

Luca Gallarini

Alejandro Patat

Costellazione Rovani. Cento anni, un romanzo illustrato

Pisa

Pacini Editore

2021

ISBN 978-88-6995-870-0

La «costellazione Rovani», composta da sette romanzi, tre drammi e un numero imprecisato di saggi e articoli, non è mai stata facile da esplorare: persino i *Cento anni* sono rimasti a lungo un territorio sconosciuto. Se Carlo Dossi, autore dell'incompiuta *Rovaniiana*, preferiva al romanzo le introduzioni alle appendici pubblicate sulla «Gazzetta di Milano», non pochi studiosi, dopo di lui, hanno privilegiato i sondaggi filologici/eruditi. La trama del romanzo, che copre un secolo di storia italiana ed europea, è passata in secondo piano, come se le peripezie del Galantino e dei Baroggi fossero soltanto il pretesto per una riflessione sulla Storia con la S maiuscola. Ma Giuseppe Rovani, che per scrivere i *Cento anni* si rovinò la salute e rinunciò di fatto a una brillante carriera come pubblicitista e critico d'arte, aveva con ogni evidenza una storia da raccontare, un intreccio (oggi per noi inevitabilmente *mélo*) a cui affidò la propria visione del mondo: discutibile finché si vuole, ma certo originale e degna di approfondimento critico.

Ben venga dunque una monografia come quella di Alejandro Patat, che si propone un'analisi totale dei *Cento anni*. Anzi, rispetto agli studi precedenti, l'autore alza coraggiosamente la posta in gioco, esaminando il romanzo nella sua edizione illustrata del 1868-1869, la terza e ultima curata dall'autore: «Il nostro scopo è proprio questo: rileggere l'opera nella sua architettura testuale così come ci è stata proposta nella sua versione *ne varietur*, in un gioco straordinario di corrispondenze tra codice alfabetico e codice grafico-visivo» (p. 23).

In via preliminare bisogna riconoscere che «non possediamo al giorno d'oggi dati sufficienti che ci possano chiarire quale sia stato il coinvolgimento di Rovani nella preparazione e stampa dell'edizione illustrata o, meglio, quale sia stato il rapporto con gli illustratori, anche se è fuor di dubbio che li conoscesse» (p. 21). Ma si tratta di una condizione di partenza che, nel caso di Rovani, è pressoché inevitabile: quale che sia l'aspetto prescelto della sua opera – i drammi, i romanzi, la produzione giornalistica o saggistica – lo studioso, come già il Dossi biografo, sa fin da subito che dovrà fare i conti con una disperante penuria di informazioni e testimonianze. Al di là di uno scambio di lettere con Tommaseo, non ci sono carteggi succosi da spigolare, sulle scrivanie degli appassionati di Rovani. E servono a poco le memorie dei contemporanei, farcite di aneddoti scapigliati: segno di una fama quasi esclusivamente municipale, che tuttavia non ridimensiona l'importanza del contributo di Rovani alla morfologia del romanzo ottocentesco.

Se insomma i carteggi non ci sono, forse è perché non ci sono mai stati: nel «microscopico Parigi della Lombardia», la comunicazione con stampatori e colleghi non si avvaleva di fogli scritti. Più in generale però, osserva Patat, «il problema centrale – la scarsità di testimonianze sul ruolo dell'autore nell'edizione illustrata – non riguarda solo *Cento anni*, ma centinaia di romanzi tra Sette e Ottocento» (p. 21) e «il fatto che questa terza edizione contenga nuovi interventi narrativi rispetto alla seconda e alla prima dimostra che l'autore fu parte interessata del progetto» (p. 22).

