

MVNERA PARVA

6

Comitato scientifico

Raffaele Giglio (Direttore), Francesco Montuori,

Aldo Maria Morace, Tobia R. Toscano

I testi sono sottoposti a un processo *peer review*
che ne attesta la validità scientifica.



ROSANNA LAVOPA

Ritrarre dal vero
Studi su Gerolamo Rovetta romanziere

PAOLO 
LOFFREDO

Proprietà letteraria riservata

Impaginazione:
Giovanna Cimmino

Stampa:
Grafica Elettronica srl - Napoli

Finito di stampare nell'aprile 2020

ISBN 978-88-32193-31-2

ISSN 2611-1489

PAOLO
LOFFREDO

© 2020 Paolo Loffredo Editore s.r.l.
Via Ugo Palermo, 6 - 80128 Napoli
paololoffredoeditore@gmail.com
www.loffredoeditore.com



*A mio marito Francesco,
senso della mia vita*



Sommario

| | |
|---|-------|
| <i>Avvertenza</i> | p. 9 |
| <i>Ringraziamenti</i> | » 10 |
| <i>Introduzione</i> | » 11 |
| I. «Non sono un romanziere, [...] sono un cronista». La poetica in <i>Mater dolorosa</i> | » 27 |
| II. «Il mondo, oggi, cammina alla rovescia»: <i>Le lacrime del prossimo</i> | » 51 |
| III. Il «frastuono della retorica». L'arte della parola nella Milano <i>fin de siècle</i> | » 77 |
| IV. «Ed ora tocca a me parlare dell'amore» | » 109 |
| <i>Indice dei nomi</i> | » 133 |



Avvertenza

In questo volume sono del tutto inedite le pagine dell'*Introduzione*, del terzo capitolo, *Il «frastuono della retorica»*. *L'arte della parola nella Milano fin de siècle*, e del quarto, *«Ed ora tocca a me parlare dell'amore»*.

I rimanenti studi riprendono – diffusamente ampliati e aggiornati – contributi apparsi o letti in altre sedi. In particolare, il primo capitolo, *«Non sono un romanziere, [...] sono un cronista»*. *La poetica di Gerolamo Rovetta in «Mater dolorosa»*, riproduce con qualche indispensabile integrazione un saggio pubblicato in «Expressio. Rivista di Linguistica, Letteratura e Comunicazione», n. 2, 2018; il secondo capitolo, *«Il mondo, oggi, cammina alla rovescia»*. *Gerolamo Rovetta e «Le lacrime del prossimo»*, è il testo, qui riproposto in forma approfondita e aggiornata, di un intervento tenuto in occasione del XXII Congresso Nazionale dell'ADI, *Natura, società e letteratura* (Bologna, 13-15 settembre 2018), i cui Atti sono di prossima pubblicazione.

Ringraziamenti

La mia costante riconoscenza è rivolta alla prof.ssa Renata Cotrone, che con il suo rigore intellettuale e il suo senso di umanità mi accompagna da sempre nei miei studi.

Ringrazio, per aver accolto questo libro nella collana da lui diretta, il prof. Raffaele Giglio, e altresì il prof. Aldo Maria Morace, il prof. Tobia R. Toscano e il prof. Francesco Montuori.

Desidero esprimere il mio più vivo ringraziamento al prof. Pasquale Guaragnella: senza le sue sollecitazioni e i suoi consigli questo lavoro non sarebbe nato.

Sia consentito, infine, rivolgere un riconoscente pensiero alla dott.ssa Antonella Luongo e a Mario De Nisi per la loro collaborazione professionale nel reperimento di testi e documenti di difficile consultazione.

Introduzione

Un romanzo! Eh, non sempre si possono scrivere dei romanzi! [...] Se dipendesse da me, vede, io non iscriverei per il teatro neppure un rigo. [...] L'opera teatrale offre un inconveniente, vale a dire che essa non appartiene mai per intero all'autore. Difatti, questi ha sempre bisogno di collaboratori imprescindibili, i quali (non poche volte) sono quelli che decidono la sorte del lavoro. Col romanzo invece non è così. Il romanziere e il lettore si mettono essi in comunicazione diretta senza alcun bisogno di intermediari; e l'opera rimane tale e quale essa è, inalterabile, dato che non vada soggetta agli eventi delle diverse interpretazioni comunicative¹.

È con queste parole, pronunciate in una conversazione/intervista tenutasi, all'altezza del 1903, con José Leòn Pagano, che Gerolamo Rovetta, al culmine della sua maturità scrittoria, consegnava al romanzo il valore testamentario della propria concezione poetica: parole intese non di certo ad avanzare criteri di gerarchizzazione fra le arti e, dunque, a decretare la superiorità di un genere rispetto ad un altro («Per me – tiene egli stesso ad aggiungere – è tanto superiore una commedia quanto un romanzo, e un dramma quanto un poema. No; e non so con quale logica si possa concepire un'arte superiore e un'arte inferiore.

