



I

UNA VITA DA GIORNALISTA

1. UN'IMMAGINE ANCORA SFOCATA

La letteratura artistica italiana dell'Ottocento è un campo d'indagine immenso, in parte ancora insondato, nonostante le antologie di fonti raccolte dai pionieri della ricerca¹. Il secolo XIX è fertile come non mai di contributi critici da sottoporre al vaglio storico, a causa dello sviluppo dell'editoria e della stampa periodica, con la simultanea espansione del numero dei lettori, nonché dei frequentatori di mostre, degli acquirenti di lavori d'arte, dei fruitori di un 'figurato' che si impone come immaginario collettivo, specie per il tramite delle riviste illustrate. Mai come in passato la produzione artistica è accompagnata da una documentazione letteraria nata con lo scopo di darne immediata notizia al pubblico, una documentazione varia e d'ineguale qualità che ne costituisce la prima fonte informativa oltre che la chiave di lettura più attendibile.

La disamina delle fonti – soprattutto della pubblicistica periodica – è il metodo più sicuro e avvincente per riconsiderare la cultura figurativa

¹ È stata Paola Barocchi a farsi per prima promotrice di un'antologizzazione critica della letteratura artistica italiana dell'Ottocento (Barocchi 1972). I suoi studi sulle fonti dell'arte in età preunitaria sono stati più di recente rivisti e riediti con il titolo di *Storia moderna dell'arte in Italia* (Barocchi 1998). Più circoscritta cronologicamente, ma ancora più ricca di notizie e spunti, è la raccolta curata da Fernando Mazzocca per la collana «La letteratura italiana. Storia e testi» della casa Ricciardi (Mazzocca 1998b). In realtà, queste sillogi di testimonianze critiche non contemplano la figura di Rovani, ma costituiscono il necessario antefatto per accostarsi alle pagine di lui. Altri documenti – selezionati però in prospettiva europea – sono esaminati in De Micheli 1995 e Bardini 2002. Segnalo infine la fondamentale antologia degli scritti d'arte di Carlo Tenca curata da Alfredo Cottignoli (Tenca 1998).

dell'epoca, salvandola dai depositi ingombri dei musei per restituirla finalmente a «un'atmosfera dinamica di società parlante»². L'obiettivo storico è di ricostruire la 'ricezione' del tempo, il modo in cui l'opera d'arte veniva allora percepita nella complessità dei suoi valori comunicativi (non solo di quelli formali).

Tra le fonti critiche dell'Ottocento italiano, il materiale esaminato in questa sede presenta qualche tratto di novità. Se infatti si scorre la bibliografia sull'argomento, si scopre l'esistenza di un segmento storico meno esplorato degli altri. Gli scritti d'arte ottocenteschi sono stati consultati per mettere a fuoco prevalentemente i grandi movimenti figurativi d'inizio secolo – il neoclassicismo, il romanticismo, il purismo – oppure i filoni di più radicale modernità sviluppatasi in età postunitaria, la macchia o il divisionismo. Restano così in buona parte esclusi dall'inchiesta il contesto artistico di metà secolo e la persistenza dei suoi motivi nei decenni seguenti, un ambito di ricerca rispetto al quale la testimonianza di Giuseppe Rovani riesce di particolare interesse.

Lo scrittore milanese muove i primi passi di giornalista a Milano intorno alla metà degli anni Quaranta, pubblicando articoli di materia figurativa sullo «Spettatore industriale» e «L'Italia musicale». A partire dal decennio seguente diventerà il più temuto critico d'arte in città, l'autore delle appendici della «Gazzetta di Milano», il quotidiano di maggior diffusione in Lombardia. Siamo precisamente nel 1853, quando un giovane Rovani – trentacinquenne e ancora astemio – «vien proclamato il Re della critica, diviene l'arbitro più autorevole di ogni vertenza artistico-letteraria, il duce dell'opinione»³.

Rovani sorprende i lettori dell'epoca con la vivacità del suo estro. Inaugura un modo di fare giornalismo più spigliato e cattivante, lasciandosi alle spalle il modello saggistico austero e referenziale di Defendente Sacchi, Pietro Selvatico e Carlo Tenca, per spianare la via a una critica nuova, più battagliera, a volte intenzionalmente controcorrente. Non sono tanto l'originalità e lo spessore delle idee quanto l'inedita capacità co-

² Giacomo Farinelli, *Presentazione*, in Farinelli 1994, p. 16. Si tratta di un regesto utilissimo della pubblicistica milanese, anche se restringe il campo d'indagine agli anni tra 1860 e 1880 (mentre qui interessano anche e soprattutto gli anni Cinquanta) e riserva intenzionalmente scarsa attenzione alle arti figurative.

³ Canidio [Antonio Ghislanzoni], *Meditazione tetra*, «Giornale Capriccio», febbraio 1877, n. 4, p. 7. Ghislanzoni tratteggia un vivido profilo di Rovani, centrato sull'impulso innovativo da lui trasmesso al giornalismo ambrosiano: «Giustificata dal talento e dalla erudizione, la baldanza dei suoi verdetti riusciva simpatica; piaceva la nuova forma dello stile balzano e ad arte negletto; i paralleli e le metafore audaci venivano acclamati». L'anno seguente (1878) l'articolo commemorativo viene edito a parte, come terzo supplemento della rivista in dono agli abbonati.

municativa e la volontà d'impegnarsi attivamente nel mobilitare l'opinione pubblica che ne decretano il successo e che ne fanno oggi un caso degno di studio. Gli scritti d'arte di Rovani sono un documento 'tipico' del tempo senza per questo cadere nella banalità, contribuiscono a gettare luce sulla mentalità ottocentesca senza incappare nelle pesantezze teoriche e formali di gran parte della prosa critica coeva.

Per prima cosa occorre inserire lo scrittore in un chiaro quadro intellettuale. Rovani è l'estremo esponente di una cultura *engagée* tipicamente milanese che propugna un classicismo laico e democratico, e che fonda gli interessi di più scottante attualità sul terreno ferace della storia (si pensi solo al dibattito sulla tutela dei monumenti o alla rivendicazione della 'moltitudine' a soggetto e destinatario dell'arte). È vero che correntemente gli è assegnato il ruolo lusinghiero di antesignano della Scapigliatura⁴, anziché di erede di una tradizione viva e operante, ma non va sottovalutato il compito che Rovani stesso avoca a sé: quello di *trait d'union* fra l'epoca di Porta e Manzoni e i tempi di una Milano divenuta italiana, sempre all'interno di un orientamento progressista, precisatosi via via tra gli spiriti lombardi senza fratture di rilievo.

È un senso di continuità storica che lo scrittore aiuta a cogliere anche negli itinerari della figurazione. Nell'interpretazione vulgata, gli anni Cinquanta e Sessanta segnano in Italia una radicale rifondazione dei mezzi espressivi, specie in pittura, sulla via di una lingua comune, elaborata tra Napoli e Firenze, in clima di cospirazione, da parte di giovani contestatori accorsi da tutta Italia. Le sorti riservate alla scena ambrosiana dalle ricognizioni manualistiche sono tuttavia meno rosee: l'arte lombarda, che finora ha goduto di un quasi indiscusso primato nella penisola, è sulle prime disorientata e s'accontenta dell'aggiornamento abborracciato di un Giuseppe Bertini⁵. Per fortuna si rifà presto delle iniziali incertezze, re-

⁴ A partire almeno dal recupero critico in Nardi 1968 (1924¹), che gli allontana la taccia crociana di «manzoniano della prima epoca», per restituirgli il ruolo di caposcuola dei giovani «avveniristi». Nella prospettiva storico-artistica, gli scritti di Rovani vengono perlopiù sottoposti a un proficuo uso strumentale, volto al setaccio di notizie documentarie. In merito alla sua fisionomia di critico, si è soliti insistere sulla funzione anticipatrice della sua 'teoria delle tre arti' nei confronti della concezione scapigliata di una baudelairiana *correspondance* tra i linguaggi espressivi. Quando poi vengono a galla gli evidenti tratti retrospettivi, si preferisce parlare di un falso profeta anziché ricollocare la figura storicamente.

⁵ Giuseppe Bertini – pittore di talento e capacità tecniche innegabili – era allora considerato l'esponente più moderno e influente della scena milanese. Si considerino le parole con cui Felice Calvi rievoca – nel necrologio dell'artista – la situazione degli anni Cinquanta («Archivio Storico Lombardo», 31 dicembre 1898, p. 459): «Milano pareva deserta; ma il Bertini, col procurarci l'indicibile godimento dell'intelletto vagante nelle fantasie dell'ideale, portava refrigerio alle nostre pene» (la testimonianza è pubblicata

cuperando in termini non provinciali le proprie radici luministiche: è la scapigliatura (e di lì il divisionismo e il futurismo).

La testimonianza di Rovani depone a sfavore di quest'ottica riduttiva che penalizza gran parte delle esperienze figurative che si profilano nel panorama variegato dell'arte di metà Ottocento. È vero che per chi guarda a posteriori è più facile semplificare i tragitti, magari mantenendosi su vie battute, ma le fonti dell'epoca inducono a un ripensamento della visione critica corrente. Nella prospettiva aperta della storia culturale, la personalità di Rovani si presta a individuare non la cesura ma la linea di consequenzialità tra gli anni di ansiosa preparazione e quelli di difficile assestamento dell'Unità d'Italia.

