

L'influence de la pensée du XVIIIe siècle et les idéaux républicains dans *Cento Anni* de Giuseppe Rovani

Entre 1859 et 1864 Giuseppe Rovani publie son roman *Cento Anni*, d'abord dans les pages du journal *La Gazzetta di Milano*, puis en cinq volumes, à ses frais. Il dépasse par cette oeuvre les romans historiques de jeunesse qu'il avait publiés en 1843 (*Lamberto Malatesta o I Masnadieri degli Abruzzi*), en 1844 (*Valenzia Candiano o La Figlia dell'Ammiraglio*), en 1845-46 (*Manfredo Pallavicino o I Francesi e gli Sforzeschi*).

Ce roman a été diversement apprécié par la critique contemporaine : en général, le jugement, quand il n'est pas mitigé, est plutôt négatif¹. Benedetto Croce a probablement été l'initiateur de cette sévérité en considérant *Cento Anni* comme un roman raté qui essaie tout simplement de répéter le modèle de Manzoni en reprenant la réflexion morale et politique, les objectifs éducatifs du maître, mais sans le génie artistique et poétique de Manzoni². En consacrant sa thèse de doctorat, en 1924, au mouvement littéraire connu sous le nom de *scapigliatura*, Pietro Nardi a été le premier à analyser ce mouvement littéraire, dont Rovani est

¹ Cf., par exemple, les critiques de Giansiro FERRATA dans son article "Il manzoniano scapigliato", *Primato*, 1er juillet 1940, p. 13, ou de Angelo ROMANO, *Il secondo romanticismo lombardo*, Milano, Fabbri Editore, 1958, ch. 2.

² Benedetto CROCE, *Letteratura della Nuova Italia*, Vol. I, Bari, 1947, V ed.

considéré comme le père spirituel ; à propos de ce romancier et de son ouvrage le plus important, le roman *Cento Anni*, il souligne, d'un côté, le rôle envahissant des digressions de l'auteur qui dépassent en volume ce que Manzoni avait fait dans *I Promessi Sposi*, et il voit là une présence de l'auteur/narrateur qui tend déjà à détruire le statut du roman historique ; de l'autre, l'ironie dissolvante dont est chargée l'écriture, qui tourne en dérision même les scènes les plus dramatiques. Pour lui Rovani clôt ainsi définitivement la période d'or du roman historique³. Guido Baldi, dans son étude *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, voit dans le décalage entre les attentes d'un public qui recherche une lecture facile et d'évasion, et les affirmations de Rovani qui prétend produire un livre "grave et sérieux", une contradiction que l'auteur réussit à surmonter précisément grâce à son ironie, qui frappe de ridicule les situations ou les stéréotypes du roman historique désormais épuisé, mais toujours réclamés par les lecteurs⁴. Pourtant Guido Baldi, dans l'étude qu'il a consacrée à Rovani, souligne dans le chapitre intitulé "Ipotesi di un romanzo" les aspects novateurs et modernes que Rovani a voulu prêter à son roman, tout en ajoutant cependant que l'auteur n'a pas réussi à les réaliser.

Cento Anni n'en est pas moins une oeuvre fort intéressante qui, sous son aspect touffu et enchevêtré, au delà des digressions, des intrigues compliquées, des inégalités de style, exprime les fondements de la pensée démocratique de Rovani, et, au moment où l'unité italienne se réalise à travers la Deuxième Guerre d'Indépendance, les plébiscites, l'expédition en Sicile et la proclamation du Royaume d'Italie, réaffirme les idéaux républicains et laïcs, souligne l'héritage intellectuel et philosophique du XVIII^e siècle, retrace certains des moments les plus significatifs de l'histoire lombarde entre 1750 et 1849 en donnant une place centrale à l'époque révolutionnaire et napoléonienne.

Il est certain qu'après *I Promessi Sposi*, les romanciers italiens se sont trouvés devant une tâche bien difficile : aller sur les brisées de Manzoni comme certains l'ont fait en publiant des romans médiocres et, pour la plupart d'entre eux désormais oubliés, comme ceux de Giambattista Bazzoni ou de Giovanni Rosini⁵, ou bien en écrivant, tels

³ Pietro NARDI, *Scapigliatura, Da Rovani a Carlo Dossi*, Milano, Mondadori, 1968.

⁴ Guido BALDI, *Giuseppe Rovani e il problema del romanzo nell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 1967.

⁵ Giambattista BAZZONI, *Il castello di Trezza*, 1828 ; *Falco della Rupe*, 5^e édition,

Tommaso Grossi, F.D. Guerrazzi ou Massimo D'Azeglio, d'honnêtes romans historiques⁶ ; ou chercher d'autres chemins en s'inspirant, entre autres, des modèles français ou allemands de la première moitié du XIX^e siècle, comme devait le faire, après Rovani, la génération des auteurs dits *scapigliati*. La tentative de Rovani est, en tout état de cause, très intéressante et, en dépit des jugements négatifs ou condescendants, donne naissance à un roman qui se lit toujours avec plaisir, lorsqu'on parvient à mettre en évidence les intentions profondes du romancier et lorsqu'on essaie aussi de découvrir, au delà des moyens, des expédients et des techniques du roman feuilleton, que Balzac et Eugène Sue ont illustrés avec génie, les éléments d'innovation propres à l'écrivain milanais.

Les fondements historiques et idéologiques de Giuseppe Rovani

Avant de commencer l'analyse de la structure romanesque de *Cento Anni* et du sens qu'elle nous paraît exprimer, il est sans doute utile de rappeler ici ce que Rovani écrit au sujet du roman dans sa préface ("Preludio") : il constate tout d'abord que sur le roman pèse toujours une accusation d'immoralité qui, pour être ancienne, n'en est pas moins reçue, acceptée et justifiée encore à son époque. Pour preuve, la publication de la brochure du préfet Zaiotti, fidèle fonctionnaire de l'Autriche, condamnant ce genre, honni par les prétendus bien pensants. D'autre part, comme l'indique encore Rovani, le célèbre essai d'Alessandro Manzoni sur le roman (*Del romanzo e in genere dei componimenti misti di storia e d'invenzione*) a abouti à renforcer le climat de suspicion lié à cette expression littéraire. Et pourtant, continue Rovani, le roman se rattache à l'illustre tradition du poème chevaleresque ; l'intérêt qu'il a suscité au long des siècles est une preuve suffisante de sa validité ; les plus grands écrivains du XIX^e siècle ont pratiqué ce genre en produisant des chefs d'œuvre, comme le prouve, du reste, et malgré ses positions théoriques ultérieures, Alessandro Manzoni lui-même, que les esprits chagrins ont loué uniquement quand il a démolé ce qu'il avait écrit de meilleur. De plus, continue Rovani, le roman présente des avantages considérables qui lui appartiennent en propre : il permet de traiter tous les sujets et tous les arguments que la vie

1868. Giovanni ROSINI, *La Signora di Monza*, 1829 ; *Il conte Ugolino della Gherardesca*, 1843.

⁶ Tommaso GROSSI, *Marco Visconti*, 1831-34. F. D. GUERRAZZI, *L'assedio di Firenze* 1836 ; *La battaglia di Benevento*, 1827-28. Massimo D'AZEGLIO, *Ettore Fieramosca*, 1833.

peut offrir, il peut comprendre tous les styles, tous les genres, toutes les formes ; il est par là le moyen le plus souple et le mieux adapté à la diffusion de la culture dans toutes les couches sociales. Rovani indique qu'il a même pu jouer un rôle transformateur de la réalité en développant les recherches historiques (en Angleterre, sous l'influence de Walter Scott, par exemple) ou en suscitant la réalisation de réformes dans la législation de certains pays, comme cela s'est produit, toujours en Angleterre, à la suite des romans de Charles Dickens.

En publiant son roman, Rovani se donne une tâche bien précise qu'il résume ainsi : à travers son *Cento Anni*, qu'il définit lui-même comme un "roman cyclique", il veut analyser "les progrès de l'esprit humain", tels qu'ils se manifestent dans la succession de tous les faits, qu'ils soient politiques, culturels, esthétiques et même de mode. C'est donc le processus même du changement, par l'analyse des modifications, des évolutions, des avances ou des régressions dans la vie des hommes qu'il veut mettre en lumière ; pour ce faire, il veut choisir des époques-clé, représentant des sortes de paliers ou d'étapes dans la vie d'une société, où ces phénomènes sont particulièrement perceptibles, et qui permettent de suivre le mouvement historique dans ses articulations d'une période à l'autre.