¹ Cfr. José Leòn Pagano, *Gerolamo Rovetta*, «La Rassegna nazionale», a. XXV, vol. CXXIX, gennaio-febbraio 1903, pp. 36-37.

L'arte è o non è, non vi sono vie di mezzo»²), bensì volte a riconoscere al romanzo – per la sua stessa forma e modalità di fruizione – la capacità di mantenere 'intatta' nel tempo la sua portata teorico-letteraria, garantendone l'autenticità e l'interesse. Precisa, infatti, lo scrittore bresciano:

[...] il teatro, per conto, ha i suoi vantaggi: dà il successo immediato e produce di più pecuniariamente. Ecco tutto. Io, vede, in grazia a *Romanticismo* posso procurare a me stesso il non lieve piacere di scrivere un romanzo. Sì, caro amico: nessun dramma e nessuna commedia mi colmerà di soddisfazione quanto un romanzo! Guardi, cito un caso. Il mio primo romanzo, *Mater dolorosa*, fu pubblicato or sono vent'anni. Da allora in poi io scrissi molti drammi e non poche commedie. Col variare del gusto estetico, i drammi e le commedie, salvo rare eccezioni, hanno sofferto molte alternative, ma il romanzo, *Mater dolorosa*, è sempre lì, vivo, fresco come se lo avessi scritto ieri³.

Sulla base di tali considerazioni avanzate dallo stesso Rovetta, può dunque sorprendere come per lungo tempo, in seguito all'immediata popolarità riscontrata quando egli era ancora in vita – popolarità testimoniata dalla pubblicazione di numerosi articoli e recensioni, tra cui quelli a firma di Augusto Franchetti, Emilio Francesconi, Giuseppe Robiati, Federico De Roberto, Sabatino Lopez o Domenico Oliva⁴ –, la storiografia letteraria abbia lasciato

² *Ivi*, p. 37.

³ *Ibidem*.

⁴ Cfr., al riguardo, Augusto Franchetti, *Un nuovo romanzo italiano*, «Nuova Antologia», vol. LXIII, maggio 1882, pp. 250-265; Emilio Francesconi, *Gerolamo Rovetta*, «La Ronda», vol. I, 1883; Giuseppe Robiati, *Gerolamo Rovetta. Studio critico*, Torino, La Letteratura, 1888; Federico De Roberto, *Letteratura contemporanea. Romanzi italiani*, «Giornale di Sicilia», a. XXVIII, n. 136, martedì 5 giugno 1888; Feder [Federico De Roberto], *La Signorina (di Gerolamo Rovetta)*, «Corrie-

molte zone d'ombra sulla sua produzione romanzesca, rivolgendo principalmente la propria attenzione – pur sempre in termini ‘marginali’ rispetto ai densi ed ampi studi finora condotti sulla *koiné* culturale *fin de siècle* – a quella drammaturgica. E sorprende ancora di più notare che le poche pagine critiche dedicate alla scrittura narrativa del Rovetta danno voce a marcati giudizi negativi sul lavoro di caratterizzazione dei personaggi, ‘tipizzati’ e privi di evoluzione psicologica, nonché sulla costruzione dell’intraccio, limitata da schematismi e da propositi teorici del tutto convenzionali: Lorenzo Gigli, Luigi Russo, Carla Apollonio o Luigi Maria Personé si mostrano, al riguardo, tutti concordi⁵.

Lungo tale linea di pensiero, non vanno inoltre dimenticate le riserve critiche espresse da Benedetto Croce, il quale, pur essendo stato il primo ad aver accostato il Rovetta a Federico De Roberto per le «tinte nerissime»⁶ con cui entrambi hanno dipinto l'Italia post-unitaria, definì lo scrittore bresciano un mero «facitore di calchi»⁷, sovrapponibili l'uno all'altro, senza alcuno spessore filosofico o progressiva variazione estetica:

re della Sera», a. XXV, 30/31 maggio 1900; Sabatino Lopez, *Gerolamo Rovetta*, «Nuova Antologia», vol. CCIV, novembre-dicembre 1905, pp. 37-47; Domenico Oliva, *Gerolamo Rovetta*, «La Lettura», a. X, n. 7, luglio 1910, pp. 577-588.

⁵ Si vedano Lorenzo Gigli, *Il romanzo italiano da Manzoni a D'Annunzio*, Bologna, Nicola Zanichelli, 1914, pp. 150-157; Luigi Russo, *I narratori*, Roma, Fondazione Leonardo, 1923, pp. 122-123; Carla Apollonio, *Gerolamo Rovetta*, in *Letteratura italiana. I minori*, vol. 4, Milano, Marzorati, 1962, pp. 3159-3170; Luigi Maria Personé, *Gerolamo Rovetta*, in Id., *Scrittori italiani moderni e contemporanei. Saggi critici*, Firenze, Olschki, 1968, pp. 45-54.

⁶ Benedetto Croce, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Bari, Laterza, 1967, p. 103.