Sebbene si voglia riportare la personalità di Rovani alla sua epoca, al di là del mito costruito dagli sviscerati ammiratori, non si nega che la leggenda dello scrittore «maestro e donno della Scapigliatura» sia ancora operante e suggestiva. Peraltro, una volta che si sia sfoltita la sua «tragedia spirituale»⁶ dagli aneddoti oleografici, resterà un aspetto che non è possibile trascurare: «vivere militia est», scrive Dossi in un appunto rovaniano, e nel campo della militanza intellettuale l'appendicista della «Gazzetta di Milano» non si diede tregua⁷. Il suo non fu un tentativo sempre velleitario e donchisciottesco, la sua voce – a quanto riferisce la stampa del tempo – fu ascoltata e temuta e non si scomodò soltanto per controverse occasionali.

Lo spirito critico di Rovani è tale che travalica i limiti della pubblicistica, infiltrandosi nella stessa produzione narrativa (comparsa in buona parte in contesto giornalistico, cioè in appendice alla «Gazzetta»). Si considerino i romanzi della maturità, disseminati come sono di spunti pole-

in quarta di copertina del volume eponimo *Milano pareva deserta* 1998). Il giudizio entusiastico sarà radicalmente ribaltato dalla critica successiva, nel confronto sfavorevole con la coeva produzione dell'Italia centrale, tra la Napoli di Domenico Morelli e la Firenze dei macchiaioli. Anche Rovani è stato considerato un magnificatore di Bertini, almeno a partire dalle considerazioni pionieristiche di Marisa Dalai Emiliani (*Maestri di Brera* 1975, pp. 195-196). Ma si tratta di una visione distorta, non fondata sui fatti. Rovani rivendica anzi una posizione opposta: «in mezzo a quella specie di favore pubblico, che sembrava quasi subir le leggi di un innamoramento, noi siamo stati sempre alquanto severi con lui» («Gazzetta di Milano», 12 settembre 1863, p. 1). Il critico giungerà persino a definire Bertini – per via del facile eclettismo – un «accattone in grande» («Gazzetta di Milano», 15 settembre 1868, p. 1).

⁶ «La tragedia spirituale di Giuseppe Rovani» s'intitola la prefazione di Beniamino Gutierrez (Gutierrez 1934) all'edizione dei *Cento anni* da lui generosamente annotata e illustrata. Nel nostro studio è dato il minimo spazio alla rigogliosa aneddottica rovaniana. Si rimanda agli appunti di Carlo Dossi (Dossi 1946, Dossi 1964) o ai consuntivi nostalgici dei cultori di cose lombarde: Secchi 1974; Genovesi 1976, pp. 119-126.

⁷ «Vivere militiam est [sic]. Ma le troppe battaglie avevano esausto il soldato» (Dossi 1946, p. 516).

mici d'intenzione programmatica o demistificante. Il materiale narrativo funge da occasione propizia per calare nel vivo dell'esemplarità storica le convinzioni personali: si tratti di un Settecento in bilico tra *ancien régime* e illuminismo, o di un Ottocento agitato dalle prime impercettibili vibrazioni del sisma risorgimentale, o anche – senza troppi timori d'anacronismo – della Roma di Giulio Cesare⁸. Gli acciacchi dell'antica repubblica sono denunciati quasi fossero le tare della nuova Italia. C'è urgenza di riforme, a ogni costo, altrimenti persino un colpo di stato godrebbe di giustificazioni attenuanti: tra Cicerone e Catilina, Rovani parteggia per quest'ultimo, e non solo per congenita predisposizione a vendicare la memoria dei vinti.

Sono argomenti di pungente attualità – per quanto camuffati dall'ironia desublimante di un narratore onnipotente – quelli in cui s'imbattono i lettori del tempo, fino a trovarsi *vis-à-vis* con la contingenza degli eventi, come capita dinanzi alle brevi osservazioni che interrompono l'illusione diegetica dei *Cento anni*⁹:

Ora sessantatré anni son passati da quell'epoca; ma sembra che in mezzo non sia corsa che una notte affannosa. Anche oggi ci troviamo in cospetto dei medesimi fatti; ci troviamo di contro e di dietro gli stessi nemici; siamo sollecitati dai medesimi problemi.

Le vicende dei romanzi procedono lievi e divaganti, ma come contrappuntate su un sottofondo greve di corruzione e ipocrisia. A suscitare la simpatia del lettore sono quasi soltanto i 'reietti': i transfughi della società, più o meno premiati dalla fortuna, più o meno reintegrati nei ranghi. All'inizio gioca anche un costume letterario assunto per moda, come nella prima importante prova narrativa, dove il protagonista, Lamberto Malatesta, ingiustamente escluso dall'umano consorzio, veste i romanticissimi panni del masnadiere. Ma nelle opere posteriori prende sempre più piede una fosca concezione del vivere civile, in cui sono solitamente i giovani – intemperanti quanto impotenti – a impigliarsi nelle reti di una so-

⁸ I suoi romanzi hanno l'ambizione di valere da «tavole di ragguaglio tra gli antichi e i moderni scellerati». Così almeno recita il primo sottotitolo della *Giovinezza di Giulio Cesare* (Milano 1873), quasi a smentire l'accusa di fantasiosa esercitazione formale che al libro è uso imputare. Sui motivi di «viva e pungente modernità» della produzione rovaniana – e sull'influenza da lui esercitata presso l'ala democratica della Scapigliatura – il contributo critico più utile e condivisibile è Carnazzi 1992.

⁹ R[ovani], *Cento anni*. XCVII, «Gazzetta di Milano», 14 febbraio 1860, p. 166. I nemici di oggi e di ieri sono le forze della reazione – i filoclericali o gli austriacanti – un tempo ostili alla Rivoluzione francese, ora all'indipendenza italiana. Nonostante le precise allusioni alla situazione del 1860, la notazione non è espunta dalle edizioni in volume del romanzo, salvo la prevedibile sostituzione dei «sessantatré anni» con «più di sessant'anni» (*Cento anni*, p. 733).

cietà retta su privilegi e abusi.

A qualificare il punto di vista dell'autore non bastano le tirate contro l'ottusità degli onnipotenti *sciori* milanesi (le cui casate rispettabili sono riconoscibili anche sotto le iniziali o gli pseudonimi), contro i soprusi del papato e del clero bigotto o infine contro i sovrani «tumori cronici dell'umanità». La storia che Rovani vuole ritrarre nei suoi lati più nascosti e scabrosi – regolarmente sottaciuti dalla storiografia ufficiale e 'prezzolata' – è una storia di atrocità consumate legalmente tra le mura domestiche. Il tranquillo mondo borghese di allora è messo sotto accusa nei suoi istituti, primo fra tutti la famiglia, e in special modo il matrimonio¹⁰.

Non si vuole pretendere che Rovani abbia in mente un programma organico di radicale rifondazione sociale. Il giornalista scrive raramente di politica e riserva alla prassi critica il meglio della sua complessa coerenza di giudizio, del suo rigore screziato di *humour*. Anzi l'idea che guida il mio lavoro è che sia necessario un riesame puntuale della sua attività pubblicistica per metterne davvero a fuoco la fisionomia intellettuale. Gli esiti letterari di Rovani sono stati definiti dalla critica recente irrisolti e compromissori, risultato di un'età di transizione, di aporie tra propositi e risultati, di uno scollamento tormentoso fra gli obblighi della documentazione storica e la libera disponibilità al racconto¹¹. Tutto si profila meglio, riceve una luce diversa, più tagliente, se si tiene conto della sua opera di giornalista accanto a quella di narratore, vale a dire di affabile intrattenitore e insieme di guida influente dell'opinione pubblica¹²:

¹⁰ È un argomento che avrò modo di sviluppare nel quarto capitolo. Si pensi per ora all'immagine coraggiosa e irriverente che i *Cento anni* offrono di Federico Confalonieri (ribattezzato conte Aquila, con allusione all'atteggiamento superbo e al profilo del volto aristocraticamente aquilino). Il futuro martire dello Spielberg è effigiato nella Milano degli anni Dieci come un uomo egoista e prepotente, dalle ambizioni smisurate: dispoticamente geloso della moglie Teresa Casati, reo di aver ucciso di proposito il figlioletto solo perché malaticcio, è il principale istigatore della folla – per fatui motivi personali – nell'assalto alla casa del ministro Prina, il 20 aprile 1814. A proposito dell'eccidio di Giuseppe Prina, così Rovani giustifica il ricorso a fonti minori, raccolte «da relazioni private e da racconti di testimoni»: «Non sempre i documenti legali e depositi negli archivi svelano intera la verità. Talvolta la intorbidano, perché la loro serie non è completa. L'induzione soltanto è un documento razionale e perpetuo, che, al pari di un grimaldello, può aprir tutte le porte» (*Cento anni*, p. 1154).

¹¹ Mariani 1967, pp. 109-222 (e relative note). Il saggio di Gaetano Mariani costituisce lo studio più completo e penetrante su Rovani, anche in alcune conclusioni non condivisibili. Mi sembrano due i difetti di questo profilo critico: lo schiacciamento della personalità dell'autore nel confronto con gli inarrivabili modelli di riferimento, Manzoni, Stendhal, Balzac, addirittura i Goncourt, e l'interesse esclusivo per i risultati letterari di Rovani – a quanto sembra non eccelsi – senza confrontarli con le intenzioni professate dallo scrittore.