A la lumière de ces explications, il est aisé de reconnaître les références qui semblent sous-tendre la conception romanesque choisie par Rovani : il nous semble que celle-ci est fortement influencée par la philosophie de l'histoire de G.B. Vico, dont Rovani retient la conception cyclique des "corsi e ricorsi", et la primauté donnée à la vision historique, ou historiciste, de la vie humaine. L'influence de Carlo Cattaneo, que Rovani avait connu à Lugano, après la chute de la République de Venise en 1849, paraît essentielle à cet égard. Cattaneo avait longuement étudié G.B. Vico dont il avait fait sienne la conviction que l'homme et la vie humaine sont indissolublement enracinés dans l'histoire ; il se rattachait également à la tradition philosophique des Lumières de la Lombardie du XVIII^e siècle, à la pensée de Pietro Verri ou de Cesare Beccaria, qui se fondait sur la foi dans la raison et dans le progrès des sciences. (Par ailleurs, Carlo Cattaneo ne partageait pas la ferveur religieuse et mystique des romantiques). Chez Rovani, on observe le même attachement à la philosophie des Lumières, les mêmes sentiments républicains et laïcs, la même assurance dans les avancées de l'esprit humain, mais aussi - et en ceci Rovani se rattache à la pensée romantique et à certains aspects des conceptions de G. Mazzini - l'idée

que l'homme de génie interprète la pensée et les grandes tendances d'une époque et que le cœur a un rôle indispensable dans la création artistique, à côté de la raison et de l'histoire⁷. A certains égards, on serait tenté de penser également à Hegel, si le jugement que Rovani porte dans les pages finales de *Cento Anni* sur ce philosophe et sur ses "prosélytes", n'était pas une condamnation aussi radicale et, somme toute, très réductrice de la pensée hégélienne⁸.

Cette vision de la vie humaine fondée sur la philosophie de l'histoire conduit Rovani, lorsqu'il représente la société lombarde entre 1750 et 1850, à s'intéresser à la mise en évidence des différentes étapes historiques que celle-ci a connues, et aux manifestations culturelles, sociales, artistiques et même mondaines qui l'ont caractérisée. D'ailleurs, si l'on prend en considération le sens proprement historique de la période couverte par *Cento Anni* (1750 - 1850), on constate que celle-ci correspond à la formation progressive de la société bourgeoise italienne qui atteint son apogée avec la conclusion du Risorgimento. Rovani n'a sans doute pas choisi au hasard ce laps de temps et doit probablement avoir ressenti le sens profond qu'il recélait.

Un autre point qui mérite quelques observations est le parallèle établi entre G. Rovani et H. de Balzac. Ce parallèle paraît pratiquement incontournable depuis la thèse de Paul Arrighi sur le vérisme dans la prose italienne du XIX^e siècle⁹ et après l'étude très documentée faite par Gaetano Mariani sur la *scapigliatura*¹⁰.

Au moment de la publication de *Cento Anni*, Balzac était mort

⁷ Giuseppe ROVANI, *Le tre arti considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*, Milano, Treves, 1874. Dans l' "Introduction", Rovani affirme que la poésie est nourrie de philosophie et préparée par les événements de l'histoire. Les arts sont, d'après lui, toujours en accord avec les événements et le progrès. L'art romantique trouve son sens dans la raison, l'histoire et le cœur. Les grands génies livrent la pensée générale d'une époque à travers leurs chefs-d'oeuvre.

⁸ "Hegel, le Mahomet d'Allemagne" (...) "ce faux prophète". Rovani accuse Hegel d'avoir inculqué à l'Allemagne une idée si enthousiaste d'elle-même, si orgueilleuse de sa mission dans le monde que toutes les autres nations, surtout les nations méridionales, apparaissent à ses yeux comme des nations déchues et déshéritées, indignes de retrouver une grandeur qui compromettrait le génie du Nord appelé à refaire Dieu lui-même. Cf. *Cento Anni*, Milano, Garzanti, 1975, p. 1252. Les références à *Cento Anni* seront faites dorénavant d'après cette édition, sauf indication contraire.

⁹ Paul ARRIGHI, *Le vérisme dans la prose narrative italienne*, Paris, Boivin, 1937.

¹⁰ Gaetano MARIANI, *Storia della Scapigliatura*, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 1967.

depuis quelques années. Ses oeuvres complètes commençaient à paraître, lorsque Rovani s'apprêtait à rédiger sa somme romanesque. G. Mariani a essayé de mettre en lumière les points de convergence entre le roman de l'auteur milanais et la *Comédie humaine*, tout en relativisant l'importance que ce parallélisme prend dans la thèse de Paul Arrighi : comme Balzac, écrit-il, Rovani étudie les rapports entre l'individu et la société, entre l'histoire et le récit, entre l'histoire et l'imagination. L'étude des passions humaines, qui est l'objectif que se propose Balzac, est également le point de départ du roman de Rovani, quoique chez Rovani, ajoute-t-il, la représentation de l'amour assume parfois des colorations plutôt stendhaliennes. Mais, dit encore Mariani, Balzac parvient à nous montrer de l'intérieur le fonctionnement de la société de son temps, à fournir une explication psychologique des individus en isolant les liens entre ces derniers et la société qui les entoure. Rovani n'offre, à ce sujet, qu'un devoir raté : il n'y a pas de "société" dans son roman, ses personnages sont des cas isolés, dont les liens avec la "société" qui devrait les entourer sont inexistants. L'analyse des points de contact entre Balzac et Rovani se conclut donc sur un jugement tout à fait défavorable à l'écrivain italien et sur la réaffirmation du peu de valeur de son roman, même si, tout au long de son étude, Mariani reconnaît certains des mérites des oeuvres de Rovani¹¹.

Curieusement, dans la préface de *Cento Anni*, lorsque Rovani se livre à la défense du roman et cite les noms des romanciers les plus éminents de son siècle, le nom de Balzac est absent : s'agit-il de l'occultation du modèle, ou bien d'intentions divergentes?

Il n'est évidemment pas question ici de nier le génie de Balzac et de défendre Rovani au point de le placer sur le même plan que le grand romancier français. Nous ne saurions sous-estimer les résultats atteints par Balzac, qui représentent sans conteste, un des sommets de la littérature mondiale. Souvenons-nous, à titre d'exemple, du jugement donné par Fr. Engels dans sa lettre de 1883 à Miss Harkness au sujet de la *Comédie Humaine*, puisque ce jugement paraît être en conformité avec les arguments que nous sommes en train de développer : la lecture de l'oeuvre de Balzac lui a permis d'isoler et de caractériser les classes sociales françaises sous la Restauration ainsi que les forces qui régissent

¹¹ *Ib.*, p. 120.

l'opposition entre la bourgeoisie et l'aristocratie déclinante¹². Mais les buts que se proposait Rovani étaient tout autres. Que Rovani n'ait pas su analyser la société lombarde à la lumière de la lutte de classe relève de l'évidence : mais il n'a jamais eu l'intention de faire une étude de ce genre ; il n'avait même pas l'intuition de ces problèmes, comme l'a eue génialement Balzac. Les classes sociales lombardes, entre 1750 et 1850 apparaissent bien dans *Cento Anni*, mais Rovani veut les étudier sur la base du déroulement des événements historiques dont elles sont les protagonistes. Ces événements, dont Rovani recherche la dynamique, puisqu'il souligne dans son "Preludio" le désir de mettre en évidence "leurs causes et leurs effets, leurs connexions et leurs interactions" ne sont pas déterminés - comme Balzac le fait grâce à son observation et à son génie visionnaire - par les oppositions des classes débouchant sur l'hégémonie de l'une d'entre elles, mais par l'évolution des différentes manifestations de l'esprit humain, le droit, les institutions, les manifestations culturelles et artistiques et jusqu'aux faits de mode, comme nous le disions plus haut. L'histoire est pour lui un mouvement cyclique qui marche parfois capricieusement, dans lequel interfèrent les passions et les intérêts privés, les modes éphémères ou les engouements d'un instant, mais qui avance toujours, selon une ligne de progression graduelle qui passe de génération en génération. Il y a donc chez Rovani un objectif original, qui lui est propre, et qu'il essaie de réaliser dans la rédaction de son roman le plus important ; la conception d'ensemble de *Cento Anni* est régie par l'intérêt pour l'histoire, une histoire qui dans l'idée qu'il s'en fait, d'un côté va au delà de la recreation de scènes pittoresques des époques passées, comme pouvait le faire le roman historique traditionnel, et, d'un autre côté, n'atteint pas la profondeur des études des moeurs fondées sur les oppositions de classe, que Balzac est parvenu à obtenir. Giuseppe Rovani cherche à déterminer la marche et la progression d'une société à travers l'évolution de ses institutions civiles et juridiques, au lieu de la chercher dans les oppositions économiques et sociales.

Il en résulte une vision de l'histoire qui est loin d'être dénuée d'intérêt, puisqu'elle s'insère dans le courant laïc, républicain et démocratique de la pensée 'risorgimentale' et en constitue l'expression littéraire.

¹² Friedrich ENGELS, « Lettre à Miss Harkness », avril 1888, in Friedrich ENGELS, *Textes*, Paris, Editions sociales, 1968, pp. 519-523.