Assumendo come chiave interpretativa l'interazione tra testo e immagine, «l'esperienza di lettura risulta sorprendentemente nuova, perché le immagini nascondono un tentativo chiaro di tenere le redini della coerenza narrativa. In termini tecnici, le immagini sostengono una struttura che si basa notevolmente sulla concatenazione delle scene narrative» (p. 38). Ciò rende necessaria la messa a

fuoco, nelle articolazioni del patto narrativo, di un «lettore-spettatore» sollecitato a cogliere, mediante la disposizione e il taglio delle illustrazioni, «una galassia di nuovi sensi» (p. 8). Tra i tanti momenti dai quali traspare la «funzione coesiva delle immagini», mi sembra opportuno ricordare il *big bang* del secolo rovaniano, ossia il furto del testamento da parte del Galantino («il detonatore di tutta la storia», p. 73): «L'immagine di Amorevoli che vede Galantino che trafuga il testamento, fatto incontestabile sostenuto dall'illustrazione, compie la prima vera funzione narrativa del romanzo: attribuire al lettore il ruolo di testimone privilegiato di ciò che si narra, offrendogli strumenti ulteriori alla sola parola del narratore. Davanti ai suoi occhi si sviluppa la trama del verosimile, dietro cui si cela la verità, che neanche la giustizia, lungo cento anni, riuscirà a svelare. *Absorption* si chiama il fenomeno visuale per il quale alcuni personaggi si comportano come se non ci fossero spettatori: noi lettori spettatori siamo invisibili ma in realtà siamo dentro la scena» (pp. 74-75).

Da questo esempio appare chiaro come la duplice prospettiva adottata da Patat, visiva e testuale, permetta di tenere assieme due livelli che nella discussione critica tendono di solito a divergere: l'analisi dei personaggi (che non sono, beninteso, figurine scaturite da un'affabulazione a ruota libera, ma esemplificazioni concrete dell'ideologia dell'autore) e la riflessione metaletteraria. Se infatti noi lettori ci trasformiamo «in spettatori-testimoni, in quelli che, in poche parole, sanno la verità», possiamo finalmente riconoscere la fusione operata da Rovani tra vero e verosimile: «A differenza di Manzoni, il cui Anonimo è frutto di un'invenzione, l'espedito narrativo del documento probatorio, che Rovani aveva tra le mani [vale a dire le carte di un procedimento penale per furto], sta a legittimare più che la verosimiglianza del narrato, secondo il ricorso assodato nei romanzi italiani ai pre-testi fondativi della narrazione, la verità» (p. 73).

Calandosi nei panni suddetti dello spettatore-testimone, Patat perlustra il grande romanzo palmo a palmo. Non è qui possibile ripercorrere tutti gli spunti critici – numerosissimi e sempre originali – di cui è costellato il volume, ma è doveroso ricordare almeno un dettaglio importante, su cui la critica finora non si è soffermata abbastanza, forse perché Rovani non esplicita a chiare lettere i termini della questione, o forse per una diffusa indisponibilità a prendere sul serio i personaggi, che riflettono i modelli tipici dei romanzi d'appendice. Mi riferisco alla parentela (a cui Patat dedica giustamente un intero paragrafo: *Uno stesso sangue*) tra la stirpe dei Baroggi e quella che fa capo al Galantino (Suardi padre e Suardi figlio). L'incrocio dei destini è funzionale a una classica agnizione da *feuilleton*, ma al tempo stesso è uno snodo dell'intreccio che orienta l'interpretazione di tutta la storia («Tre giovani uniti dallo stesso sangue compongono il dramma che dovrà risolversi nella terza parte del romanzo», p. 212), nonché un'ulteriore prova del fatto che Rovani aveva ben presente lo schema generale del suo lavoro.