¹² Di per sé il brano è una delle tante professioni di onestà critica che costellano la prosa giornalistica e narrativa di Rovani, ma una circostanza lo rende più curioso, e tan-

è nostra intenzione di adoperare il flagello della critica senza quelle *maledette convenienze teatrali* che in tutte le circostanze della vita, in tutti gli accidenti pubblici e privati, sono inciampo tiranno e perpetuo a parlare come vorrebbe la convinzione e la coscienza.

Approssimare un giudizio su Rovani senza conoscerne gli articoli giornalistici è quantomeno rischioso. Sulla sua opera critica sono state espresse opinioni più o meno positive, ma quasi sempre prescindendo dall'attenta lettura degli interventi su periodico. Si tratta di un *corpus* di scritti pieno di ritorni degli stessi argomenti quando non degli stessi passaggi, ma (anche per questo) compatto per prospettive, dove il tocco di Rovani è sempre riconoscibile, persino quando si cela sotto l'anonimato¹³. Di tutto ciò non esiste ad oggi un regesto affidabile, e si tenterà in questa sede di procurarne una prima versione, per quanto possibile completa. In realtà, ne fornisce un abbozzo il secondo volume della *Rovaniiana*, la monografia che Carlo Dossi progettava di dedicare al maestro. Ma il libro di Dossi è da usare sempre con la massima cautela, vuoi per l'incompiutezza, vuoi per gli svarioni di trascrizione che ne costellano le pagine con straordinaria frequenza¹⁴.

to più esemplare: queste parole introducono a un severo esame – venato di bonario sarcasmo – della *propria* acerba produzione giovanile. L'articolo esce anonimo – e neppure siglato – nell'«Italia musicale», a partire dal 12 gennaio 1853, p. 15.

¹³ La mancanza di un regesto bibliografico completo degli scritti di Rovani è fonte di inevitabili errori. Un valido saggio critico come quello di Silvana Tamiozzo Goldmann, fine e sensibile nell'interpretazione dei romanzi, parla chiaro al riguardo. Il titolo – *Lo scapigliato in archivio* – promette di far luce sul nuovo materiale messo a disposizione per ricostruire la figura di Rovani, «un'immagine che minaccia continuamente di sfuggire» (Tamiozzo Goldmann 1994, p. 24). Ma la studiosa è fin troppo generosa nel suo intento, attribuendo a Rovani la stesura dei quattro tomi della *Storia delle lettere e delle arti*, monumentale raccolta di biografie da lui curata, ma redatta in minima parte (l'asserzione è in parte rivista dalla stessa Tamiozzo Goldmann in *Cento anni*, p. 42). Analogamente le riesce facile ravvisare l'influenza cattaneana su Rovani, sulla base di una scialba monografia fornita da un ignoto compilatore dell'«Unione», incappando in un errore già di Mariani (1967, p. 732). Allo stesso modo, la studiosa – pur affermando che «Dossi supera il maestro di diverse lunghezze» – scambia per dossiana una vivacissima stroncatura dei primi romanzi rovaniani che in realtà è opera dello stesso Rovani (Tamiozzo Goldmann 1994, pp. 16-17). Si tratta proprio del segnalato articolo di 'autocritica' dell'«Italia musicale» (12 gennaio 1853), riportato pari pari nella *Rovaniiana*.

¹⁴ Le annotazioni su Rovani, raccolte da Carlo Dossi soprattutto negli ultimi anni della sua vita, saranno frettolosamente recuperate da Giorgio Nicodemi in una pubblicazione del 1946. Alcuni appunti della progettata *Rovaniiana* confluiscono inoltre nelle *Note azzurre* di Dossi, lo zibaldone edito nella versione più completa nel 1964 da Dante Isella (che ne ha emendato i fastidiosi errori di trascrizione). La *Rovaniiana* di Dossi e Nicodemi è una foresta intricata che rischia di mandare fuori strada i pionieri della ricerca. Si consideri soltanto che, nella bibliografia proposta in appendice, l'anno 1858 viene erroneamente trascritto come 1838, dal che la scansione cronologica risulta:

Una volta raccolte le fonti del tempo, l'immagine di Rovani tornerà a essere soprattutto quella del giornalista. Nel romanzo *Nanà a Milano*, uscito nel 1880, qualche anno dopo la morte dello scrittore, Cletto Arrighi ricorda l'amico come «il povero Rovani», il noto critico d'arte «che certo non abusava della lode»¹⁵. L'aggettivo 'povero' si riferisce all'epilogo amaro della sua vita. L'esercizio del quarto potere non procurò a Rovani le gratificazioni dell'uomo arrivato. L'ingrato ufficio di Socrate fustigatore della 'garrula' Milano alla lunga lo logorò: vide i più importanti intellettuali dell'epoca – i suoi colleghi – diventare cattedratici o senatori del Regno, mentre lui menava gli ultimi anni sulle panche delle osterie, come un qualsiasi *travèt* in pensione (fino al 1864 mantenne l'impiego statale alla Biblioteca Braidense).

Esemplari al proposito le vicende legate alle sue esequie civili. Un avvenimento clamoroso, per alcuni simbolico, che coinvolge le vie della città in una piovosa giornata d'inverno del 1874. I fogli quotidiani riferiscono tutti del medesimo infausto evento, ma quanto suonano diverse le parole solidali del «Secolo» di Sonzognò a confronto di quelle assai meno concilianti della «Perseveranza» o anche del «Corriere di Milano». Tra le varie voci spicca per eloquenza – non certo per neutralità – quella di un agguerrito testimone del tempo¹⁶:

Là dove tutto si può ciò che si vuole, tentossi ogni mezzo per impedire che i funerali di Rovani assumessero quell'imponenza, cui riservano per le celebrità accademiche, o per le autorità felicemente costituite. Non si permise il trasporto funebre in giorno festivo, rendendo impossibile maggior concorso di cittadini e d'ammiratori delle altre provin-

1838-1839, 1854-1857, 1860-1871. E non è l'unico caso in cui il curatore ha male interpretato gli appunti frammentari e disordinati. Spesso Dossi si è limitato a trascrivere fedelmente i passi di Rovani, ma l'operazione di copiatura è stata scambiata da Nicodemi per esercizio di prosa critica. Per questo motivo all'interno del testo ricorrono le citazioni rovaniane 'mimetizzate', quasi invisibili camaleonti in una vegetazione lussureggiante e insidiosa.

¹⁵ Arrighi 2003, p. 72. Rovani è chiamato in causa – con una punta di affettuosa ironia – come il caso antonomastico di critico inflessibile.

¹⁶ È la voce allarmata di un osservatore «Pessimista» [Felice Cameroni] a pronunciare questo *j'accuse*, dalle pagine dell'«Arte drammatica» (7 febbraio 1874, p. 4). «Fosse stato Rovani un fazioso!»: continua a protestare l'articolista. Sempre Cameroni firma – questa volta senza pseudonimo – il più vibrante e giustamente famoso necrologio del *Bohème illustre* («Il Sole», 29 gennaio 1874, p. 1), dove l'accostamento tra la vita di *bohème* e la fama è amaramente ossimorico, visto che solo *post mortem* un intellettuale controcorrente può aspirare al titolo di 'illustre'. Entrambi gli interventi sono raccolti in Cameroni 1947, pp. 31-32, 53-56. Sui funerali di Rovani – a cui la cittadinanza partecipò in massa malgrado i dinieghi di una giunta impensierita da «considerazioni igieniche» – Dossi raccoglie un florilegio di comunicati e giudizi stampati in quei giorni (Dossi 1946, pp. 737-772).

cie. Si vietò che il funebre corteo percorresse la via meno breve col futile pretesto dei regolamenti, violati pochi mesi or sono in occasione dell'intervento delle altezze, delle eccellenze *et similia* al funerale di Manzoni.

Che Rovani sia un personaggio 'scomodo' e poco amato dall'ufficialità cittadina è provato dall'assenza a Milano di un monumento alla memoria, nemmeno in mezzo alla selva di busti e iscrizioni del Palazzo di Brera. Non è questo il luogo per discutere se vi siano stati i meriti effettivi. I non pochi ammiratori dell'epoca se ne dicevano certi e, nella loro battaglia di riabilitazione dello scrittore scomparso, avevano sicuramente in mente i beffardi pezzi polemici di lui sui «ladri della fama» o sulle tante vittime della negligenza dei posteri¹⁷. Alla fine comunque le loro perorazioni non sortirono esiti.

In un nulla di fatto si risolse la pubblica sottoscrizione organizzata da Luigi Perelli, contro cui si levarono da subito le opinioni contrarie di alcuni redattori di giornali. Il Comune non diede mai il nullaosta, nonostante il patrocinio di un comitato di personaggi illustri (qui interessa ricordare Francesco Hayez, che ne era presidente, e Domenico Induno), e nonostante la convocazione dello scultore Giuseppe Grandi – reduce dal successo del *Beccaria* – per trarre dal volto dell'estinto una maschera in gesso, in vista del futuro lavoro¹⁸. All'auspicata monumentalizzazione non basteranno certo l'inserimento del nome nel Famedio del Cimitero Monumentale o il bronzo di Grossoni al Museo di Milano o il busto di sasso sbizzato dimenticato in un canto della biblioteca Sormani o la via intitolata alla sua memoria nell'esclusivo quartiere Magenta. Forse il solo vero *monumentum perenne* d'oraziana memoria gli è innalzato – con gocce d'inchiostro e carta azzurra – dall'opera instancabile di Carlo Dossi, il più insigne dei sedicenti rovanisti.