Cette vision est redevable aussi de la solution décevante qu'a trouvée le processus de formation de la nation italienne en 1861, puisque, malgré les affirmations du “Preludio”, à savoir : “l'esprit humain trouve son issue et avance”, ce qui caractérise la conclusion du roman est bien le pessimisme et la désillusion. Le cycle des *Cento Anni* se conclut sur une note sombre de désenchantement et de désespoir : le dernier épisode représente la chute de la République de Venise en 1849 et donc la fin de l'immense espoir né au cours des événements de 1848 ; le protagoniste de cet épisode s'éteint symboliquement à Rome en 1850 ; quant au dénouement de l'intrigue amoureuse présente dans les dernières périodes du roman (1820 ; puis 1829 et 1849), il est le plus tragique de tous et ne laisse aux malheureux amants, Giunio et Stefania, que l'issue de la mort. D'ailleurs, il n'est certainement pas indifférent que la dernière page du roman reproduise la pierre tombale de Stefania, enterrée au Père Lachaise, après avoir expiré dans un appartement parisien. Le symbole est lourd de signification, si l'on pense aussi que Rovani a évité d'évoquer la décennie de 1850 à 1860 : l'élan républicain et démocratique s'est éteint avec 1848 ; la suite des événements est caractérisée par le repli sur les positions monarchistes qui aboutiront, après l'Unité, à des compromissions bien plus graves.

Cette vision mortuaire - qui anticipe sur les thèmes macabres que les écrivains “scapigliati” affectionneront par la suite - n'est pas le seul indice du pessimisme de Rovani. Dans le “Preludio”¹³ il avait déclaré son intention de représenter des familles d'origine sociale différente, qui, séparées à la source, se mêlent progressivement et finissent par se réunir. A ce propos, nous insistons encore une fois sur le fait qu'il n'y a pas chez lui le désir de montrer les classes en lutte entre elles, mais que l'objectif qu'il se propose est plutôt d'illustrer comment l'aristocratie, la haute et la moyenne bourgeoisie, accessoirement certains représentants de couches populaires de la société lombarde - symbolisant aussi, par généralisation, un futur peuple italien unifié - pourraient converger vers des positions politiques communes pour créer un Etat démocratique bourgeois, conçu comme la concrétisation, au niveau de l'Italie, de l'idée rationnelle de l'Etat telle qu'elle avait été élaborée au cours du XVIII^e siècle et qui, en dernière analyse correspondait à l'idéalisation et à l'universalisation de la domination de la bourgeoisie¹⁴. Le roman s'achève pourtant sur la

¹³ *Cento Anni*, p. 6.

¹⁴ Cf. l'analyse de F. Engels dans *M. E. Dühring bouleverse la science (Anti-Dühring)*, Alfred Coste Editeur, Paris, 1946, pp. 1-9.

disparition du dernier représentant de ces différentes familles qui s'éteignent ainsi sans laisser de successeurs : conclusion tout à fait significative de la déception historique que nous venons d'évoquer et que la pierre tombale de la page finale souligne dramatiquement, malgré le pâle soleil qui jette ses derniers rayons sur Giunio Baroggi mourant.

La composition de *Cento Anni*.

Cento Anni s'articule autour de cinq époques qui s'échelonnent de 1750 à 1850. Le premier épisode se déroule en 1750, à Milan, entre le mois de février et le mois de juin. Comme pour chacun des épisodes, le fil de l'intrigue se déroule en suivant les péripéties amoureuses d'un couple, ici la comtesse Clelia V... et le ténor Angelo Amorevoli, dont la passion est contrariée et compliquée par l'événement fondateur du roman, le vol du testament du marquis F. Mais avant de plonger le lecteur dans l'atmosphère animée du carnaval milanais de février 1750, Rovani présente ce qu'il appelle la clé de voûte de son œuvre : le prétendu témoin oculaire de la plus grande partie des événements qu'il s'apprête à raconter, le nonagénaire Giocondo Bruni, né en 1754 du violoniste Lorenzo Bruni et de la danseuse Margherita Gaudenzi, eux aussi protagonistes du premier épisode. G. Mariani a vu dans ce dédoublement de l'écrivain que représente en quelque sorte le personnage de Giocondo Bruni, une sorte d'objectivation du narrateur qui anticipe le souci d'impartialité cher aux futurs "véristes". Il ne faut cependant pas oublier que Rovani, comme Manzoni, considère que la vérité trouve ses fondements dans l'histoire, et que le sens de l'histoire, pour se manifester, a besoin de traces, de témoins, de documents. C'était sur le prétendu manuscrit, oublié parmi les livres d'une bibliothèque poussiéreuse, que Manzoni se fondait pour légitimer la rédaction de *I promessi sposi* expédient présent dans la littérature romanesque depuis au moins Miguel de Cervantes, qui s'était servi du témoignage du prétendu chroniqueur arabe Cide Hamete Benengeli pour tourner en dérision le roman de chevalerie et pour ancrer le *Quichotte* dans l'objectivité historique. Cependant, si la digression est permise, alors que le subterfuge adopté par Manzoni contribuait à démontrer que sans le secours de l'histoire le roman ne pouvait être qu'un tissu de mensonges, inutile et frivole, aujourd'hui la découverte de prétendus manuscrits - comme par exemple le D. Quichotte écrit par Pierre Ménard dont se sert J.L. Borges dans *Ficciones* - veut renverser le

procédé pour prouver qu'il n'y a ni vérité ni histoire, mais seulement un caléidoscope d'opinions subjectives toutes équivalentes. Le choix ironiquement souriant de Manzoni - choix d'ailleurs qu'il devait renier plus tard dans l'essai que nous avons déjà évoqué - a été pris au pied de la lettre par Rovani que ses conceptions historicistes poussaient justement dans cette direction, et qui lui ont fait concevoir un témoin vivant et parlant pour authentifier le récit de *Cento Anni*. Si Rovani renforce encore ce besoin de fonder le roman sur la vérité historique, c'est que pour lui, plus encore que pour Manzoni, qui considère que la vie des hommes est toujours régie par la Divine Providence, l'histoire est le champ unique et exclusif où les êtres humains agissent avec une pleine et totale responsabilité. Non seulement Rovani ne veut plus que le roman soit la simple restitution pittoresque et statique d'une époque passée à un stade donné - et il va donc s'acharner à mettre en lumière le dynamisme de l'histoire sur une longue période -, mais il s'entoure en outre de témoignages multiples attestant la vérité historique de ce qu'il narre. De là, Giocondo Bruni¹⁵, un " Anonimo " encore bien vivant, qui converse avec Rovani à un moment bien précis, 1842, à un endroit tout aussi précis, le lac de Pusiano (Giuseppe Parini est une des références majeures de *Cento Anni*), et dont l'auteur fait alterner les souvenirs réinterprétés et les témoignages " de vive voix " ¹⁶. Mais ce Giocondo Bruni, aussi apocryphe, du reste, que le manuscrit de Manzoni, - Beniamino Gutierrez tout en croyant à sa véritable existence le définit dans ses notes, et avec plus de bonheur, comme un " personnage magique " - ne suffit pas à Rovani : comme son personnage, Galantino, qui a deux montres dans ses poches pour qu'elles exercent l'une sur l'autre une " vicendevoles controlleria " ¹⁷, Rovani se sert aussi de vieux manuscrits jaunis, où l'encre a pâli au fond des archives et des bibliothèques, de vrais manuscrits, cette fois-ci, et qu'un biographe aussi méticuleux que Beniamino Gutierrez a dénichés dans deux bibliothèques milanaïses¹⁸. Ces pages anciennes - chroniques,

¹⁵ Beniamino Gutierrez, qui a publié la grande édition illustrée en deux volumes de *Cento Anni* en 1935, a cru, sur la foi d'une brochure écrite par E. Bajla et conservée à la Biblioteca Civica Sormani de Milan, *La scienza di Esculapio in Milano*, que Giocondo Bruni avait réellement existé. Mais E. Bajla, dans son petit livre, se borne à reprendre tout ce que Rovani dit de son personnage et n'apporte aucune autre précision permettant de conclure à la véritable existence de Giocondo Bruni.

¹⁶ Giocondo Bruni prend directement la parole, pour la première fois, en tant que narrateur et utilise le -je-, au début du Ch. IX, livre VIII de *Cento Anni*.

¹⁷ " un contrôle mutuel ", cf. p. 400.

¹⁸ Les manuscrits, dont certaines pages sont reproduites dans l'édition de B. Gutierrez de 1935, ont été rédigés par le Père Benvenuto da Milano et par le Père Marelli et sont

testaments, documents divers - se joignent à la voix encore alerte de Giocondo pour témoigner, sans risque de démenti, de la vérité qu'exprime l'oeuvre littéraire, ancrée aussi profondément que possible dans l'histoire. Rovani ne craint pas de contaminer histoire et invention : le résultat peut créer une nouvelle "vérité", issue de la réflexion et de l'art du romancier ; non pas un point de vue arbitraire, que seule la trace écrite valide, mais un "vrai", né de l'expérience historique, de la confrontation de documents, du maniement d'une méthode.