L'indagine intratestuale, che si traduce in approfondimenti su tutti i personaggi principali del romanzo (*Rappresentazione visuale del Galantino, Clelia e il rifiuto del matrimonio, Il romanzo visuale di Ada, Il romanzo di Paolina: ansia di libertà, La storia di Ada: nuove strategie narrative...*) convive opportunamente con l'apertura alla dimensione intertestuale. Inevitabile, anzitutto, è la messa a fuoco del rapporto con Alessandro Manzoni, rispetto al quale Rovani «va oltre, quando alle fonti scritte somma una serie abbastanza importante di fonti orali. Il romanzo storico basato sulla tradizione orale è una vera novità e, inoltre, lo è nella misura in cui all'oralità esso aggiunge una forte vocazione visuale e una dipendenza notevole dalle testimonianze oculari» (p. 61). A seguire troviamo un confronto con Honoré de Balzac, nome irrinunciabile ogniqualvolta si parli di grandiosi affreschi narrativi: «un'immensa distanza divide [Rovani] dall'autore della *Comédie*. Se lo strumento con cui Balzac guarda, analizza, decompone e ricomponde la sua società è quello che proviene dalla filosofia e dalla filosofia naturale o scienza, in Rovani il filtro è la creazione artistica o l'indagine estetica» (p. 102).

Ai nomi di Manzoni e Balzac, che per ovvie ragioni ricorrono in tutti gli scritti su Rovani, Patat accosta in modo originale quello di Eugène Sue, per lo più ignorato dai critici che si sono occupati

dei *Cento anni* (con la parziale eccezione di Folco Portinari): «Entrambi hanno in comune il principio per cui la narrazione del tempo deve avvenire mediante il susseguirsi delle generazioni e le loro trasformazioni socio-politiche e culturali. Ma il nodo che unisce i due progetti è l'impianto storico-romanzesco, che fonda effettivamente una nuova stagione letteraria. Da un lato, la pubblicazione scaglionata del *feuilleton*, che confonde la propria materia con il corpo del periodico, ossia che immette il romanzesco nel flusso del quotidiano, e che poi si trasforma in libro illustrato. Dall'altro, il ricorso a una serie enorme di strategie discorsive quali il rinvio alla storiografia, l'esplicitazione delle fonti, la mediazione del narratore archivista che presta il proprio servizio al lettore, impossibilitato di accedere a tutta quella documentazione» (pp. 166-167).

Numerose, giova ribadirlo, sono le suggestioni e le ipotesi di ricerca provenienti da questo libro, che risulta anche utile – e la cosa non mi sembra affatto da sottovalutare – come guida alla lettura dei *Cento anni*. Sì, perché i «sunti» che precedono l'analisi critica si candidano a diventare importanti “bussole” per futuri studenti e studiosi: strumenti quanto mai indispensabili, nel pelago di mille e più pagine del grande romanzo rovaniano.

Nel libro di Patat, l'attenzione riservata ai personaggi e alle loro relazioni diegetiche suggerisce conclusivamente una via interpretativa poco praticata: un ripensamento della categoria dello “sternismo”, che dal volume di Mazzacurati in poi (*Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*) è stata chiamata in causa per interpretare la narrativa di Rovani. Come si evince dalla doppia lettura del testo e dell'apparato iconografico, l'umorismo del romanziere milanese è sempre calato nelle strutture del *feuilleton*, o per meglio dire in quelle del romanzo storico contemporaneo, non certo in forme sperimentali e digressive. Che sono sì presenti, ma non nel corpo del testo, bensì nelle introduzioni alle appendici pubblicate sulla «Gazzetta di Milano». A questa «costellazione» paratestuale era riservato il privilegio dell'anticonformismo a briglie sciolte, mentre al montaggio per puntate dei *Cento anni* spettava il compito, non facile, di conciliare gli interessi degli interlocutori elettivi con quelli, altrettanto legittimi, del pubblico di un giornale all'epoca di larga diffusione. Con questo pubblico vasto e anonimo l'allievo Dossi aveva ben poco in comune: e infatti, scrivendo la *Rovaniiana*, ritrovò il romanziere che aveva eletto a maestro – in altre parole: lo scrittore “sterniano” – non nel romanzo ciclico, ma nel libro, da lui stesso vagheggiato e mai realizzato, delle prefazioni apparse sulla «Gazzetta».