¹⁷ Nelle pagine giornalistiche di Rovani ricorre il tema polemico dell'ingiusto riconoscimento dei meriti dei defunti, troppo incensati o viceversa inspiegabilmente dimenticati (*Dei monumenti consacrati agli uomini illustri nel Palazzo delle scienze, lettere ed arti in Brera*, «L'Italia musicale», 12 aprile 1851, pp. 117-118; *I ladri della fama e i giocatori fortunati alla lotteria della gloria*, «L'Uomo di pietra», a partire dal 7 novembre 1857, pp. 414-415).

¹⁸ Tra i sottoscrittori del monumento figurano – oltre ai soliti Dossi, Levi, Perelli – gli artisti Tranquillo Cremona e Caio Tantardini, puntatore di Grandi, nipote dello scultore Antonio. Della maschera di Giuseppe Grandi sappiamo da un appunto di Camerani che, sui primi del Novecento, stava «rovin[ando] all'Acquabella» (Dossi 1946, p. 794), una località della campagna milanese dove lo scultore aveva preso studio. Il giorno dei funerali viene messa in vendita una fotografia del laboratorio di Giulio Rossi (Dossi 1946, p. 740), la quale sarà fonte di infinite rivisitazioni grafiche, comparse sulle prime pagine dei periodici illustrati o circolanti sotto forma di cartolina ricordo (un esemplare a Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, segn.: L. A/5. Fot. 203).



Fig. 1. – Camillo Cima, *Giuseppe Rovani se ne va!*, caricatura litografica, «Cosmorama pittorico», 4 febbraio 1874, s.n.p. (Biblioteca Nazionale Braidense).

L'effigie intellettuale che di Rovani ho schizzato finora è un buon punto di partenza per l'indagine. Riassumendo in altri termini: ciò che lo scrittore rintraccia come marchio distintivo del Genio – di Manzoni e Rossini per intenderci, i quali 'ridono piangendo' e viceversa – lo applica lui stesso al mestiere di intellettuale militante. Sotto l'apparenza dell'ironia e dell'*understatement* si cela la coscienza allertata della responsabilità d'intenti.

A riprova, diamo ancora una volta la parola all'appendicista della «Gazzetta». Nel novembre del fatale 1859, Rovani si trova a presentare ai lettori dei *Cento anni* un programma rinnovato (soppresso dalle edizioni in volume del romanzo), un programma che solo pochi mesi addietro non sarebbe suonato così rivelatore dei suoi propositi. Negli ultimi tempi sul giornale – spiega lui – c'è stato poco spazio per le appendici, luogo deputato all'intrattenimento ameno. E come sarebbe stato possibile in mezzo agli eventi incalzanti che stanno ridisegnando giorno per giorno l'assetto della penisola? Ma – il narratore tiene a precisarlo – non c'è intima discrepanza tra la serietà dichiarata degli articoli di fondo e lo spessore di significati (finanche politici, appunto) di un lavoro letterario¹⁹:

a buoni conti mettiamo di nuovo a spizzico la nostra opera sulla «Gazzetta», perché, cadendo per necessità fisica sotto all'occhio del lettore di politica, egli sia costretto a trattare con essa, press'a poco come si fa cogli importuni: accontentarli per disfarsene. Davvero che oggi viviamo in una fase prodigiosa di modestia e guai a chi non ci piglia al volo!

2. UN RETROTERRA FERTILE

Il giornalismo milanese prima e dopo Rovani non è lo stesso. Il suo esempio di opinionista senza formalità suggestiona profondamente le nuove leve dell'*intelligencija* cittadina, tra anni Cinquanta e Sessanta. Ma nel constatare una simile circostanza, non voglio dimenticare le mie intenzioni, di ricondurre cioè – come primo passo – la fisionomia dell'autore dei *Cento anni* a un retaggio culturale. Occorre fare i nomi dei modelli intellettuali di Rovani: quello di Carlo Cattaneo è abbastanza altisonante per cominciare.

¹⁹ R[ovani], *Cento anni. Nuovo programma*, «Gazzetta di Milano», 26 novembre 1859, p. 547. Dal 6 giugno (giorno in cui Rovani assume la codirezione del foglio) fino al 17 settembre del 1859, non c'è tempo per firmare appendici. Il ritorno alla narrativa e alla critica equivale a prendere le distanze dai «troppo rigidi spartani, a' quali fa senso ch'altri possa occuparsi di codeste discipline intanto che si stanno librandò i destini della patria» («Gazzetta di Milano», 17 settembre 1859, p. 285).

È stato Carlo Dossi a insistere con più decisione sul debito culturale di Rovani verso il patriota delle Cinque Giornate, e, per stornare i possibili dubbi, non ha esitato a cimentarsi nella filologia, riscontrando nella prosa dello scrittore una serie puntuale di riprese lessicali cattaneane²⁰. Tuttavia le osservazioni di Dossi non basterebbero, se più di una prova non ci venisse in aiuto negli stessi articoli di Rovani. Si vedrà anzi che, a partire dagli anni Cinquanta, il giornalista si compiacerà di indicare in Cattaneo l'unico vero maestro, sottacendo per ragioni diverse gli altri stimoli della sua formazione.

Il giovane Rovani ha occasione di conoscere di persona il suo *maître à penser*, se non nei primi anni di apprendistato intellettuale a Milano, almeno all'epoca dell'esilio svizzero, sul finire degli anni Quaranta²¹. Ma la folgorazione va fatta risalire a qualche tempo prima. Nel 1845 Rovani, noto in città come romanziere in erba, si arrischia a muovere i primi passi di critico militante sulle tracce di Cattaneo: fa la sua gavetta di pubblicista collaborando allo «Spettatore industriale», un mensile di breve vita (il triennio 1844-1846) germogliato nella cultura positiva del «Politecnico»²², e dimostra di essere conquistato a tal punto dal pensiero di Cattaneo da riecheggiarlo persino in contesto narrativo, nel primo capitolo del romanzo storico *Manfredo Palavicino*, dove chiede imprevedibilmente soccorso ai suoi principi d'urbanistica per stigmatizzare le brutture edilizie contemporanee²³.

All'inizio si tratta di tributi critici occasionali. Soltanto a partire dai pieni anni Cinquanta la ripresa delle posizioni di Cattaneo assume un risvolto attivo e programmatico. Si può far capo al giugno del 1856, quando gli articoli di protesta di Rovani contribuiscono a salvare gli archi me-

²⁰ Dossi 1946, p. 97. Nelle sue carte rovaniane, Dossi ritorna più volte sulla benefica influenza di Cattaneo: «Carlo Cattaneo era ingegno comprensivissimo, agilissimo [...]. Trovò lui quel modo epigrammatico e potente di critica, che poi venne imitato dal Rovani e da altri» (Dossi 1964, p. 614, n. 4802).

²¹ Il contributo più rilevante di Rovani alla Tipografia Elvetica – gestita dai profughi italiani nella Svizzera ticinese – è una memoria storica: *Di Daniele Manin presidente e dittatore della Repubblica di Venezia*, Capolago 1850. L'autore vi sostiene che il fallimento veneziano si deve in buona parte alle *défaillances* di Manin, e intanto tesse le lodi di «Carlo Cattaneo, milanese, ingegno e sapere distillati [...] perfetto uomo di Stato [...] l'uomo nato per governare la Lombardia e per guidare il popolo a compiere la sua vittoria» (pp. 12-13).

²² «Lo Spettatore industriale. Studi e notizie di tecnologia, igiene, letteratura» esordisce nel 1844, con un editoriale proponentesi «a scopo la civile prosperità». Rovani vi firma due articoli nell'annata 1845 (vol. II, pp. 231-245), ma ancora nel 1846 è indicato come «nostro amico e collaboratore» (vol. V, p. 6).

²³ *Manfredo*, vol. I, pp. 20-21. Il passaggio arieggia in buona parte le conclusioni espresse in: Carlo Cattaneo, *Sul progetto d'una piazza pel Duomo di Milano*, «Il Politecnico», marzo 1839, pp. 237-252 (Cattaneo 2002, pp. 28-46).

dievali di Porta Nuova dal prospettato abbattimento. Tutta la campagna di stampa è improntata ai punti di vista dell'estensore del «Politecnico» e i vecchi responsi della «rassegna di studi sociali» sono riportati come una *autoritas* su cui c'è poco da discutere. È il senso della storia cattaneano a prestare una forma aggiornata alle premure di Rovani: il presente di Milano deve radicarsi saldamente sulla tradizione, se vuole incamminarsi senza danni sull'erta dell'incivilimento. Il bersaglio critico è un «vandalismo in maschera di progresso», prossimo a una barbarie moderna più che a una forma di avanzamento civile²⁴.

Le tesi di Cattaneo sono il miglior punto d'appoggio per la polemica, in particolare se c'è da collocare nella debita luce l'identità culturale della terra lombarda. Un caso esemplare – su cui Rovani torna con insistenza – è un articolo di replica del «Politecnico» al giornalista francese Philarète Chasles²⁵. Con esso Cattaneo aveva smentito magistralmente il drastico verdetto del collega straniero, secondo cui la pianura padana non sarebbe che una landa desertica, popolata d'orsi e lupi. A distanza di più di un decennio, Rovani si compiace di rievocare come – alle spalle degli osservatori stranieri – «il dottor Cattaneo» abbia promosso «l'ilarità di tutta Italia con un articolo dove l'eloquenza delle cifre veniva in appoggio agli acuti epigrammi»²⁶. Il che sottintende: è ora il turno di un'altra intelligenza ambrosiana facile al motteggio correggere gli spropositi della stampa internazionale.