Nous voilà maintenant reportés, par la vigueur de la fiction ("il nous faut quitter notre vénérable ami", "**il nous faut** sauter par dessus plusieurs décennies", répète à plusieurs reprises Rovani au cours du 1er chapitre, conscient, malgré sa foi dans l'histoire, de la force et de l'efficacité de la littérature et du roman, sur lesquelles il avait du reste vigoureusement insisté dans le "Preludio"); nous voilà donc au théâtre du Palais Ducal de Milan en février 1750, au moment où Margherita Gaudenzi, la plus ravissante des danseuses italiennes, et Lorenzo Bruni, son protecteur et bientôt son mari - les futurs père et mère de Giocondo - se préparent respectivement à danser et à jouer du violon, alors qu'Amorevoli, la plus belle voix de ténor de l'époque, chantera pour le public milanais, avant de se rendre, au plus profond de la nuit, à son rendez-vous d'amour avec la comtesse Clelia.

Tout cet épisode baigne dans l'atmosphère naissante de la philosophie des Lumières: le personnage qui est censé représenter cette bourgeoisie moyenne pour laquelle les privilèges nobiliaires et la domination de l'aristocratie sont devenus insupportables, est justement le violoniste Lorenzo Bruni. Fils d'un notaire de Trévise, il a abandonné la jurisprudence pour le violon, a parcouru l'Italie, a vécu pendant quelques années à Paris où il a connu Voltaire, Diderot, Rousseau, D'Alembert, et conçoit désormais, avec un irrépressible amour pour la liberté et l'indépendance personnelle, une haine profonde pour la noblesse et les classes oligarchiques, haine qu'il avait déjà trouvée des raisons de nourrir dans la Venise déclinante de la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Haine excessive, commente Rovani, poussée jusqu'à l'égarement, car elle porte Lorenzo à nuire coûte que coûte à la comtesse Clelia, parce qu'elle est comtesse, donc nécessairement complice de l'arbitraire aristocratique, et

conservés à la Biblioteca Braidense et à la Biblioteca Ambrosiana de Milan. Cf. *Cento Anni*, édition de 1935, pp. 52,53, 63.

par là nécessairement coupable. Et pourtant Clelia est un des personnages chéris par son créateur, du moins jusqu'au moment où elle incarne le courage de l'amour qui parvient à franchir les barrières sociales, et où elle accepte tous les sacrifices pour assumer sa passion. Clelia, qui a épousé un noble lombard d'origine espagnole, imbu des privilèges de sa caste, est une excellente mathématicienne et astronome, à l'exemple de Gaetana Agnesi (une illustre mathématicienne lombarde du XVIII^e siècle) et peut donc prendre sa place parmi les dames du siècle des Lumières passionnées de physique et de géométrie. Elle va tomber éperdument amoureuse du ténor Amorevoli, qui a certes une voix d'ange, et même d'archange, comme le souligne Rovani, mais qui est le fils d'un tailleur du quartier plébéien de Trastevere à Rome. Ce n'est pas seulement la victoire de la musique, que Rovani adorait, comme on le sait, sur les sciences exactes, c'est aussi la fusion des arts et de la science, et l'union, tout aussi importante, du peuple et de la meilleure partie de l'aristocratie, celle qui s'est déjà rapprochée des valeurs de la bourgeoisie montante. L'ombre de Parini ne flottait pas gratuitement autour du romancier et de son témoin privilégié sur les bords du lac de Pusiano, au début du roman. La leçon de son poème *Il Giorno* est bien présente : Milan est rempli de jeunes seigneurs oisifs, riches et corrompus, mais face à eux il y a aussi une comtesse savante et pleine de dignité, passionnément amoureuse d'un ténor ; il y a aussi - et nous voici maintenant en présence de personnages ayant réellement existé - l'austère donna Paola Pietra, incarnation à la fois de l'esprit de charité et de l'esprit de justice ; il y a aussi le jeune Pietro Verri, protecteur des détenus et défenseur de Lorenzo Bruni, injustement soupçonné d'avoir voulu faire disparaître la comtesse.

L'épisode se conclut sur une scène fortement significative, la torture de Andrea Suardi, appelé également Galantino. C'est lui qui a soustrait le testament du défunt marquis, payé par le frère de ce dernier. Le comte F... ne pouvait pas en effet se résigner à ce que le patrimoine de son aristocratique famille finisse dans les mains d'une pauvre fille, dont le marquis avait eu un enfant naturel qu'il avait désigné comme son unique héritier, sur les instances du curé de sa paroisse. Galantino s'est très habilement acquitté de la tâche ; il a gardé sur lui l'original du testament, et, après avoir reçu le prix de son forfait, s'est rendu à Venise pour y jouir des plaisirs qu'offre la ville. Mais les soupçons s'étant peu à peu accumulés sur lui, il est extradé et livré au Sénat milanais. La scène de la torture, où les magistrats désignés par le Sénat font subir plusieurs traits de corde à l'ancien laquais, est riche de sens et chargée d'allusions,

d'autant plus qu'elle est précédée d'une longue digression sur le droit milanais, et qu'elle est placée, de toute évidence, sous le signe de Cesare Beccaria. Rovani y souligne l'inutilité de la torture en représentant plastiquement l'idée défendue par le philosophe milanais : la torture est “ le moyen le plus sûr d'acquitter les scélérats robustes et de condamner les innocents faibles ”¹⁹. Galantino résiste en effet aux traits de corde qui lui sont infligés par le bourreau, sous la conduite savante du sénateur Morosini. Celui-ci conduit la séance de torture en buvant du chocolat et en prisant son tabac : comme Parini, qui dénonçait le sadisme de la mode “ à la guillotine ”, Rovani semble aussi établir ici un lien entre cruauté et plaisir, d'autant plus que le sénateur Morosini est très sensible à la beauté de sa victime. Puisque le prévenu n'a rien avoué, le sénateur Morosini est amené à commenter : “ (Ce garçon) est jeune et robuste, fort dans son corps et dans son esprit. La torture simple ne suffit pas. Vous verrez qu'il passera aux aveux lorsqu'il sera soumis à une torture plus poussée ”²⁰. Mais, à la suite d'une série de circonstances, parmi lesquelles jouent un rôle essentiel le désir du Sénat milanais de ne pas parvenir jusqu'au comte F..., et le décès de ce dernier, mortellement frappé par l'annonce de l'arrestation du laquais, Galantino est finalement remis en liberté.

L'inutilité du vieux fatras de lois héritées d'une époque barbare, comme le dit Cesare Beccaria, jointe à l'esprit de caste solidement enraciné, ont raison du droit et de toute justice. L'orphelin reste pauvre et dépouillé de ce qui lui revient, alors que le jeune laquais robuste et malhonnête, profitant de la somme d'argent que lui a rapportée le vol du testament, connaît une carrière fulgurante dans la société milanaise et devient, une décennie plus tard, un des fermiers les plus riches de la fin du siècle.

C'est encore Galantino qui domine le deuxième épisode de *Cento Anni* : l'ancien laquais, voleur et tricheur, fils bâtard du marquis décédé, qui ignore sans doute son origine, dont il se soucie fort peu, d'ailleurs, conscient de la valeur immense que prend désormais l'argent, est devenu le jeune seigneur bourgeois le plus en vue de Milan ; richissime, d'une beauté remarquable qu'il tient de sa mère paysanne, élégant et raffiné (l'“ âpre odeur d'oignon ” qu'il exhalait tout à fait métaphoriquement, bien entendu, une quinzaine d'années auparavant, à Venise, lorsqu'il tentait sa

¹⁹ Cesare BECCARIA, *Dei delitti e delle pene*, Milano, B.U.R., 1981, p. 92.

²⁰ *Cento Anni*, p. 373.

chance dans les tripots de la Sérénissime, paraît s'être complètement dissipée), il dirige la Ferme du Tabac et organise en même temps la contrebande de ce produit, amassant ainsi dans ses coffres-forts des quantités d'argent fabuleuses. Il éveille à son encontre une haine farouche de la part des Milanais qui ne supportent plus les exactions des fermiers. Car Rovani met cet épisode sous le signe des réformes accomplies par Marie-Thérèse d'Autriche dans ses possessions lombardes au cours de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, et plus particulièrement sur la "redenzione delle regalie" (le rachat des taxes et gabelles du système féodal), parmi lesquelles l'impôt sur le tabac. Le rachat des droits régaliens par des agents milanais ou lombards disposant de fortes sommes d'argent permet à ceux-ci de constituer des richesses immenses et de former un groupe de banquiers et de financiers particulièrement influents sur le gouverneur autrichien et sur le Sénat milanais. La date de 1766 (année au cours de laquelle se déroule ce deuxième épisode de *Cento Anni*) n'a pas été choisie au hasard par Rovani : cette même année, au mois d'avril, un édit avait été promulgué, qui augmentait les privilèges des fermiers au sujet des impôts sur le tabac et leur permettait de perquisitionner en tout lieu pour combattre la contrebande²¹. Dans *Cento Anni*, c'est Galantino, devenu un des fermiers les plus influents de Milan, ainsi que nous l'avons déjà rappelé, qui profite de cette loi pour pénétrer dans le couvent où est élevée Ada, la jeune fille dont il est tombé amoureux et dont il sait très bien qu'il ne l'obtiendra jamais autrement qu'en la compromettant par un rapt. L'édit d'avril 1766 lui permet d'accuser les religieuses de recéler illégalement du tabac et d'organiser une perquisition du couvent. Il enlève la jeune fille, d'ailleurs éprise de lui, et la cache dans un village du lac de Côme. C'est maintenant l'influence de A. Manzoni que nous retrouvons dans cet épisode. Mais Rovani a opéré un renversement des valeurs : la corruption et la violence sont présentes dans le rapt d'Ada, mais elles n'atteignent pas la perfidie coupable, la méchanceté brutale, la vexation gratuite qui caractérisent l'enlèvement de Lucia dans *I*