⁷ Benedetto Croce, *Emilio De Marchi – Girolamo Rovetta* [1911], in Id., *La letteratura della Nuova Italia. Saggi critici*, vol. III, Bari, Laterza, 1949⁵, p. 170.

[...] avendo egli occupato tutta la sua vita nell'eseguire calchi, o se piace meglio, realistiche statue di cera da museo Grévin, accade che sia impossibile discorrere dell'opera sua, come si fa per altri scrittori, descrivendone la genesi e il processo. Il Rovetta non fece tentativi, non procedette verso un segno, non raggiunse un culmine, non precipitò o discese. Tutti i suoi libri, a un dipresso, si valgono e non mette conto di esaminarli in particolare, perché non rappresentano gradi di uno svolgimento⁸.

In estrema dissonanza rispetto a queste inflessioni interpretative si pongono due studiosi d'oltralpe, Maurice Muret e Paul Hazard, i quali hanno rilevato nei romanzi rovetiani elementi di forte innovatività, autonomamente mutuati dai modelli letterari francesi del proprio tempo, sia di matrice naturalistica che psicologista. Balzac, Flaubert, Zola, Bourget sarebbero stati per il Rovetta fonte di ispirazione e di soluzioni narrative ai fini di uno sguardo straniante e disincantato sulla società italiana post-risorgimentale:

*Fidèle miroir des moeurs de son siècle, les sentiments qu'il traduit sont ceux du plus grand nombre. [...] On distingue dans son oeuvre comme des stratifications naturalistes et psychologiques, comme des zones où tantôt domine le souvenir d'Émile Zola et où tantôt se manifeste la présence invisible, mais certaine, de M. Paul Bourget*⁹.

⁸ *Ivi*, p. 169.

⁹ Maurice Muret, *La littérature italienne d'aujourd'hui*, Paris, Perrin et Co. Libraires éditeurs, 1906, pp. 59-61 («Fedele specchio dei costumi del suo secolo, i sentimenti che traduce sono quelli del maggior numero [...]. Nella sua opera si distinguono stratificazioni naturalistiche e psicologiche, come zone in cui a volte domina il ricordo di Émile Zola e altre volte si manifesta la presenza invisibile, ma certa, di Paul Bourget», *trad. mia*).

*Balzac, traitant les mêmes sujets, a laissé des analyses plus profondes: il n'a pas écrit d'œuvre qu'un mouvement aussi brutal emporte d'un bout à l'autre, et qui donne mieux l'impression d'une puissance effrénée. Cette seule constatation suffit à en établir la valeur*¹⁰.

Ad ogni modo, è solo negli ultimi decenni che la critica letteraria italiana ha del tutto affrancato il Rovetta da certe limitazioni di ascendenza crociana: e questo a fronte di nuove prospettive di ricerca – tra cui quelle aperte da Nunzio Zago¹¹, Pierluigi Pellini¹² e Giovanna Rosa¹³ –, volte ad indagare l'autore – in perfetta sintonia con i più accreditati

¹⁰ Paul Hazard, *Gerolamo Rovetta. D'après une récente publication*, «Revue des deux mondes», a. LXXXI, t. 1, 1911, pp. 408-437, in particolare le pp. 418-419 («Balzac, trattando gli stessi argomenti, ha lasciato analisi più profonde: non ha però scritto nessuna opera che sia segnata da un movimento così brutale e travolgente e che dia meglio l'impressione di un potere irrefrenabile. Questa sola constatazione è sufficiente a stabilirne il valore», *trad. mia*). Un interessante profilo rovetiano è stato tratteggiato, in ambito però strettamente teatrale, anche da John Colombo Cherubini, *Gerolamo Rovetta. A late-Nineteenth Century Literary career*, Diss, Columbia University, 1972 e Cheryl Reimold, «A passing smile»: on some plays of Rovetta, «Italice», vol. 51, n. 2, 1974, pp. 215-234.

¹¹ Cfr. Nunzio Zago, *Veristi minori del secondo Ottocento*, in *Storia generale della letteratura italiana*, diretta da Nino Borsellino e Walter Pedullà, vol. IX, *La letteratura dell'età industriale. Il secondo Ottocento*, Milano, Federico Motta Editore, 1999, pp. 305-354, in particolare le pp. 315-316. Dello stesso studioso si vedano, inoltre, *Cameroni, Pica e altri scritti critici fin de siècle*, in Id., *La parola reticente nel "Decameron" e altri saggi*, Comiso, Salarchi Immagini, 2000; *Tra Scapigliatura e Verismo*, in Id., *Voci della letteratura italiana fra "buon governo" e altre moralità*, Catania, Quaderni del Dipartimento di Filologia Moderna, 2003, pp. 85-164.

¹² Cfr. Pierluigi Pellini, *Gerolamo Rovetta: la 'letteratura finanziaria' fra romanzo e teatro*, «Filologia Antica e Moderna», n. 13, 1997, pp. 49-70.