Al di là delle menzioni dirette, il magistero di Carlo Cattaneo si fa costantemente sentire. Rovani – nel decennio d'esilio ticinese del patriota – si incarica di propugnare 'a suo modo' alcune delle peculiari posizioni di lui: la destinazione sociale dell'arte, per esempio, oppure la connessione tra l'impegno civile e le diverse manifestazioni dell'operare umano. Sono gli stessi anni in cui sono attivi intellettuali della stoffa di Cesare Correnti e Carlo Tenca, anch'essi debitori della lezione cattaneana e poco più vecchi di Rovani. Il critico della «Gazzetta di Milano», in cerca di visibilità personale, li considera antagonisti, scomodi rivali più che maestri, e non

²⁴ Rovani, *I portoni di Porta Nuova*, «Gazzetta ufficiale di Milano», 29 maggio 1856, p. 509. L'articolo si rifà – questa volta dichiaratamente – alle posizioni esposte in: Carlo Cattaneo, *Del ristauo di alcuni edifici di Milano*, «Il Politecnico», gennaio 1839, pp. 58-67 (Cattaneo 2002, pp. 17-27).

²⁵ [Carlo Cattaneo], *Nota ad un articolo del sig. Filarete Chasles nei Débats del 27 ottobre 1842*, «Il Politecnico», dicembre 1842, pp. 590-598. Sul famigerato articolo di Chasles vedi anche Rajberti 1857, pp. 15-17.

²⁶ [Giuseppe Rovani], *Alcune osservazioni ad un articolo della Revue des deux mondes*, «L'Italia musicale», 23 dicembre 1854, p. 405. In campo artistico, Rovani dà in escandescenze soprattutto quando la critica internazionale ha da ridire sui lavori italiani presentati alle esposizioni universali. Il giornalista è per questo additato dai contemporanei come strenuo paladino dell'«italianismo».

li cita mai esplicitamente, cercando anzi di far perdere le tracce dei trascorsi rapporti di familiarità.

Eppure, facendo un passo indietro, e tornando alla fine degli anni Quaranta, sorprenderemo il futuro 'principe dei gazzettieri' a concludere il tirocinio critico nell'orbita di Tenca e Correnti. Dopo la breve esperienza dello «Spettatore industriale», Rovani passa a collaborare con «L'Italia musicale», un ebdomadario culturale nato nell'estate del 1847. L'ambizioso proprietario, l'editore di musica Francesco Lucca, si era inizialmente rivolto allo stesso Cattaneo perché dirigesse la rivista, ma – a fronte di un garbato rifiuto – aveva ripiegato sul più disponibile Carlo Tenca²⁷. In questo modo, sarà proprio Tenca a patrocinare il primo importante lavoro di Rovani, che è anche il primo pezzo da lui firmato sull'«Italia musicale», il 24 novembre 1847. Si tratta della biografia del pittore Carlo Arienti, un saggio talmente ben riuscito da essere compreso nell'antologia postuma di scritti *Le tre arti*. L'articolo si inserisce come primo intervento di un'inchiesta a puntate sugli artisti contemporanei, una rubrica introdotta il 3 novembre dallo stesso Tenca.

La rivista di casa Lucca è la vera palestra di formazione di Rovani. Il giovane pubblicitista ne frequenta l'ambiente redazionale di idee mazziniane, vi firma qualche raro scritto e soprattutto legge gli articoli altrui. La prima annata di pubblicazione si apre con un memorabile editoriale di Tenca, che – nello sviluppare tesi cattaneane – precorre sorprendentemente le dichiarazioni d'intenti di Rovani negli anni Cinquanta: lo sviluppo artistico giova al progresso della nazione; le arti marciano simultaneamente verso le moderne conquiste dell'utilità collettiva e dell'universalità del linguaggio; la critica «si frapponne interprete fra l'artista e la moltitudine, e all'una dà la scienza dei propri bisogni e dei propri desideri, all'altra gl'incoraggiamenti e le norme per tradurli in atto»²⁸. Quanto poi al contributo di Correnti, lo scrittore è presente sulla rivista con una serie di saggi divulgativi d'estetica generale comparata, che precorrono le

²⁷ La dinamica dei fatti si può ricostruire attraverso il ricco carteggio della famiglia Lucca: in possesso agli eredi, non è attualmente reperibile, ma ne fornisce un utilissimo sunto Giuseppe Lisio, che poté consultare le lettere sui primi del Novecento (Lisio 1908, pp. 317-318). Nel salotto di casa Lucca – frequentato anche da Mauro Macchi, Giovanni Rajberti e Salvatore Mazza, il pittore giornalista transfuga dallo «Spettatore industriale» – prendono forma alcune delle idee più in auge negli anni Cinquanta. Sarà poi Rovani a divulgarne i principi al grande pubblico, prendendosene sostanzialmente il merito, grazie alla forma chiara e cattivante della 'teoria delle tre arti'.

²⁸ Carlo Tenca, *Introduzione*, «L'Italia musicale», 7 luglio 1847, pp. 1-3. Cfr. Carlo Cattaneo, premessa, «Il Politecnico», 1839, p. 3: «noi intendiamo farci quasi interpreti e mediatori fra le contemplazioni dei pochi e le abitudini dei molti». Tenca – siglandosi variamente – collabora per tutta la prima annata dell'«Italia musicale», tra l'estate del '47 e l'inverno del '48.

idee più cospicue della rovaniana ‘teoria delle tre arti’²⁹.

Nel decennio successivo – fattosi le ossa nell’odissea quarantottesca – Rovani sarà chiamato a dirigere lui stesso «L’Italia musicale». Una curiosa vignetta satirica del 1858 lo ritrae panneggiato all’antica, incarnazione dei valori classici propugnati dalla rivista, mentre usa manescamente una lira come strumento d’offesa per difendere le proprie idee³⁰. Nel frattempo Tenca avrà preso le distanze dal cenacolo Lucca, oscillando su posizioni ideologiche più moderate. La confidenza di un tempo con Rovani si raffredda alquanto e a volte ha tutta l’aria di sconfinare nel più aperto malanimo³¹.

L’originalità di Rovani non è comunque nei motivi teorici. Consiste semmai nel modo in cui rilegge la prassi professionale dell’intellettuale giornalista, magari rinunciando al rigore del filosofo – che in effetti gli manca – a tutto vantaggio di una rigogliosa immediatezza comunicativa, di una maniera di articolare i pensieri legata agli itinerari espressivi della letteratura più che della speculazione. Non stupisce che, anche sotto questo aspetto, il riferimento dichiarato resti Cattaneo, «il più luminoso esempio di quell’alta critica, che è scienza ed arte ella medesima»³². Certo, quando Rovani si lascia sfuggire questa manifestazione di stima, corre ormai l’anno 1860. Dal giorno della battaglia di Magenta in avanti, i richiami all’insigne pensatore si sono infittiti, e per varie ragioni: adesso che è possibile esprimersi più liberamente, bisogna chiarire con urgenza da che parte si sta.

All’inizio Rovani sente il bisogno di pagare un tributo a Giuseppe Mazzini, lo sventurato eroe dei suoi anni di gioventù³³. Ma presto i suoi

²⁹ C. R. [Cesare Correnti], *Estetica. Della comune sorgente della poesia nelle arti belle*, «L’Italia musicale», 14 luglio, 11 agosto, 10 novembre 1847, pp. 9-11, 43-45, 149-150. Lo stesso materiale è riproposto sulla rivista – anonimo e ampliato – col titolo *Sguardo allo stato degli studi estetico-musicali*, tra luglio e novembre del 1852. Infine è incluso in Correnti 1894, vol. IV, pp. 185-202.

³⁰ Anonimo, *Polemica fra il Pungolo e l’Italia Musicale*, caricatura litografica per la rubrica *Appendice alla Grande rivista* (curata da Camillo Cima, Luigi Borgomainerio, Giulio Gorra), «L’Uomo di pietra», 16 gennaio 1858, p. 58. L’immagine fa il verso alla prima testata della rivista, adorna di un’allegoria figurata dell’Italia artistica.

³¹ Carlo Tenca si distacca dalla rivista in concomitanza con gli eventi del Quarantotto, in seguito a dissapori personali e forse ideologici. Sappiamo qualcosa dei retroscena del dissidio grazie a Lisio 1908, p. 317. Anche dopo la rottura, rimangono molti i punti in comune fra Tenca e Rovani, entrambi recensori fissi dell’annuale mostra braidense. Per mettere in luce analogie e divergenze, l’angolazione più favorevole è il confronto tra le cronache espositive degli anni Cinquanta. Per cui si rimanda al terzo capitolo.

³² R[ovani], *Il Politecnico. Repertorio mensile di studi applicati alla prosperità e coltura sociale*, «Gazzetta di Milano», 10 gennaio 1860, p. 35.

³³ R[ovani], *A Giuseppe Mazzini a proposito della sua requisitoria contro Napoleo-*

pensieri tornano significativamente a Cattaneo: la salvaguardia dell'autonomia lombarda è opposta ai pericoli di 'piemontizzazione' in un articolo intorno alle *Riforme*; «Il Politecnico» – che sta per riprendere le pubblicazioni – è implicitamente additato a modello di giornalismo serio e incisivo nelle osservazioni circa la *Libertà della stampa*; la candidatura politica dello sfortunato campione del federalismo è caldeggiata con accenti veementi in un intervento sulle *Elezioni a proposito di Carlo Cattaneo*³⁴.