²¹ Des réactions populaires (refus de fumer ou de priser, écrits, poèmes, satires en tout genre) contre les impôts sur le tabac ont eu effectivement lieu à Milan en 1754 et en 1766. C'est à cette dernière date que Rovani a placé l'épisode, dont il est question ici, de l'enlèvement d'Ada par Galantino. B. Gutierrez reproduit partiellement, dans son édition du roman de 1935, pp. 394-400, les édits du comte Firmian et certains écrits satiriques. Il est peut-être intéressant de rappeler que Carlo Cattaneo évoque dans son ouvrage sur l'insurrection de Milan en 1848, la même réaction contre le tabac. Début 1848, les jeunes gens du "Lombardo-Veneto" s'étaient abstenus de fumer pour que les impôts sur le tabac ne viennent pas enrichir les finances autrichiennes. Cf. Carlo CATTANEO, *L'insurrezione di Milano nel 1848*, Milano, Universale Economica, 1950, p. 33.

promessi sposi. Car un amour partagé entre deux êtres que la différence de rang social écarte l'un de l'autre, et l'issue malheureuse de cette tentative répandent une atmosphère pathétique sur l'épisode, commencent à entourer le personnage de Galantino d'un halo de sympathie et apportent une sorte de justification sentimentale aux agissements d'un bourgeois toujours en butte aux privilèges nobiliaires.

L'expédition dans le couvent soulève une vraie tempête dans la ville et se solde par une bagarre sanglante entre les gardes de Galantino et de jeunes nobles milanais, accourus sur les lieux du crime à l'appel des membres des loges maçonniques. Malgré l'enlèvement, le mariage ne se fera pas, bien que la tutrice d'Ada, donna Paola Pietra, au jugement très droit et très pénétrant, soit presque tentée de donner son consentement, convaincue comme elle l'est que de vrais sentiments peuvent être la base la plus solide d'un bon mariage, au delà des différences de rang social, et que même le délinquant le plus endurci peut être racheté par l'amour. Mais Ada est la fille adultérine de la comtesse Clelia et du ténor Amorevoli et pour cette seule fois, dans un roman où les naissances illégitimes sont nombreuses, l'enfant naturel est légalement reconnu par le mari de la comtesse. Or celui-ci est imbu des privilèges de sa caste et, éprouvant d'ailleurs de vrais sentiments paternels pour une fille que seule la loi lui a attribuée, il s'oppose de toutes ses forces et avec une indignation méprisante à l'éventualité même d'une union qui n'est pour lui que la violation des prérogatives les plus sacrées de la noblesse. Le chemin du salut, entrevu par donna Paola dans une vision qui peut paraître au premier abord quelque peu utopique et irréaliste, de la fusion des classes sociales par l'amour, trouve ici ses limites : cette union aurait certes scellé l'alliance de l'ancienne noblesse et des nouveaux financiers et marchands bourgeois, déjà ébauchée dans le processus économique lombard, mais le poids des préjugés et des privilèges de caste encore trop présent dans certaines mentalités l'emporte, malgré l'évolution de la pensée que les philosophes des lumières ont impulsée, malgré les changements survenus à Milan sous le gouvernement de Marie-Thérèse, malgré les réformes appuyées par les intellectuels éclairés. La réalité milanaise reste encore inaccessible aux mutations radicales, bien que des lueurs annonciatrices de futurs changements commencent à se faire jour.

A quel moment Rovani va-t-il permettre que les barrières de classes soient franchies autrement que par l'adultère ou le droit de cuissage? Au cours des années qui suivent la Révolution française, à

savoir en 1798-99, pendant le “ triennio rivoluzionario ” que la péninsule connaît à la suite de la Première Campagne d'Italie de Bonaparte et de la formation des différentes Républiques “ sœurs ”. Nous voilà donc, pour le troisième épisode de *Cento Anni*, en pleine République Cisalpine : Milan a pris cette allure extraordinairement animée, gaie, aventureuse que Stendhal avait déjà restituée dans *La Chartreuse de Parme*. “ La société a changé de visage, - écrit Rovani - la pensée humaine a été entièrement bouleversée ”²². On représente à la Scala une pantomime, *Le bal du Pape*, qui annonce le “ règne de la raison ”, exécutée par le citoyen Lefèvre. A cette occasion, le curé de la paroisse de San Lorenzo fait un prêche pour inviter les Milanais à assister au spectacle ; il en profite pour démontrer en même temps aux citoyens encore timides, scrupuleux et bigots que l'infaillibilité du pape est un faux dogme qui doit être frappé de nullité, ainsi que le pouvoir temporel des papes, d'ailleurs ; il s'appuie, pour ce faire, sur la parole de Jésus-Christ, des Pères de l'Eglise et des papes eux-mêmes ; le pouvoir pontifical doit revenir à la sainte simplicité des origines et renoncer à l'exercice de tout pouvoir terrestre. C'est là que se trouve le vrai sens de cet épisode de *Cento Anni* : il constitue, à l'évidence, pour Rovani, la première étape sur le chemin de la formation d'une Italie unie et républicaine ayant comme centre et capitale Rome, arrachée à la domination de l'Eglise. L'intention de Rovani se précise lorsque, toujours au cours de cet épisode, il conduit à Rome ses personnages et profite de leur séjour dans la ville éternelle pour insérer dans son roman un long chapitre historique et politique où il critique et condamne radicalement non seulement le pouvoir temporel, mais aussi les agissements des papes Pie VI et Pie VII.

Mais arrêtons-nous pour le moment à Milan : après le prêche du curé de San Lorenzo, les Milanais assistent à la pantomime annoncée, qui dorénavant n'est plus représentée au Théâtre Ducal, que nous avons vu au début du roman, mais dans le nouveau théâtre de La Scala, en style néo-classique, comme il se doit. La mode a changé: ni tricornes, ni perruques, mais énormes chapeaux, cocardes républicaines, favoris, vastes cravates ; les dames s'exhibent dans des tuniques à la romaine qui ne cachent rien de leur beauté. Le public participe bruyamment au spectacle, sifflant l'empereur d'Autriche, gardant le silence lorsque le Pape fait preuve de son autorité, applaudissant frénétiquement lorsqu'il se défait de sa tiare pour coiffer le bonnet rouge. Le banquier Andrea

²² *Cento Anni*, p. 626.

Suardi, le Galantino d'autrefois, s'occupe des fournitures de l'armée française en tirant des gains substantiels, et surveille en même temps, avec un souci patriotique non dépourvu d'ambiguïté, les complots des partisans de l'Autriche. Il protège surtout, comme un véritable père, Geremia Baroggi, le fils de l'orphelin dépossédé du patrimoine du marquis F... par le vol du testament, qui est officier dans l'armée française. Désormais les officiers roturiers peuvent approcher en toute liberté les jeunes filles de l'ancienne aristocratie. Celles-ci, d'ailleurs, ne sont plus élevées dans des couvents, mais dans des écoles tenues par des dames françaises, où, parmi d'autres activités éducatives, elles jouent des pièces de théâtre, n'hésitant pas à paraître sur scène habillés en homme.

Dans cette ambiance, Paolina, née d'un mariage tardif entre Ada et un comte milanais, ne supporte pas que le moindre obstacle soit mis à la passion qu'elle éprouve pour le jeune officier Geremia Baroggi. Puisque sa grand'mère, la comtesse Clelia, a oublié ce que peut la force de l'amour et s'obstine à retarder le mariage du jeune couple, Paolina, déguisée en officier des dragons, s'enfuit à Rome avec son amoureux. Avec Paolina et Geremia Baroggi nous sommes en présence du seul couple heureux dans tout le cycle romanesque de *Cento Anni* : unis sous les auspices de la Révolution et de la République, ils traversent la période napoléonienne sans jamais se séparer, puisque Paolina, dans son uniforme de dragon, suit son mari sur tous les champs de bataille où les armées de l'Empereur les entraînent. En 1810, de retour à Milan, à la cour d'Eugène de Beauharnais, ils assisteront aux dernières années de l'Empire, aux vicissitudes et à la fin du Royaume Italique.