¹³ Cfr. Giovanna Rosa, *Il mito della capitale morale. Identità, speranze e contraddizioni della Milano moderna*, Milano, BUR, 2015.

studi sul verismo¹⁴ – nei suoi rapporti con il romanzo europeo e altresì in relazione col più ampio panorama culturale della *belle époque* milanese¹⁵.

Del resto, non è un caso se la svolta poetica dello scrittore bresciano verso forme più mature e consapevoli di realismo può cronologicamente essere individuata nel 1882, quando egli si allontana definitivamente dal *milieu* tardoromantico della Verona ‘aleardiana’¹⁶, dove aveva trascorso con la madre, Annamaria Ghisi, i suoi anni giovanili – un ambiente culturale di cui lamentava il gusto estetico attardato e artificiosamente patetico-sentimentale –, per trasferirsi nella “capitale morale” e dare avvio alla sua produzione romanzesca con la pubblicazione di *Mater dolorosa*¹⁷. A Milano ha modo, infatti, di entrare più assiduamente in contatto con i massimi rappresentanti dell’intellettualità ‘novatrice’ (soleva sedere, infatti, come testimoniato

¹⁴ Dell’ampia bibliografia critica sul verismo si segnalano, in particolare, i classici e fondamentali studi di Sarah Zappulla Muscarà, *Invito alla lettura di Verga*, Milano, Mursia, 1977; Nicolò Mineo, *Società, politica e ideologia nell’opera del Verga: dal romanzo storico al verismo*, Catania, Fondazione Verga, 1985; Id., *Teorie e pratiche del verismo sino ai «Malavoglia»*, in *Naturalismo e verismo. I generi: poetiche e tecniche* (Atti del Congresso Internazionale di Studi, Catania, 10-13 febbraio 1986), Catania, Fondazione Verga, 1988, vol. II, pp. 451-502; Vilitio Masiello, *Il punto su Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1987; Romano Luperini, *Verga moderno*, Roma-Bari, Laterza, 2005; Gino Tellini, *L’invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1993; Andrea Mangano, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011. Si vedano, inoltre, le acute e recenti pagine di Giuseppe Traina, *Un altro De Roberto. Esperimenti e ghiribizzi di uno scrittore*, Napoli, Paolo Loffredo, 2018 e di Angela Gigliola Drago, *Verga. La scrittura e la critica*, Pisa, Pacini, 2018.

¹⁵ Si segnala, in argomento, *Milano dall’Unità alla fine del secolo. Letteratura, storia, editoria*, a cura di Stefania Baragetti, IITL, Milano, 2019.

¹⁶ Cfr. Fabio Pagliccia, *Gerolamo Rovetta negli anni veronesi: indagine sull’epistolario inedito*, «Studi medievali e moderni», n. 1, 2004, pp. 233-271.

¹⁷ Si veda Giovanna Rosa, *Il mito della capitale morale*, cit., pp. 34 e sgg.

dal biografo Enrico Bevilacqua¹⁸, alla ‘tavolata dei geni’ al Cova insieme con Verga, Giuseppe Giacosa, Marco Praga, Carlo Bertolazzi, Emilio Treves) e di mettere finalmente in pratica quelle ‘formule’ sperimentali del romanzo verista¹⁹, verso le quali aveva avvertito il bisogno di tendere sin dall’ultimo scorcio del periodo veronese.

In merito a questo cruciale momento di riflessione teorico-letteraria, risulta particolarmente significativa e di alto valore documentario una conferenza da lui tenuta a Verona il 1° febbraio del 1880 e finora in attesa di essere presa in esame: *Gli Zulù nell’arte, nella letteratura e nella politica*. Qui, il Rovetta – rifacendosi esplicitamente alle considerazioni enunciate da Luigi Capuana sul «Corriere della Sera» il 20 giugno del 1878 e poi confluite negli *Studi sulla letteratura contemporanea* – conduce, in aperta polemica contro quegli antirealisti nascosti dietro un finto

¹⁸ Enrico Bevilacqua, *Gerolamo Rovetta e la sua famiglia materna. Appunti e ricordi (con 11 illustrazioni fuori testo)*, Firenze, Le Monnier, 1925, in particolare pp. 89 e sgg. È forse opportuno, inoltre, riportare un passo significativo in cui Marco Praga, raccontando dell’ultimo incontro avuto con Giovanni Verga, così scrive: «Si fece colazione a base di mozzarella e di ricotta, e il buon vecchio ci prese gusto. Si chiacchierò a lungo, rammentando gli anni “milanesi”, e i grandi amici scomparsi, e i pranzi e le colazioni d’ogni giorno al Caffè dell’Accademia prima, poi al Cova, dove alla gran tavola d’angolo sedevano lui, Arrigo Boito, Giuseppe Giacosa, Gerolamo Rovetta, Giovanni Pozza, Federico De Roberto, Emilio Treves, Giovanni Beltrami, e che, forse con un po’ di canzonatura, i frequentatori del caffè famoso chiamavano “la tavola dei geni”» (Marco Praga, *cronache teatrali*. 1922, Milano, Fratelli Treves, 1923, p. 31).