Nella recensione della «Gazzetta» al rinato «Politecnico» si manifesta in tutta la sua portata il senso del magistero cattaneano. Rovani si profonde in così limpide parole d'elogio da trovare confronti soltanto nel culto per le grandi menti di Manzoni e Rossini. L'articolo, già citato (è del 10 gennaio 1860), potrebbe benissimo essere ribattezzato – sulla scorta appunto dei noti saggi su Manzoni e Rossini – *La mente di Carlo Cattaneo*. Preceduto da alcune considerazioni generali sulla missione della stampa periodica, introduce la figura del pubblicitista a confronto con i massimi esponenti del giornalismo internazionale (che non lo eguagliano), ripercorrendo infine gli esiti più alti della prima serie di fascicoli del «Politecnico», tra 1839 e 1845. C'è da scommettere che in qualche misura il ritratto del pensatore ambisca a essere un autoritratto, soprattutto quando si sottolinea la forza suadente dello stile³⁵:

nel nostro scrittore è [...] caratteristica la potenza versatile e assimilatrice dell'ingegno, il quale dalla scienza più irta lo fa discorrere con pari agevolezza all'arte più amabile; e i temi e della scienza e dell'arte sotto la sua penna assumono una tale seduzione di forme che anche i più tardi e svogliati ne rimangono presi.

Nel complesso, la posizione culturale di Rovani rinnova una consuetudine di vedute tutta milanese. Ormai non ha per lui senso alcuno la scelta tra un fronte di pensiero classico o uno romantico, tant'è che di entrambi può riassumere le istanze in un classicismo romantico al servizio dei tempi in atto, moderno e antiaccademico, laico ma non materialista, ispirato

ne III, «Gazzetta di Milano», 14 giugno 1859, p. 565. I trascorsi mazziniani di Rovani sono riecheggianti anche nei fondi sui *Ricordi di Guerrazzi* e sull'anniversario della scomparsa di *Daniele Manin*. Ma – come per molti giovani intellettuali dell'epoca – l'influenza dell'Apostolo valica i limiti della politica schietta, come assicura puntualmente Dossi (1964, p. 808, n. 5449): «Le critiche rovaniane sentono in generale di quelle di Mazzini e Cattaneo, non solo per le idee ma per il modo».

³⁴ Gli articoli – usciti tutti in prima pagina sulla «Gazzetta di Milano», firmati R[ovani] – compaiono rispettivamente alle date: 30 luglio 1859, p. 109; 7 novembre 1859, pp. 475-476; 8 febbraio 1859, p. 247.

³⁵ R[ovani], «Gazzetta di Milano», 10 gennaio 1860, p. 35.

a Manzoni quanto a Romagnosi. Se la concezione dell'arte come 'completamento' delle verità della storia, come indagine psicologica che restituisce affettività agli eventi, lo pone sulla scia degli esiti artistici recenti, il senso di un'irrinunciabile tradizione italiana, di valori perpetui nella loro spontanea universalità (come l'idealità del bello), recuperabili in una dimensione civile e progressiva tutta attuale, mai meramente archeologica, lo apparta a quel classicismo d'ascendenza illuminista messo in luce dagli studi di Timpanaro³⁶.

Non desta sorpresa perciò la propensione per la civiltà della Francia contemporanea, che dell'Italia è 'sorella latina'. Vale a dire per quella spigliata sensatezza 'parigina', che sa rendere accessibili le tetre elucubrazioni della cattedratica Germania, a beneficio di un pubblico cosmopolita³⁷. Sia ben chiaro, nemmeno la «capitale del figurino di moda» è risparmiata dai frizzi di scherno, ma Parigi resta sempre nel pensiero di Rovani il cuore pulsante del mondo occidentale, l'unico «vaglio universale»³⁸ attraverso cui farsi un'idea di ciò che si agita internazionalmente in materia d'arte e cultura. Viceversa è guardato con sospetto il mondo tedesco, baluardo minaccioso di nazionalismo e antiliberalismo, baluardo dell'aggressività militare, dell'egoismo economico, dell'antiumanesimo culturale, soprattutto nel settore della storiografia, la *magistra vitae* degli antichi, ridotta a sterile filologia dai troppo zelanti *Herren Doktoren*.

Nei pezzi giornalistici è rimpianta come defunta la patria di Schiller, «il poeta più innamorato dell'umanità»: nell'articolo del 1859 su *L'Italia e la Germania*, è denunciata la diffidenza malevola dei tedeschi per la legittima indipendenza italiana; nell'appendice su *L'anno 1870*, è schizzato uno scenario d'Europa tetro e quanto mai lontano da fiducie positiviste, culminante in un grido di dolore per le sorti della Francia invasa dalle armate teutoniche del *Reich*³⁹. In questo clima, non si perde occasione per fustigare gli intellettuali italiani che in età pre-unitaria si sono lasciati andare a entusiasmi culturali germanofili. Stando a Dossi, tra i coinvolti nel biasimo è soprattutto Cesare Cantù. Ma lo è anche Carlo Tenca. E dire

³⁶ Timpanaro 1969 (già richiamato in Carnazzi 1992, pp. 5, 56-57). Nel «secolo positivo», Rovani assegna agli studi classico-umanistici un ruolo imprescindibile nella formazione umana e civile degli italiani. Si veda R[ovani], *Le riforme dell'insegnamento secondario*, «Gazzetta di Milano», 6 settembre 1859, p. 247.

³⁷ *Cento anni*, p. 1307. Va da sé che la simpatia intellettuale per la Francia e la non celata avversione per il mondo germanico discendono da motivazioni politiche. Nondimeno gli orientamenti culturali ne sono condizionati: si veda ancora l'esaltazione di Parigi, capitale morale d'Europa (*Cento anni*, pp. 1306-1309) e la requisitoria contro le aberrazioni della cultura posthegeliana (*Cento anni*, pp. 1254-1256).

³⁸ Dossi 1946, p. 454.

³⁹ R[ovani], «Gazzetta di Milano»: *L'Italia e la Germania*, 29 giugno, 23 luglio 1859, pp. 611-612, 83; *L'anno 1870*, 31 dicembre 1870, pp. 1-2.

che Rovani non ha disdegnato la frequentazione dei suoi scritti quando gli servivano – con quelli di Pietro Selvatico – per captare le linee di fondo della visione storica dell'idealismo tedesco.

Da queste coordinate ideologiche e dallo studio autodidattico e onnivoro della storia, Rovani deriva buona parte della sua 'critica delle tre arti'. Si tratta di un'estetica messa assieme *ad hoc* – collaudata e agilissima quanto a tratti raffazzonata – la cui formulazione originaria coincide con l'intervento su *Poesia, musica, plastica*, pubblicato nella «Italia musicale» tra 5 marzo e 2 aprile del 1851. Che è poi lo stesso articolo uscito scorciato in appendice alla «Gazzetta di Milano» con un titolo più cattivante, *Il mondo estetico e le tre arti*, e da lì ripreso a introduzione di tutte le raccolte di scritti critici in volume⁴⁰.

In queste note pagine, Rovani s'incarica di tratteggiare un disegno sommario dello sviluppo simultaneo delle arti sorelle, che le veda «camminare a spinapesce», in sintonia con il «progresso dello spirito umano»⁴¹. Soprattutto gli interessa tracciare i percorsi del nostro romanticismo a confronto con le esperienze straniere. Anche se – è bene puntualizzarlo – l'avanzare «di conserva» delle tre arti è un carattere distintivo della civiltà nazionale dall'età di Dante in avanti, almeno per letteratura, pittura e scultura (mentre la musica si è messa solo recentemente alla pari). In Italia, la poesia presta da sempre i suoi contenuti alle espressioni artistiche compagne, in unità spirituale e 'circolare', giusta un'organica ripartizione di competenze, che nell'ottica rovaniana innova in senso socio-culturale la classificazione delle arti, così tipica dell'estetica ottocentesca.

La poesia, alimentata dalle meditazioni dei filosofi e preparata dagli avvenimenti della storia, trova il concetto primo, e vestita di forme ora sublimi ora leggiadre, ma quasi sempre inaccessibile ai volghi, non alimenterebbe la fiamma che alla schiera più rara dell'umanità, se la tonica [sc. la musica], per la via de' sensi, non recasse l'annuncio dei trovatelli della poesia a tutti i mortali, che, senza quasi volerlo, dai suoni imparano ad agitarsi, a fremere, a consolarsi, ad esortarsi fino all'entusiasmo. Ma l'onda musicale è troppo fuggitiva e le impressioni che ne derivano vengono cancellate le une dall'altre, sì che la mente e l'animo si richiamano indarno al confuso eco di concetti che si annebbiano infine in una vaga albedine. Se non che la scultura e la pittura coi segni fissi danno corpo all'idea che sgorga dalla poesia e la trasmettono in forme visibili.

⁴⁰ [Rovani], *Poesia, musica, plastica*, «L'Italia musicale», 5, 12, 26 marzo, 2 aprile 1855, pp. 73-74, 81, 97-98, 105-106; Rovani, *Il mondo estetico e le tre arti*, «Gazzetta ufficiale di Milano», 8 gennaio 1855, pp. 25-26.

⁴¹ *Cento anni*, p. 61.