L'épisode de 1798-99 est coupé en son milieu par un chapitre, auquel nous avons fait allusion plus haut, que Rovani consacre à Rome, comme s'il voulait préparer le décor pour le séjour que vont y faire Paolina et Geremia Baroggi. Mais en réalité ce chapitre est une ardente plaidoirie en faveur de la suppression du pouvoir temporel des papes - que le prêche du curé de San Lorenzo à Milan avait préparée - et un appel à la formation de l'unité nationale de l'Italie. S'appuyant toujours sur des témoignages de l'époque - les écrits d'Alessandro Verri, par exemple, ou le journal méconnu de Camillone, un plébéien romain, (car il ne faut pas oublier qu'au nombre des objectifs que Rovani assigne au roman figure aussi celui de mettre en lumière les faits que l'histoire officielle a tus et que des documents oubliés peuvent faire ressurgir et prouver) - Rovani, tout en plaidant pour Rome capitale de l'Italie, enfin

débarrassée des crimes et de l'incurie du pouvoir pontifical, analyse les événements qui ont porté à la constitution de la République Romaine et donne un jugement sur la politique italienne de Bonaparte. Pie VI ne trouve aucune grâce à ses yeux, malgré le halo d'héroïsme et de courage inflexible que les persécutions du général corse ont créé autour de lui, et ceci peut facilement se comprendre chez un homme animé par un esprit laïc et par la ferveur républicaine comme l'est Rovani, qui a partagé les idéaux de Giuseppe Mazzini et de Carlo Cattaneo, très perceptibles dans ces pages consacrées à Rome. L'appréciation portée sur l'action de Bonaparte est nuancée : élogieuse, lorsque Rovani souligne ses efforts pour supprimer le pouvoir temporel, moins flatteuse, lorsque l'écrivain évoque les fluctuations de la politique bonapartiste vis-à-vis de Pie VI, imputables, à son avis, au poids que l'opinion publique européenne exerçait sur le jeune conquérant. L'attitude à l'égard des généraux français, de la présence de l'armée française et de ses indéniables exactions et rapines, est mitigée : Rovani aspire à la réalisation de la nation italienne par les Italiens eux-mêmes et souligne favorablement toutes les actions, tous les comportements allant dans ce sens. C'est pourquoi, au moment où la République Romaine est proclamée au Capitole par le général Berthier, devant tout le peuple romain rassemblé, Rovani choisit de transcrire dans son entier le discours de l'avocat romain Corona qui célèbre le premier arbre de la liberté planté au Forum, et passe sous silence celui du Général Cervoni, prononcé en présence des autorités françaises, où se manifeste le souci de ne point déplaire à ces dernières. D'ailleurs il fait dire à Camillone : “ Si certains se plaignent de notre silence, qu'ils soient persuadés qu'après le discours de notre bon Corona, celui du général ressemble à un feu d'artifice qui explose dans le ciel, mais n'y laisse aucune trace, ni de son ni de lumière ”²³. Rovani n'a pas oublié non plus de transcrire le témoignage oral du préfet de la région de Côme, un dénommé Porro, qui assure avoir entendu Bonaparte s'écrier, dans un italien très mauvais et “ presque sauvage ” : “ In Italia non devono stare NI FRANCIOSI NI TODISCHI ”, mais le même Rovani regrette que par la suite “ une ambition démesurée ait étouffé l'affection naturelle ” que Napoléon portait à l'Italie²⁴.

Il est tout aussi intéressant de rappeler la critique que Rovani, toujours dans cette partie de son roman, exprime vis-à-vis de

²³ *Ib.*, p. 805.

²⁴ *Ib.*, p. 790 : “ En Italie il ne doit y avoir ni Français, ni Allemands ”.

l'instauration de la République à Rome, en 1798 : “ On a voulu faire triompher la forme au détriment du fond ; on a voulu évoquer un passé impossible plutôt que préparer avec sagesse les nouveaux chemins de l'avenir. On a négligé les grandes idées du véritable progrès pour remettre à la mode les noms des hommes et des choses du passé, les moeurs, les façons, les vêtements, les armes, les habitudes, sans s'apercevoir que cet anachronisme était malvenu et absurde ”²⁵, ajoutant cependant des arguments qui permettent d'expliquer ce retour au passé et cet emprunt de formes désormais vides de sens : l'esclavage dans lequel Rome a été maintenue par le pouvoir religieux, et le peu d'influence qu'avait eu la pensée des Lumières dans cette ville, où on n'avait cultivé que l'érudition, la philologie et l'archéologie. Mazzini aussi soulignait la corruption dans laquelle avait été maintenue l'Italie depuis la Renaissance, ce qui rendait les Italiens incapables, d'après lui, de comprendre les concepts d'indépendance et de liberté.

Pourtant, même si Rome, au moment où elle est seulement la capitale de la République Romaine, est accablée par la misère la plus criante, triste héritage de l'incurie des papes et malheureux résultat des déprédations françaises, elle ne représente pas moins pour Rovani la seule ville qui, par sa magnificence, sa grandeur, son passé, mérite d'être la capitale de la future nation italienne. Ces pages, insérées au beau milieu des aventures de Paolina et de Baroggi, ne sont pas seulement une digression presque didactique, une propagande de type idéologique, comme on a voulu le voir, très sévèrement sans doute, car il ne faut pas oublier que la littérature romantique italienne - et en particulier le roman historique - affiche clairement et publiquement son caractère de littérature de combat, engagée dans le processus “ risorgimentale ”. Rovani veut, certes, dépasser le roman historique, mais il n'a pas abandonné pour autant la lutte idéologique (et pourquoi l'aurait-il fait, pourrions-nous ajouter, car enfin, au moment où il achève *Cento Anni*, l'unité italienne est bien réalisée, sous la forme monarchiste, hélas, et non républicaine, comme le voulaient, parmi tant d'autres, C. Cattaneo et G. Mazzini, mais l'objectif de voir Rome capitale restait quand même à l'état de vœu). Quoi qu'il en soit, ces pages ont très certainement aussi une valeur structurelle dans l'économie du roman, car *Cento Anni* est ici à sa charnière, ou mieux, au sommet de sa parabole : par-delà tous les côtés négatifs des expériences de cette période, que Rovani n'oublie pas d'évoquer, la République

²⁵ *Ib.*, p. 809.

s'impose en ce moment, avec les idées d'égalité, de liberté, de justice que la Révolution de 1789 et la Constitution de 1793 ont affirmées et que les peuples ont fait leurs. Avec l'Empire, ses guerres, ses intrigues, la prééminence de la bourgeoisie d'affaires, puis, beaucoup plus dramatiquement, avec la Restauration et ses régressions, les chemins de l'espoir se ferment peu à peu. Les épisodes suivants de *Cento Anni* seront encore remplis d'amour et de passions, mais de passions malheureuses ou dévoyées, et surtout de crimes, les plus féroces et les plus crapuleux, comme le massacre du ministre Prina en avril 1814, dicté, selon Rovani, par de sombres machinations où le plus bas intérêt le dispute à l'ambition la plus sordide. Avec le début des années 1820, c'est une chape de plomb qui tombe sur Milan, où le clergé et l'ancienne noblesse reprennent le dessus et dominant sans partage.

Mais dans les années de l'apogée de la République, le peuple est présent, actif, batailleur. La représentation de la *Mort de César* de Voltaire dans l'amphithéâtre du Colisée où affluent des spectateurs venus de toutes les régions d'Italie est riche de signification : bien que Rovani regrette que l'on n'ait pas représenté à cette occasion le véritable chef-d'oeuvre écrit sur ce sujet, le *Jules César* de Shakespeare (encore un écho des *Promessi Sposi* dans une oeuvre qui en compte tellement : on aura vite reconnu l'allusion au "barbare qui n'était pas dénué de génie", dont parle Manzoni), il n'est pas moins vrai que la tragédie est de Voltaire - donc de l'un des plus illustres représentants de la philosophie des Lumières, célèbre pour ses batailles en faveur de la liberté et de l'égalité -, que la pièce pourfend la tyrannie, et que le peuple romain, ou mieux italien, réagit avec passion et adhère totalement à tout ce qui se passe sur la scène. Métaphore théâtrale de l'époque historique : comme l'opéra de Galuppi, *Semiramide riconosciuta*, et le chant merveilleux du ténor Amorevoli avaient caractérisé 1750, comme la pantomime *Le bal du Pape* avait ouvert la période 1798-99, la tragédie de Voltaire s'insère dans l'atmosphère de Rome républicaine, soulignant aussi sans doute, par le choix de l'auteur représenté, la présence et la tutelle des autorités françaises.