¹⁹ Si vedano, al riguardo, i fondamentali studi di Roberto Bizzocchi, *I colori del vero. Vent’anni di narrativa: 1860-1880*, Pisa, Nistri-Lischi, 1969 e Gino Tellini, *Il romanzo italiano dell’Ottocento e Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2000. Cfr., inoltre, in più ampia prospettiva, Gino Tellini, *Storia del romanzo italiano*, Firenze, Le Monnier Università-Mondadori Education, 2017; *Il romanzo in Italia. II. L’Ottocento*, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018. Preziose considerazioni critiche sono offerte da Matteo Palumbo, *Il romanzo italiano da Foscolo a Svevo*, Roma, Carocci, 2018.

moralismo, una serrata difesa a favore di Zola e di un'arte moderna assimilata al credo del determinismo scientifico:

Povero Zola! Anche lui rovinato mezzo dagli imitatori, ha per soprassello la guerra accanita di un nemico... che non si avrebbe certo preveduto.

Il pudore!... Sicuro! Il pudore che cresce in ragione inversa dei buoni costumi!

E badate, o signori, qui non faccio la più lontana allusione, lo protesto, al pudore delle donne.

[...] No, no! Io parlo del pudore del pubblico..., che non è donna. Di quel pubblico che fa la *queue* al processo Fadda²⁰, e al secondo atto di *Madama Angot*, se madamigella Lange non mostra la gamba, zittisce, brontola e fischia finché l'attrice mostra anche la coscia..., e allora domanda il *bis*.

Così quando una donna mi dice: Non leggo Zola perché temo di restare offesa da quella lettura, chino il capo riverente; ma quando uno di quei signori del pubblico sentenza di non leggerlo perché nei suoi libri *non si trovano che delle oscenità*, io allora lo consiglio di sforzare il pudore, di sfidare il pericolo, di arrossire sotto la barba e di leggere Zola, giacché proprio se ne vuol parlare ad ogni costo²¹.

Lo scrittore bresciano intendeva dimostrare come l'opera zoliana non fosse finalizzata alla trattazione di «arditezze scabrose», bensì fosse l'inevitabile risultato espressivo dei

²⁰ Com'è noto, si tratta del processo svoltosi nel 1879 per l'omicidio del capitano Giovanni Fadda e che destò nell'opinione pubblica una morbosa curiosità sui dettagli della tragedia, tanto che Carducci per deplorarne la spettacolarizzazione scrisse *A proposito del processo Fadda*. Reduce delle guerre risorgimentali, dove aveva acquisito gloria, ma perduto la virilità, Giovanni Fadda si unisce in matrimonio con Raffaella Saraceni, una giovane e avvenente donna. Quest'ultima ben presto comincia ad avere delle *liaisons* con altri uomini, tra cui un cavallerizzo, Pietro Cardinali, che il 6 ottobre del 1878 uccide con ventitré pugnalate il capitano Fadda.

²¹ Gerolamo Rovetta, *Gli Zulù nell'arte, nella letteratura e nella politica*, Milano, G. Brigola e Comp.° Editori, 1880, pp. 33-34.

propri tempi (Capuana parlava di «*segno del tempo*»²²), in cui la letteratura incontrava la scienza e si rinnovava per mezzo dell'osservazione diretta, positivistica, dell'essere umano. Ovviamente, per il Rovetta non si trattava di caldeggiare una scrittura che sfidasse per oggettività la scienza, ma che insieme a quest'ultima offrisse la giusta chiave di lettura per intendere l'uomo, l'«uomo fisiologico», prodotto della natura e delle leggi che la governano (così come teorizzato da Claude Bernard). Si legge infatti:

Ecco che cosa l'autore dice del primo volume dei *Rougon Macquart*, la *tragica* famiglia alla quale egli ha dato l'incarico di dipingere la storia del secondo impero:

«Io voglio spiegare come una famiglia, un piccolo gruppo di esseri si comporti in società, svolgendosi per dar vita a dieci, a venti individui che sembrano, a prima vista, profondamente differenti, ma che l'analisi scopre legati intimamente gli uni agli altri... La famiglia che mi propongo di studiare ha per caratteristica gli strabocchevoli appetiti, il largo ribollire dell'età nostra avida di godimenti materiali. Fisiologicamente essa è la lenta successione d'accidenti nervosi e sanguigni, che sviluppano in una razza in seguito ad una prima lesione organica, e determinano, secondo gli ambienti, i sentimenti, i desiderii, le passioni, tutte le manifestazioni umane, naturali ed istintive, i prodotti delle quali prendono i nomi convenuti di virtù e di vizio».

