Einaudi, 2005 (II ed. 2008). Per una accurata ricognizione bibliografica recente sull'autore rimando al saggio di A. PATAT, *Il punto su Rovani. Nuovi percorsi critici 1994-2020*, in «Rivista di Letteratura italiana», XXXIX (2021). Di Patat va ricordato anche l'innovativo volume *Costellazione Rovani. Cento anni, un romanzo illustrato*, Pacini Editore, Ospedaletto-Pisa 2021. Di qualche utilità anche il mio *La vocazione della storia e l'opera di Rovani*, in *Il romanzo in Italia*, a cura di G. Alfano, F. De Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, 137-148.

³ Mi permetto di citare dall'edizione da me curata: G. ROVANI, *Cento anni*, Milano, Rizzoli BUR, 2001, 2 voll, Libro XVI, cap. 1, 1035.

⁴ Ivi, 1033.

⁵ Ivi, 1035.

⁶ Per un approfondimento sulla figura di Napoleone trattata da Rovani e da Nievo mi permetto ancora di rimandare al mio scritto: S. TAMIOZZO, *Sulla rappresentazione di Napoleone nelle Confessioni di Nievo e nei Cento anni di Rovani*, in AA.VV., *Ippolito Nievo centocinquanta anni dopo*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, I, 22, 303-314.

⁷ ROVANI, *Cento anni*, Libro XVI, cap. 1, 1035 e ss.

⁸ Ivi, 1035.

⁹ Ivi, 1036-37.

¹⁰ G. ROVANI, *Manfredo Palavicino o I Francesi e gli Sforzeschi*, *Storia italiana*, Milano, Borroni e Scotti, 1845-46, II, XIV, 79-80: «Di tanto in tanto s'udivano improvvisi rumori, forti e secchi scoppi, come d'aria che squarci violentemente un ostacolo per trovare un'uscita. Si sarebbero dette canne di scoppietti e colubrine che si rompesse per un'esplosione di polvere; ma era tutt'altra la causa di quei rumori [...] non si poteva conoscer che eran cavalli, se non forse per gli arredi, pei freni, per le selle, tanto il loro corpo era cresciuto, era ingrossato a dismisura al punto da farli scambiare per altrettanti elefanti o rinoceronti». La descrizione, che prosegue con dettagli sempre più macabri, accompagna la carrozza del protagonista Manfredo con Ginevra che attraversa i campi di battaglia dove i francesi hanno trionfato».

¹¹ ROVANI, *Cento anni*, Libro XVI, cap. 1, 1038.

¹² Ivi, 1038.

¹³ Ivi, 1042.

¹⁴ Cfr. a questo proposito, F. 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), Società Editrice Fiorentina, 2019. Nella lunga Nota 5, 698-99, la studiosa offre un'esautiva ricognizione sul rapporto tra il libello rovaniano *Di Daniele Manin presidente e dittatore della Repubblica di Venezia. Memoria storica*, Capolago, Tipografia Elvetica, 1850 da me trattato nel '91 e il romanzo. Argomento ripreso da Monica Giachino nel '95 e dalla stessa Puliafito in questo scritto, entrambe con puntuali e innovativi raffronti. Il saggio è consultabile in rete all'indirizzo: https://www.italianisti.it/publicazioni/atti-di-congresso/le-forme-del-comico/19_01_riccardi_puliafito.pdf.

¹⁵ R. BIGAZZI, *I colori del vero. Vent'anni di narrativa*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969, 39.

¹⁶ I. NIEVO, *Le Confessioni d'uni italiano*, a c. di Sergio Romagnoli, Venezia, Marsilio, 2000, 142.

¹⁷ ROVANI, *Cento anni*, Libro II, cap. I, 149.

¹⁸ Ivi, 149-153.

¹⁹ Ivi, Libro III, cap. 3, 250.