L'épisode se clôt par un duel entre le jeune Baroggi et le père de Paolina qui a retrouvé sa fille à Rome et, ignorant son identité, car il ne l'a plus revue depuis son enfance, s'en est amouraché, découvrant aussitôt qu'elle se trouve dans une situation très irrégulière, seule à Rome, avec son amant. Le comte, colonel dans l'armée française, blesse gravement le

jeune capitaine ; Paolina, désespérée, dégaine son sabre, se jette sur son père en s'écriant : “ C'est à vous de mourir maintenant, scélérat ”, et tombe évanouie avant d'avoir pu accomplir son geste. Ainsi se termine l'étape républicaine de *Cento Anni*, ponctuée par un amour incestueux et par une tentative de parricide. Interprétation allégorique anticipée de ce que devait être la période de l'Empire? Exaspération du procédé poursuivi par Rovani de fondre événements publics et faits privés? En tout état de cause, Rovani interrompt sa narration à un moment intensément dramatique, suivant sa théorie des “ sospensori ”²⁶. Le lecteur n'apprend que dans la partie suivante ce qu'a été le destin des personnages de cet épisode. En revanche, chacun de nous connaît bien ce que sont devenues les “ républiques sœurs ”, et le cortège de massacres et de déportations qui a accompagné la victoire de la coalition austro-russe sur les armées françaises. Dix ans doivent s'écouler pour que Rovani reprenne le fil des événements : négligeant les années fastes de l'Empire, il donne rendez-vous au lecteur en 1810, à Milan, à la cour du Vice-Roi Eugène de Beauharnais, au moment où les nuages précurseurs de la chute de l'Empereur commencent à s'amonceler sur l'Europe.

Entretemps, Napoléon est devenu le maître du monde : l'intervention armée de Murat, le 18 brumaire, a jeté le ridicule sur la majesté de la République et a permis au Premier Consul, puis à l'Empereur, de réaliser une monarchie universelle grâce à son génie militaire. Tilsitt est l'apogée de l'Empire, considère Rovani ; mais placé trop près de la gloire, Napoléon en est “ aveuglé au point de ne plus reconnaître les proportions des hommes et des choses ”²⁷. Ainsi l'histoire s'achemine-t-elle vers sa déroute, alors qu'elle aurait pu connaître d'autres chemins, dont “ nous ne soupçonnons pas l'existence ”²⁸.

Milan, en 1810, offre un spectacle de luxe et de magnificence : les salles du palais du Vice-Roi, ornées de statues, de tapisseries, de miroirs et surtout des fresques du peintre Appiani consacrées à l'apothéose de Napoléon, accueillent une foule d'invités. De hauts personnages de la cour et du gouvernement, des artistes, comme le peintre Bossi, des gens de lettres, parmi lesquels se détachent Vincenzo Monti et surtout Ugo Foscolo, que chacun s'évertue à éviter car son opposition au régime est notoire, sont présents. On y trouve aussi des représentants de la noblesse

²⁶ Les expédients chargés de créer le suspense.

²⁷ *Cento Anni*, p. 878.

²⁸ *Ib.*

milanaise, le comte Aquila (sous ses traits se cache Federico Confalonieri), que Rovani n'aime guère et dont il évoque les ambitions démesurées ; les bourgeois les plus avides, comme l'avocat Falchi et sa femme (dans la réalité, les tristement célèbres époux Traversa)²⁹, qui vont jouer un rôle sinistre et criminel à la chute de l'Empire ; et, parmi les hommes d'Etat, le malheureux ministre Prina, massacré par la populace en avril 1814.

L'épisode couvre, avec les retours en arrière, les années qui vont de 1808 à 1814: l'intérêt historique qui anime Rovani se porte sur la chute de Napoléon, ou mieux, sur les antécédents de cette chute, car la narration s'arrête à 1814 et n'aborde pas Waterloo (comment concurrencer, du reste, Stendhal et Victor Hugo sur ce terrain) ; elle analyse tout particulièrement la chute du Royaume Italique et le retour de l'Autriche à Milan. Les traits historiques que Rovani met en lumière pour caractériser cette époque sont d'un côté, le manque de cohésion des forces dites "italiane pure"³⁰, regroupées autour du comte Aquila, manque de cohésion dû aux erreurs politiques et aux faiblesses individuelles de ce parti, ainsi qu'à la corruption de certains des membres ; de l'autre, la capacité d'attraction qu'a encore la France napoléonienne et son représentant le Vice-Roi, malgré les exactions innombrables sur les Milanais perpétrées avec la collaboration active et efficace du ministre Prina, et les trop nombreuses aventures amoureuses d'Eugène de Beauharnais.

Bien qu'il focalise l'attention du lecteur sur ces faits historiques, Rovani n'oublie pas pour autant l'événement fondateur du roman, le vol du testament du marquis F..., et les personnages les plus intéressés à rétablir la justice : Paolina et son mari, le colonel Geremia Baroggi. Ainsi, faits privés et faits publics continuent-ils d'être entrelacés ; d'autre part, si l'histoire officielle n'a pas retenu les intrigues obscures qui ont sous-tendu les drames les plus tragiques, Rovani se charge de les mettre en lumière, s'appuyant, à son habitude, aussi bien sur des témoignages oraux que sur des écrits ensevelis et oubliés dans les bibliothèques³¹.

²⁹ Cf. Beniamino Gutierrez, notes au XVII livre de *Cento Anni*, édition de 1935, p. 432.

³⁰ Forces regroupées dans le parti qui prônait la naissance d'un Etat italien (au Nord de l'Italie), avec un roi italien. Cf. *Cento Anni*, p. 1039.

³¹ *Cento Anni*, p. 1054. Rovani y indique un certain nombre de sources qui permettraient de connaître les raisons du massacre de Giuseppe Prina : un mémoire daté de 1814 ; la *Lettre apologétique* de U. Foscolo, où quelques pages sont consacrées à cet événement ;

On a prétendu que Rovani voyait dans le baiser qu'Eugène de Beauharnais aurait donné à la femme du comte Aquila, éveillant ainsi en celui-ci une jalousie et une haine mortelles, la cause de l'issue tragique du Royaume Italique (le massacre de Prina, le retour des Autrichiens à Milan) : pour cette raison, le moment venu, Aquila se serait opposé de toutes ses forces à la tentative du Vice-Roi de garder sous son contrôle le Royaume Italique. Il est vrai que dans les pages qui concluent l'épisode en question, Rovani s'interroge expressément sur la portée de la jalousie du comte Aquila : “ Le comte Aquila serait-il devenu un si fier ennemi de Beauharnais, si celui-ci n'avait pas donné un baiser à sa femme au bal de la cour en 1810? Sans cela, le lecteur ne pense-t-il pas que le comte aurait soutenu de toutes ses forces le vice-roi? ”³². Cependant Rovani ne se borne pas à l'énoncé de cette question ; il expose également les autres “ raisons privées ” qui ont amené la ruine du pouvoir français à Milan ; parmi celles-ci, l'affaire du testament volé entre aussi en jeu, avec sa charge romanesque, il est vrai. Le Vice-Roi a appuyé les époux Baroggi dans leur démarche en justice pour faire reconnaître la validité du testament de 1750 (réapparu grâce à une habile manoeuvre de Galantino) ; le comte Aquila a contrarié cette démarche de toute sa puissance de patricien milanais, viscéralement opposé à l'éventualité qu'un plébéien comme Baroggi puisse enlever un patrimoine si important à une famille de la noblesse. Cette péripétie est certainement romanesque, mais souligne la désunion des Italiens, dès que les intérêts de caste entrent en jeu. D'ailleurs l'intervention du Vice-Roi dans une affaire privée milanaise a froissé l'opinion publique (et Rovani lui-même partage ce jugement négatif). Aquila n'a pas hésité, de son côté, à suborner les juges. Ce réseau serré de manoeuvres et de contre-manoeuvres est complété par le thème de la rapacité des époux Falchi : comme Prina avait laissé dans les mains de l'avocat une très forte somme d'argent, en attendant que les troubles politiques trouvent une conclusion, madame Falchi - personnage truculent, haut en couleurs, qui ne le cède en rien aux pires mégères balzaciennes - a sans doute favorisé le soulèvement du peuple milanais, lassé des impôts et des taxes de toute sorte, et par là, elle a donné lieu au massacre du ministre, s'appropriant ainsi les richesses de Prina³³.

une rédaction de Carlo Verri, le frère cadet de Pietro et Alessandro ; le récit d'un témoin oculaire des événements, paru en 1859 ; un volume publié à Novare, en 1860, qui réunit et résume les documents connus au sujet de ces faits.

³² *Cento Anni*, p. 1055.

³³ *Ib.*, p. 1056.