Mi concederete che per capire tutto questo tecnicismo fisiologico bisognerebbe leggere la prefazione almeno due volte. Figuratevi poi come possono giudicare dell'intera opera coloro che non la leggono, l'opera, nemmeno una volta!²³

²² Luigi Capuana, *Studi sulla letteratura contemporanea*, Milano, G. Brigola e Comp.° Editori, 1880, p. 67. Si veda, in particolare, il volume *Luigi Capuana a Milano. Attività critico-teatrale e critico-letteraria al «Corriere della Sera»*, a cura di Aldo Fichera, Ispica, Kromato Edizioni, 2017.

²³ Rovetta, *Gli Zulù nell'arte, nella letteratura e nella politica*, cit., pp. 35-36. Il Rovetta tiene inoltre a puntualizzare: «Egli [Zola] non è

Premesso che il Rovetta non prese mai in considerazione, nei suoi romanzi, il principio dell'ereditarietà, che pur sempre lasciava agli eventi un margine consolatorio di fatalismo – le azioni da lui narrate sono invece determinate dalla più desolante e inesorabile legge darwiniana della 'lotta per la vita' –, lo scrittore bresciano contrasse comunque nei confronti di Zola un debito di filiazione per quanto riguarda l'esuberanza descrittiva.

Particolarmente esemplificativo è un passo del romanzo *Il processo Montegù* – pubblicato a puntate sulla «Nuova Antologia» dal 1° luglio al 16 settembre 1884 e poi dato in volume, nello stesso anno, nell'edizione Treves –, in cui il protagonista, il conte Leonardo di Montegù, si dirige presso la casa del ragioniere per chiedere una soluzione agli ingenti debiti contratti:

Leonardo uscì dal casotto e, attraversato il vestibolo, si trovò in una cortaccia angusta, oscura [...]. Nella corte era un affaccendarsi, un vociare continuo di facchini e di commessi di negozio, occupati nel trasportare le masserizie dei pigionali e le mercanzie dei vari magazzini interni della casa. Stoffe, cassoni di stoviglie, mobili impagliati, ceste di bottiglie, barilotti eran là attorno ammonticchiati o sparsi, mentre il portinaio sbraitava infuriato perché lo sgombro era troppo lento e tutta quella roba impediva il passo alla gente che andava e veniva dentro e fuori della porta, e su e giù per le scale.

l'immondo novelliere che guazza nel brago, ma è il filosofo e lo scienziato, eminentemente umanitario, che dei vizii e delle virtù studia le cause, cerca gli effetti. Lantier e Gervasia dell'*Assomoir*, Massimo e Sidonia Rougon della *Curée*, Elena e Giovanna della *Page d'Amour*, tutti insomma i principali attori di quei drammi, non sono creature uscite dalla fantasia feconda del romanziere; ma, bisogna ricordarlo, discendono in linea retta dalla grande avola l'Adelaide Fauqué, dal suo marito Rougon, dal suo amante Macquart. Riassumendo questa dei *Rougon Macquart*, è un'opera d'arte ed è uno studio scientifico» (*ivi*, p. 37).

Non era una casa quella, era un piccolo mondo. Di fuori bianca, pulita, colle finestre fitte dai larghi cristalli, coi balconi coperti dalle insegne dorate a colori sfolgoranti; di dentro, angusta e oscura²⁴.

O è il caso di pensare anche al romanzo *Le lacrime del prossimo* (1888), in cui Giulio Alamanni, costretto a fuggire in nome dei propri ideali patriottici, si sofferma a osservare le stanze della sua casa, dove non trova più il dolce ricordo dei tempi passati, bensì lo splendore degli oggetti nella loro nuda materialità:

I rosei putti del soffitto danzavano sempre giocondi attorno ad un'Aurora tutta candida e soave nella sua nudità immacolata; e gli stucchi nitidi, e i fregi dorati, e i larghi fiori degli arazzi splendevano al sole, come il primo giorno in cui egli vi era entrato stretto al fianco della sua sposa, che gli sorrideva tremando.

Subito era corso collo sguardo al capezzale dove, sui guanciali affondati, avea veduto per tante ore, quasi immobile, il viso scarno, pallido pallido, di Lucia... ma adesso una ricca coltre di damasco antico dai vivi colori copriva tutto il letto morbido, ravviato che non faceva una grinza.

[...] Tutto, insomma, era stato ripulito, mutato, rimesso a nuovo: e l'Alamanni cercandovi invano una traccia del suo gran dolore, a poco a poco si sentì come un estraneo in casa, in camera sua, quasi al pari che nel suo luogo d'esilio.

– No, le cose non hanno lacrime, – mormorò fra sé con profonda angoscia²⁵.

La sezione descrittiva, in realtà, non risulta funzionale al racconto, non assume il classico ruolo di *ancilla nar-*

²⁴ Gerolamo Rovetta, *Il processo Montegù*, Milano, Fratelli Treves, 1884, pp. 41-42.