Così suona l'esordio del saggio rovaniano. Riassumendo ancora: il pensiero percorre a gradi le scale dell'espressione, e al tempo stesso quelle della società, perché provvidamente «l'idea trapassa al popolo quando è sazia di soffiare inutilmente nelle alte regioni»⁴². La parola rimane sempre il tramite più penetrante di significati, ma solo la musica trasmette i suoi stimoli a tutti indiscriminatamente, in maniera quasi subliminale. Senonché quest'ultima – paragonata agli occhi delle belle donne – «possiede un linguaggio universale che può dir tutto e può dir nulla»⁴³, ove l'ambiguità è un serio limite espressivo (come lo è negli esiti figurativi malriusciti). L'immagine invece, godendo di analoga forza comunicativa, è ben più evidente nei suoi contenuti, cui conferisce una forma stabile.

Al centro del sistema, a felice equidistanza tra complessità di significati e accessibilità diversificata su più livelli, è sicuramente «la forma del romanzo che tutto assume»⁴⁴. Ma anche le arti del disegno hanno una funzione mediatrice, tra le istanze intellettuali delle lettere e quelle sensuali della musica (in modo diverso, anche il melodramma le soddisfa entrambe). La figurazione, pur nel ruolo di *ancilla poësis*, riesce insomma tra i maggiori veicoli di idee e valori presso le 'menti associate'.

Simili letture incrociate restituiscono l'unitario spessore civile dei fenomeni culturali, costruendo una sfaccettata *Kulturgeschichte*, affidata però a intuizioni critiche più che a un sistema. Si è visto come queste posizioni siano affilate sulla cote del pensiero di Mazzini, Cattaneo, Tenca. Resta da indagare quali siano i modelli di riferimento nello specifico figurativo. La visione critica con cui Rovani si misura fin dal principio è quella di Pietro Estense Selvatico, sia per riprenderne le idee sia più spesso per contestarle.

A Milano il marchese padovano è noto come fautore della pittura di genere, dello storicismo architettonico, della riforma degli istituti educativi e soprattutto del purismo artistico, che sarebbe – nelle sue parole – «il più castigato sistema d'intendere il vero, e di conservare nel riprodurlo le sane tradizioni de' nostri grandi artisti del passato»⁴⁵. Selvatico scrive regolarmente sulla diffusissima «Rivista europea», ma Rovani ha modo di approfondire molti dei suoi punti di vista per esperienza diretta. Tra 1848 e 1850 gira l'Italia, fermandosi a Venezia, Firenze, Roma. Tanto che negli articoli dei primi anni Cinquanta si sprecano i riferimenti più o meno polemici alle tesi dei vari purismi, con lunghe citazioni dagli scritti di Overbeck e di Bartolini.

⁴² *Cento anni*, p. 712.

⁴³ *Ivi*, p. 486.

⁴⁴ *Ivi*, p. 60.

⁴⁵ Selvatico 1859, p. 162.

Selvatico e Rovani sono divisi da una generazione, ma più ancora da antitetiche concezioni ideologiche di fondo. Si scontrano il corporativismo cattolico dell'uno e il liberalismo radicale dell'altro. Eppure spesso le asserzioni dei due rimano tra di loro: è un segno dei tempi, di un orizzonte culturale comune. Col passare degli anni però il divario si fa insanabile. Rovani inasprisce via via l'avversione per una scuola di pensiero irrimediabilmente lontana dalla sua: a Selvatico – che predica con accensioni di *pathos* uno statico mondo di valori incentrato sulla fede e la famiglia – oppone un classicismo scettico e irriverente, innervato di pragmatismo laico.

Sulle prime Rovani mostra di apprezzare la vastità di sguardo di Selvatico. Ne fa fede una rassegna bibliografica del 1854, che consacra – con insolita ampiezza – lo spazio di tre appendici alla *Storia estetico-critica delle arti del disegno*⁴⁶. La tesi di fondo del libro è anche squisitamente rovaniana: il modo migliore di dar corpo a un'estetica organica è quello – si direbbe idealista – di descriverne lo sviluppo storico, prima di tutto perché l'arte esiste solo se inserita in un contesto culturale e socio-economico, col fine di soddisfare esigenze tanto mutevoli quanto sono mutevoli le vicissitudini dell'umanità; e poi perché solo la «conoscenza della storia universale» può distogliere gli artisti da una precettistica sclerotica, orientandoli ai bisogni attuali, e solo la familiarità col passato può scansare i danni del restauro arbitrario, che priva senza rimedio la nazione del suo fertile patrimonio.

Tra le arti, l'architettura è l'esempio più eloquente. A qualificarne la bellezza è in primo luogo l'«uso». Non già in senso aridamente razionalistico, ma in un'accezione eclettico-storicistica per cui le forme edilizie – oltre a piegarsi alla funzionalità degli spazi – s'ingegnano a parlare con l'anima di chi le abita o semplicemente le osserva. Una piazza deve accogliere con la varietà calibrata degli edifici, un cimitero comporre a meditazione con la severità delle arcate romaniche, una chiesa innalzare ai misteri religiosi con la celeste tensione delle strutture gotiche. In anni che si dibattono incerti fra l'esausto neoclassicismo e la nuova pratica edilizia pronta a liberalizzare le citazioni stilistiche, il giornalista crede che soltanto una fase di audace eclettismo possa di nuovo garantire all'architettura una verginità di spirito.

⁴⁶ Rovani, *P. Selvatico. Storia estetico-critica delle arti del disegno*, «Gazzetta ufficiale di Milano», 13, 18, 22 giugno 1854, pp. 647-649, 659-660, 675-677. La *Storia estetico-critica* è edita a Venezia presso Naratovich tra 1852 e 1856, in 3 volumi. Rovani ne recensisce il primo. Tutte le nostre citazioni provengono dalla prima appendice, del 13 giugno. Il medesimo intervento, col diverso titolo di *Corso d'estetica di P. Selvatico*, appare già in aprile sul «Giornale dell'ingegnere architetto ed agronomo» e in autunno sull'«Italia musicale».

Le indagini di Selvatico, avanguardistiche in Italia, fungono da puntello per tesi che si vogliono dimostrare «irrefragabili», per esempio la pertinenza espressiva dello stile neoromanico all'architettura sepolcrale. Non è molto che un articolo dello stesso Rovani sull'erigendo Cimitero Monumentale ha suscitato in città vivaci contestazioni. Il giornalista si limitava ad accennare alle improprietà formali del vecchio progetto Durelli: non è congeniale a un cimitero – scriveva – la «pomposa magnificenza» dell'ordine corinzio; lo sarebbero di più l'austerità dorica, o meglio ancora lo stile italiano e cristiano del Camposanto di Pisa⁴⁷. Un monumento che in effetti ispirerà il progetto definitivo di Carlo Maciachini⁴⁸.

La rivalutazione della cultura figurativa dell'età di mezzo è il conseguimento più convincente degli studi di Selvatico. Peccato che ciò equivalga alla riconsiderazione pregiudiziale dell'antichità classica. Ed ecco che si delineano i primi punti di dissenso. Nondimeno Rovani continua a tener presente gli assunti di «quell'esagerazione di professione di Selvatico»⁴⁹. Spesso li riusa come paradigma critico bell'e pronto: sia – in senso positivo – quando occorre riferirsi a un maestro accreditato di antiaccademismo, sia – in senso negativo – quando c'è da mettere in guardia dagli estremismi teorici, ben intenzionati quanto si vuole, ma insidiosi.

Se ben interpretato, il modello di Selvatico è utile in varie direzioni, sicuramente nella questione didattica. Il marchese architetto è il rinnovatore dell'Accademia di belle arti di Venezia. Ovvio che Rovani lo chiami in causa a proposito delle magagne statutarie dell'istituto di Brera. Il che gli capita più di una volta nel corso della campagna di stampa di metà anni Cinquanta contro il sistema dei 'Grandi Concorsi'. Anche a Milano – sostiene il giornalista – si dovrebbero applicare le soluzioni di liberalizzazione apportate a Venezia, per svecchiare l'obsoleta istituzione concorsuale, o almeno per dirimerne gli inconvenienti più insopportabili. Le misure restrittive vigenti ne soffocano il buon funzionamento.

L'assenteismo degli artisti più qualificati è sistematico. Essi preferi-

⁴⁷ Rovani, *Il Cimitero di Milano*, «Giornale dell'ingegnere architetto ed agronomo», febbraio 1854, n. 16, pp. 357-361, a cui controbatte Carlo Domenico Visioli, *Lettera alla redazione*, «Giornale dell'ingegnere architetto ed agronomo», ottobre 1854, n. 27, pp. 206-207. L'architetto Visioli difende il progetto Durelli, concorde con chi accusa Rovani di appartenere, per l'eccessivo zelo, alla rigida «scuola del Milizia» (!).

⁴⁸ A distanza di dieci anni, però, la scelta di Carlo Maciachini apparirà ormai quasi scontata. Tanto più che Rovani invoca ora una maggiore moderazione e ne disapprova la concezione, «eccessivamente ricca e teatrale», commista di troppo svariate opzioni stilistiche («Gazzetta di Milano», 30 marzo 1863, p. 1).

⁴⁹ Rovani, «Gazzetta di Milano», 17 settembre 1865, p. 1.

scono disertare l'agone piuttosto che conformarsi alle direttive umilianti delle commissioni. «Essendo il tema obbligato, essendo l'opera perduta, e per conseguenza essendo chiuso il campo al libero genio e alla fisionomia caratteristica dell'artista e non essendoci compenso condegno». Meglio quindi non stabilire dimensioni vincolanti o un tema specifico (selezionato perlopiù a sproposito); meglio omaggiare il vincitore del premio senza sottrargli l'opera a cui ha dedicato tanti sforzi, «perché il fumo della gloria non è sempre sufficiente compenso al giovine artista che non sguzza nell'abbondanza»⁵⁰.

L'Accademia di Brera rivedrà gli statuti solo nel 1860, a seguito dell'annessione al Regno sardo. Ma in quell'occasione saranno più i pericoli che i benefici della visione selvaticiana a occupare i pensieri di Rovani⁵¹. Tutt'a un tratto, una parte cospicua delle controversie sostenute nel decennio precedente (contro i denigratori dell'arte classica, rinascimentale o canoviana; contro gli spiriti inetti a scorgere la moralità nella bellezza mondana; contro i nemici del pensionato romano o di qualsiasi educazione in accademia; contro i fanatici estimatori dei lavori d'oltralpe), una buona parte delle controversie, dicevamo, ha un unico referente, per la prima volta pronunciato *apertis verbis*: da «illustre» che era, Selvatico è detto «famigerato». Rovani, trascinato dalla foga del momento, esce in un astioso ritratto del «Colombo delle arti belle», il quale non è gran tempo

s'era messo in testa di andare sempre contr'acqua, e spostare tutte le vie dell'arte; e rifiutava Raffaello e Michelangelo; e avrebbe dato di martello, pur su questo suolo italo-greco, a tutto ciò che ricordava e Italia e Grecia; e non vedeva che Germania, e non s'inspirava che in Germania, e avrebbe voluto fare i profili agli Italiani sui modelli di Klagenfurt e Praga, e pretendeva, tanto per consolarsi, che fosse tedesca persino l'arte di Giotto, e non voleva più che i giovani d'Italia andassero pensionati a Roma, ma lungo il Reno e oltre il Reno.

Gli anni Sessanta segnano l'ingresso in campo di una nuova generazione di critici d'arte, che scalzano dal piedistallo tanto il vecchio Selvatico che Rovani. Lo spiritualismo del primo e il classicismo del secondo scivolano verso posizioni di retroguardia. Mentre in pittura furoreggia il neo-sette-

⁵⁰ Rovani, *I grandi concorsi dell'Accademia di Brera*, «L'Italia musicale», 25 luglio 1855, pp. 233-234.

⁵¹ R[ovani], *I nuovi statuti della R. Accademia di Milano*, «Gazzetta di Milano», 31 dicembre 1860, p. 1405. Rovani insorge contro la cattiva amministrazione dei fondi di Brera: invece che destinarli a un miglioramento della formazione degli allievi, si preferisce premiare le celebrità consolidate, raddoppiando le cattedre a svantaggio di borse di studio e provvedimenti di promozione.

centismo, a cui i primi nove libri dei *Cento anni* hanno dato un personale impulso, Rovani torna a sognare di Roma con l'estrema prova narrativa, *La giovinezza di Giulio Cesare*⁵². Un'opera letteraria poco conosciuta, all'apparenza anacronistica, ma che – vedremo – all'epoca della sua comparsa preannuncia un cospicuo filone artistico. Una specie di terso affresco alla Cesare Maccari, movimentato da sanguigne inserzioni pompieristiche.

Così si concreta quel ritorno alle origini «italo-greche» vagheggiato per la civiltà nazionale fin dagli esordi nell'«Italia musicale», dopo le ubriacature germanofile di un Selvatico, un ritorno alla cultura classica ben distinto, intendiamoci, da qualsivoglia retorica ufficiale della Terza Roma. D'altra parte il fascino anticonformista dell'uomo non è mai venuto meno, se è vero che le giovani leve della figurazione milanese – Cremona, Bianchi, Grandi – cercano ancora la confidenza di Rovani – burbero Nestore delle appendici giornalistiche – incuranti dei suoi immancabili rimbrotti verso le audacie stilistiche della nuova scuola.

I giovani artisti scapigliati cercano in Rovani più l'uomo che il teorico. Per il resto proseguono le loro ricerche senza bisogno di un avallo dottrinario. D'altra parte, non si può esigere una vera originalità estetica dai critici italiani dell'Ottocento. È anzi quanto mai rischioso parlare di *estetica*, riferendosi a quel pragmatico e astuto aggregato di direttive, ancorato ai perduranti convincimenti umanistici della nostra tradizione, sia pure aggiornati sull'acquisizione frettolosa di proposte filosofiche, specie d'oltralpe. In un passo Rovani nomina tutti insieme Schlegel, Hegel, Cousin, Gioberti, Tommaseo⁵³, ma non sappiamo quanto ne abbia approfondito la conoscenza. Dal contesto si direbbe non molto. Il giornalista insinua seri dubbi sull'applicabilità pratica dei dettami dei vari luminari del sapere, a conferma di un tipico atteggiamento antispeculativo. In luogo del «trascendentalismo della filosofia astratta», invoca una dottrina del buon senso. Non c'è bisogno di tornare sui cardini di questa estetica *naturale*, sulla sua pretesa aspirazione al Vero e all'Idea, all'inse-

⁵² Sul rapporto di reciproca influenza tra le opere narrative di Rovani e il contesto figurativo dell'epoca si tornerà nel quarto capitolo.

⁵³ Rovani, *P. Selvatico. Storia estetico-critica*, «Gazzetta ufficiale di Milano», 13 giugno 1854, p. 647. A Gioberti Rovani rimprovera l'oscurità del gergo filosofico, a Tommaseo l'asistematicità degli interventi sul valore morale del bello, ispirati ma frammentari (nel 1838 Niccolò Tommaseo riunisce gli scritti di estetica e critica – quasi tutti apparsi nell'«Antologia» di Vieusseux – col titolo *Della bellezza educatrice*, poi mutato nelle successive edizioni: cfr. Barocchi 1998, pp. 291-295). Come sempre il giudizio di Rovani è profondamente condizionato dalle divergenze ideologiche: in particolare dell'abate Gioberti si censurano le dottrine politiche neoguelfe come «a noi ripugnanti» (Rovani, *Di Daniele Manin*, Capolago 1850, p. 11).

gna di una mediana terza via tra l'inverosimiglianza degli schemi d'accademia e la riproduzione immediata della realtà accidentale.

Non si rinvergono inaspettati scatti in avanti nella critica d'arte di Rovani, che pure ambisce alla spregiudicata carica di estetologo ufficiale della Milano *radicale* tra anni Cinquanta e Sessanta. L'attrattiva del personaggio è legata semmai alla pretesa costante di un nesso tra le espressioni artistiche e l'evolvere del vivere civile. E poi anche alla vastità interdisciplinare di prospettive, alla disinvoltura del volare libero e scanzonato nell'«ampia regione dell'estetica»⁵⁴. Per quanto – beninteso – all'interno di una solida gabbia teorica, che permette rare evasioni.

Neppure gli abusi alcolici, che avrebbero alleviato le fatiche di stesura degli ultimi romanzi, ottenebreranno una sicurezza di visione, una fedeltà a se stesso che la stampa 'di controsponda' degli anni Sessanta avrà buon gioco di accusare di obsolescenza e prevenuta chiusura al nuovo⁵⁵. A conti fatti, il chiassoso critico delle tre arti – lui che, stando alla leggenda vulgata, impartisce le sue gratuite lezioni di anticonformismo sotto le pergole delle osterie – è sempre sostenuto dalla più guardinga coerenza di giudizio. «Bisogna sempre, però, distinguere bene Rovani che scrive da Rovani che parla», assicura l'informatissimo Dossi⁵⁶, a cui sta a cuore di garantire al maestro il ruolo di battistrada dei convincimenti scapigliati. Ne è spia la serie di citazioni che cava a bella posta dalle appendici rovaniane.

Ma l'estimatore di Manzoni e Rossini non ha nessunissima intenzione di scompaginare i valori 'immutabili' del linguaggio figurativo, che stima anzi un'ardua conquista della coscienza del suo tempo, valori che si riconoscono in una tradizione italiana finalmente sulla via della piena affermazione culturale e politica. E in ciò Rovani condivide il destino patetico di molti critici d'arte del secondo Ottocento: che il *progresso* artistico si

⁵⁴ *Tre arti*, II, p. 95.

⁵⁵ Nell'ambito delle arti figurative, non c'è un episodio tanto esemplare quanto l'infuocata *querelle* scatenatasi sul finire degli anni Sessanta intorno alla cosiddetta musica dell'avvenire, vale a dire Wagner e boitiane diramazioni. Rovani e compagni rimproverano al giovane Arrigo Boito di aver tradito l'italica Melodia; i critici del campo moderato, i cosiddetti consorti – le tre Effe: Filippi, Fortis, Ferrari – si dicono pronti a recepire le innovazioni sinfonistiche. Il più neutrale Eugenio Torelli Viollier non ha forse tutti i torti sostenendo che solo a un affabulatore come Rovani si può perdonare il «rinsanguare [...] vieti e pedanteschi sofismi, usciti ormai dalla discussione» («Corriere di Milano», 13 febbraio 1871, p. 1). Che fosse in parte una questione di avversi schieramenti, è accertato da un'appendice del Dottor Verità [Leone Fortis], che – dopo aver rivolto parole untuose al «caro Rovani» – lamenta «che la critica da qualche tempo la si faccia un po' troppo, non già ascoltando e giudicando il lavoro, ma guardando attorno nei palchetti e in platea» («Il Pungolo», 7 marzo 1868, p. 1).

⁵⁶ Dossi 1946, p. 143.

sarebbe fatalmente identificato – a posteriori – con la verifica retinica e/o emotiva sul nudo dato di realtà, lo ignora, o forse lo teme.

(segue)