²⁵ Gerolamo Rovetta, *Le lacrime del prossimo*, Milano, Fratelli Treves, 1888, vol. I, p. 60.

rationis: essa è posta invece sullo stesso piano dei fatti narrati, acquisendo, per i suoi elementi icastici, anche una posizione di autonomia. È quanto viene rilevato dall'amico Federico De Roberto in una recensione al romanzo *Le lacrime del prossimo*, pubblicata nel 1888 sul «Giornale di Sicilia»: «il proponimento – in massima encomiabile – di far passare tutto sotto gli occhi del lettore, trascina spesso il Rovetta ad esagerare la necessità di molti particolari secondarii, e ad attribuirne loro tanta, quanto ai principali, in modo che tutto resta sopra un medesimo piano»²⁶.

Si tratta sostanzialmente di una tecnica compositiva volta non tanto a 'studiare' – secondo la teoria positivista del *milieu* – il personaggio in relazione all'ambiente circostante (nel *Processo Montegù*, il Rovetta col suo stile tipicamente ironico fa infatti dire al Salvagnoli, un romanziere incuriosito dalla vicenda del Montegù: «Sicuro. Il Montegù sarebbe un soggetto molto importante per la clinica sperimentale: Zola forse lo soffocherebbe sotto l'ambiente; piuttosto lo indicherei a Goncourt; è più del suo genere. Anzi, ora che ci penso, gliene scriverò»²⁷), quanto a far entrare in scena, nel romanzo, le 'cose', gli oggetti, alla cui caoticità e alla cui 'apparenza' è ormai riconducibile l'esistenza dell'individuo moderno.

Strettamente connessa a questa confusione assiologica è la dispersione polifonica della narrazione, in linea con le 'sperimentazioni' del romanzo naturalista: il medesimo evento è spesso rappresentato attraverso la voce e i pensieri di più di un personaggio, destinati inevitabilmente a divergere e a contraddirsi. È quanto avviene nel *Processo Montegù*, 'romanzo giudiziario' incentrato non sulla ri-

²⁶ De Roberto, *Letteratura contemporanea. Romanzi italiani*, cit. Per una fine e documentata disamina dell'attività critica di De Roberto, si rinvia a Sarah Zappulla Muscarà, *Federico De Roberto critico e traduttore*, Catania, Giannotta, 1973.

²⁷ Rovetta, *Il processo Montegù*, cit., p. 175.

costruzione del fatto in sé – la morte del barone Marco Rovera, figlio di un ricco usuraio, causata dalle percosse ricevute dal conte Leonardo di Montegù durante una lite furiosa –, bensì sulle motivazioni e le circostanze del ‘caso’²⁸. L’autore del delitto è ben noto a tutti sin dalla prima parte del racconto: il lettore, al pari del giudice, è chiamato ad ascoltare e a raccogliere con distacco metodico la pluralità dei discorsi dei testimoni che si succede all’interno del processo in merito al grado di colpevolezza. Il tenente Aschieri ritiene che l’amore per la stessa giovane donna, Bianca Navarino, e l’annuncio del matrimonio di questa con il Rovera possano considerarsi attenuanti delle azioni di Leonardo; il signor Ambrogio, il ragioniere per generazioni dei Montegù, racconta le angherie e i soprusi che Leonardo ha dovuto subire da parte del padre del Rovera, il vecchio usuraio, il quale lo aveva messo alle strette per i suoi ingenti debiti; il medico fa leva sulle sofferenze fisiche della vittima, che lo hanno poi portato alla morte. Strutturalmente, dunque, si assiste ad una moltiplicazione dei piani narrativi, fino a smarrire il senso della realtà fattuale. Emblematicamente, infatti, Bianca Navarino arriva a testimoniare il falso – dichiara di aver ricambiato al sentimento del conte di Montegù –, contribuendo all’assoluzione e allo scagionamento dell’aggressore.

Ad affermarsi, dunque, è la poetica della ‘trasparenza’, di un’arte attenta a riprodurre i dettagli più minuti, che quasi finiscono per invadere la narrazione e minare dall’interno la struttura tradizionale del ‘romanzo’²⁹. È il

²⁸ Sui caratteri peculiari del romanzo giudiziario, si vedano Sergia Adamo, *Mondo giudiziario e riscrittura narrativa in Italia dopo l’Unità*, «Problemi», n. 113, 1999, pp. 70-98; Remo Ceserani, *Giustizia, diritto, giudizio, processo*, in *Dizionario dei temi letterari*, a cura di Remo Ceserani, Mario Domenichelli, Pino Fasano, vol. II, Torino, Utet, 2007, pp. 1051-1057.

²⁹ Su tale questione, si veda Pierluigi Pellini, *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Firenze, Le Monnier, 2004.

caso dell'*Idolo* (pubblicato a puntate sulla «Nuova Antologia» dal 1° luglio al 1° novembre del 1897 e un anno dopo in volume), che – risentendo fortemente del principio dell'impersonalità – si compone di sole battute in discorso diretto, glossate da brevi didascalie; un'espedito, quello adottato dal Rovetta in questo 'romanzo scenico', sorprendentemente accostabile per vicinanza di intenti ai *Processi verbali* (1890) del sodale De Roberto, nella cui nota *Prefazione* si legge:

Processi verbali, io intitolo delle novelle, che sono la nuda e impersonale trascrizione di piccole commedie e di piccoli drammi colti sul vivo.

Se l'impersonalità ha da essere un canone d'arte, mi pare che essa sia incompatibile con la narrazione e con la descrizione. Nell'espone in nome proprio gli avvenimenti, nel presentare i suoi personaggi, lo scrittore si tradisce inevitabilmente; ch'ei voglia o no, finisce per giudicare gli uni e commentare gli altri; e le fioriture di stile, con cui egli traduce le impressioni suscitate dal mondo materiale, sono cosa tutta sua. L'impersonalità assoluta, non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obbiettiva, consiste nella *scena* come si scrive pel teatro. L'avvenimento deve svolgersi da sé, e i personaggi debbono significare essi medesimi, per mezzo delle loro parole e delle loro azioni, ciò che essi sono³⁰.

All'altezza del 1892, in una recensione a *Profumo* di Luigi Capuana, il Rovetta asserisce a chiare lettere:

La produzione letteraria ai dì nostri scorre nella vita del paese come un'acqua fredda, ghiacciata, limpida abbastanza per riflettere le rive, e gli uomini e le cose che vi stan sopra, ma che non reca alle terre il beneficio dei sacri fiumi fecondatori, che non ha mai, come i

³⁰ Federico De Roberto, *Processi verbali*, con una Nota di Gaspare Giudice, Palermo, Sellerio, 1997, pp. 9-10.

torrenti delle ballate, le rabbie distruttrici cui succede una novella e più forte fioritura d'intorno³¹.

Nella rappresentazione «fredda, ghiacciata, limpida» della realtà, immersa nel flusso incessante della vita moderna – e per questo aperta a nuove vie di sperimentalismo –, non c'è modo secondo il Rovetta di giungere a risultanze narrative ottimistiche e risolutive, che concludano la ricerca inesausta di un senso storico-esistenziale.

Certo, agli inizi del Novecento, lo scrittore bresciano avanzò la proposta di un realismo nobilitato e corretto da un afflato idealistico, pubblicando un articolo sul «Corriere della Sera» dal titolo *Romanticismo nuovo*:

Un'aura fresca, pura, viva, è diffusa per il mondo, e noi la respiriamo, volere o no; è il rifiorire di una poesia vergine e audace di fratellanza umana, una poesia civile inneggiante alla solidarietà ed all'eguaglianza, tanto nei diritti come nei doveri³².

Al declinare ormai della stagione verista, egli è ben consapevole della necessità di volgere verso le nuove forme letterarie dell'avanguardia: «Tutta l'arte passata – scrive, infatti, nel suo ultimo romanzo, *Il Successore*, rimasto incompiuto a causa dell'improvvisa morte del nostro autore (8 maggio 1910) – non esiste più, è annullata, polverizzata, svanita via come la nebbia»³³. A questa, fondata sulla «verità» della

³¹ Gerolamo Rovetta, *Luigi Capuana. «Profumo»*, «Don Chisciotte della Mancia», 10 gennaio 1892; ora in Id., *Cinque minuti di riposo!*, a cura di Paolo Arcari, Milano, Casa Editrice Baldini & Castoldi, 1912, p. 63.

³² Gerolamo Rovetta, *Romanticismo nuovo*, «Corriere della Sera», 14 luglio 1900; ora in Id., *Cinque minuti di riposo!*, cit., p. 158.

³³ Cfr. Renato Simoni, *Il romanzo incompiuto di Gerolamo Rovetta*, «Corriere della Sera», 17 luglio 1910, p. 3. In questo articolo, in cui è riportato parzialmente il romanzo *Il Successore*, Renato Simoni ricorda l'amico Gerolamo Rovetta come «un ingegno alto ed onesto», «un mite ma sincero verista» (*ibidem*).

«piccola cronaca», è destinata a ‘succedere’ un’arte «libera», «che attraversa la Manica con due ali di tela»³⁴.

Ma è pur vero che Pippo Franchi, il personaggio del *Successore* che incarna la figura del critico letterario, rivolgendosi affettuosamente al vecchio scrittore Paolo Montale – *alter ego* dello stesso Gerolamo Rovetta –, dichiara emblematicamente:

Al successore c'è tempo! E poi, lui è poeta, tu sei filosofo!
Tu sei la buona prosa forte e solida che ragiona!
Quell'altro è la nuova poesia che sogna! che strade differenti!³⁵

³⁴ Per una consultazione più agevole del testo, si rinvia a Gerolamo Rovetta, *Il Successore*, in Id., *Dramatis personae. Antologia dei tipi e delle figure di Gerolamo Rovetta*, con Prefazione di Renato Simoni, Milano, Baldini & Castoldi, 1920, p. 8.

³⁵ *Ivi*, p. 10.