Pourtant, au delà de ces intérêts bas et fangeux, au-delà des passions, des ambitions plus ou moins pures, Rovani n'élude pas le jugement proprement historique : “ Si le vice-roi avait été proclamé roi d'Italie par les collèges électoraux et par le vote de la population, et même si les puissances européennes, respectant cette élection, l'avaient confirmée, les éléments durables pour un gouvernement fort et sage d'une nation nouvellement rétablie existaient-ils vraiment? La théorie inflexible du “ malheur providentiel ”³⁴ ne viendrait-elle pas à point nommé pour permettre de juger ces événements et cette époque? ” Pour Rovani, “ ces événements ” et “ cette époque ” sont-ils vraiment les étapes malheureuses et nécessaires qui acheminent l'Italie vers l'unité nationale? On peut se poser la question, puisque de toute façon le romancier nous y invite expressément : “ Nous posons ces questions au lecteur, sans lui faire part de nos solutions. Il doit être libre d'évaluer les faits et de prononcer son verdict ”³⁵. La signification des faits de 1814 est-elle la même que celle que Manzoni propose dans *Adelchi* pour trouver une explication aux souffrances de l'innocente Hermengarde, placée par Dieu parmi les oppresseurs et rachetant leurs crimes par sa mort? Rovani se dérobe, mais nous pouvons essayer de recomposer les éléments de jugement qu'il propose. Il va de soi qu' Hermengarde et le ministre Prina ne peuvent être comparés, car, encore une fois, comme il le fait tout au long de son roman, Rovani laïcise l'histoire que Manzoni place sous la direction de la Divine Providence. Si Hermengarde est la victime qui rachète devant Dieu les crimes des oppresseurs, la mort du ministre Prina et la faillite du Royaume Italique préparent sans doute les nouvelles époques historiques, dans la succession des générations et dans l'entrelacement des hasards, des causes générales ou particulières, publiques ou privées. Y aurait-il, pour Rovani, comme pour Vico, une force “ providentielle ” qui régirait cet infini mouvement des causes et des effets produisant l'avancée historique? Il semble qu'une réponse affirmative s'impose, et que cette force pourrait s'identifier, dans ce cas précis, à l'esprit humain, ainsi que le dit du reste Rovani lui-même dans son “ Preludio ” : “ Nous verrons le progrès de l'esprit humain ... trouver son issue et avancer ”³⁶. Par la reprise de l'expression de Manzoni,

³⁴ La “ provida sventura ”, évoquée par A. Manzoni dans le chœur de l'acte IV de sa tragédie *Adelchi*.

³⁵ *Cento Anni*, p. 1056.

³⁶ *Ib.*, p. 5: “ vedremo il progresso dello spirito umano ... trovare la sua uscita e andare innanzi. ”

“ *provvida sventura* ” (le malheur providentiel), et par le refus de prendre position, en invitant les lecteurs à juger par eux-mêmes, Rovani présente les termes du débat (interprétation catholique de l'histoire, interprétation laïque fondée sur la dialectique de l'esprit, ou vision ouverte laissée au point de vue de chacun), tout en se réservant d'y revenir dans les dernières pages de son roman.

Trois générations se sont succédé dans les pages de *Cento anni* lorsque Rovani aborde la dernière période de son cycle en soulignant qu'il s'agit maintenant du moment “ peut-être le plus important, (du) sommet de la parabole ”³⁷. Nous sommes en 1820 : “ de nouveaux penseurs apparaissent ; une révolution admirable s'accomplit en littérature ; les arts (musique et peinture) avancent du même pas ; la force de développement de la nation italienne est d'autant plus puissante que la pression du gouvernement étranger est violente ”³⁸. Pour Rovani, 1821 est sans aucun doute le prédécesseur immédiat de 1848, l'ancêtre de 1859. La chute de Napoléon à Waterloo a “ fait reculer l'Europe d'un siècle ”, écrit Rovani ; “ le progrès du monde, placé dans les mains d'un génie armé et inexorable, semblait ne plus trouver d'obstacle sur son chemin, et soudain, sous le soleil, ce ne fut qu'un monceau de ruines, telle Rome détruite par l'incendie de Néron ”³⁹. La Restauration se met en place ; la Sainte Alliance s'installe ; l'Italie est sous l'influence autrichienne ; la Lombardie est gouvernée par l'Archi-Duc Rainier. Les Milanais, lassés de tant de bouleversements, acceptent sans réaction le nouvel ordre des choses, vaquent à leurs affaires, observent les pratiques religieuses, se passionnent pour l'opéra, s'émeuvent un instant à la nouvelle de complots ou d'arrestations, et retrouvent aussitôt leur flegme.

L'action du roman s'articule maintenant autour de la “ *Compagnia della Teppa* ”⁴⁰, sorte de société secrète plus proche, en apparence, des

³⁷ *Ib.*, p. 1059.

³⁸ *Ib.*, p. 1059.

³⁹ *Ib.*, p. 1098.

⁴⁰ Rovani indique, pp. 1091-1092 de *Cento Anni*, le sens qu'avait ce terme, qui a désigné longtemps pour les Lombards les milieux de la pègre. Les poils des chapeaux des associés de la “ *Compagnia della teppa* ” devaient être longs, ébouriffés et dressés : le terme *teppa* faisait justement allusion à cela, d'après certains étymologistes. D'autres, les plus nombreux, ajoute Rovani, font dériver cette appellation des prés verdoyants qui entouraient le Château Sforza à Milan et qui avoisinaient les palais Dal Verme et Litta où les conjurés avaient l'habitude de se réunir. Beniamino Gutierrez, suivant

“Chevaliers de la désœuvrance”, dont parle Balzac dans *La Rabouilleuse*, que d'une véritable secte politique, comme pouvait l'être la “Carboneria”. Mais, si les actions de ses affiliés se bornent le plus souvent à provoquer des échauffourées nocturnes, à disperser à coups de bâton des sérénades en l'honneur de jeunes beautés, à tromper des maris pourvus de femmes aimantes mais pas très fidèles, en somme à tuer l'ennui et la monotonie qui enveloppent comme une chape de plomb Milan sous les Autrichiens, les bons tours qu'ils jouent, ont, très souvent, un but précis, où les intentions politiques se déguisent sous les plaisanteries burlesques et les mystifications. Leurs cibles sont des fonctionnaires véreux de l'administration autrichienne, parfois les gouvernants eux-mêmes, ou bien des pères tyranniques, des maris despotiques, corrompus et cruels, qui tirent profit de l'atmosphère bigote et rigide créée par la restauration des moeurs de l'Ancien Régime. Il est vrai que leurs mauvais coups sont tolérés, et même favorisés par la police, désireuse de voir les jeunes s'égarer et se corrompre dans des actions vaines et excessives, oubliant ainsi l'asservissement de leur pays. Néanmoins, les meilleurs membres de la “Compagnia della Teppa” affluent, après sa dissolution, dans la Société des Fédérés, société secrète à but exclusivement politique, que Rovani place sur le même plan que la Carboneria, justifiant ainsi l'importance qu'il lui accorde dans le roman.

Une nouvelle intrigue se noue autour des enfants des personnages des épisodes précédents : Giunio Baroggi, le fils de Paolina et du colonel Baroggi, est amoureux de Stefania Gentili, que le vicieux comte Alberico, descendant de la famille F... , veut épouser par caprice ; Andrea Suardi, un des nombreux enfants naturels de Galantino, mais le seul que le financier ait reconnu, oeuvre, s'aidant des papiers que son père lui a laissés, pour que son ami Giunio retrouve les richesses envolées avec le testament subtilisé ; les autres affiliés de la Compagnia della Teppa, comme Mauro Bichinkommer, qui sera un des protagonistes du roman suivant de G. Rovani, *La Libia d'Oro*, appuient leurs jeunes amis, alors que tout le parti réactionnaire (partisans et fidèles sujets de l'Autriche, catholiques bigots et bien pensants) entrave les visées des jeunes gens et empêche le mariage.

Avec Mauro Bichinkommer, nous nous trouvons en présence d'un

Francesco Cusani, l'auteur de l'ouvrage *Storia di Milano*, 1873, précise que les remparts du Château Sforza étaient recouverts d'une mousse verdâtre que les Milanais appelaient *tèpa*. Cf. *Cento Anni*, édition de 1935, p. 495.

personnage nouveau : l'adepte d'une société secrète, tel qu'il pouvait exister dans les états retombés sous la domination absolutiste, et qui ne pouvait oublier les temps héroïques de l'épopée napoléonienne, où il parcourait l'Europe en conquérant. Les coups qu'il organise visent sans aucun doute les Autrichiens, qu'il hait de toutes ses forces, et les partisans des Autrichiens ; ils visent aussi à faire justice par tous les moyens, car Mauro considère que la justice est plus que jamais “ nominale et infirme ”, depuis que la Restauration est effective, et qu'il faut parfois trancher par la violence les noeuds qu'on ne parvient pas à défaire par la patience. Son adhésion à la “ Compagnia della Teppa ” se borne cependant à organiser une cruelle plaisanterie à l'encontre de certaines dames milanaises, célèbres pour leur vie galante : la présence, parmi celles-ci, de madame Falchi, dont la responsabilité dans le massacre du ministre Prina est connue, sinon prouvée, transforme le mauvais coup en vengeance presque légitime, voire en instrument de la justice. Mais, au moment où les compagnons de la Teppa mettent fin à leurs activités pour créer la Société des Fédérés, véritable société secrète qui se propose de lutter pour la régénération et l'indépendance de l'Italie, une délation permet à la police autrichienne d'arrêter la plupart de ses membres, tandis que d'autres choisissent l'exil. Faut-il voir dans ces péripéties la transposition littéraire de ce que seront les mouvements insurrectionnels organisés jusqu'en 1859 par “ La Carboneria ” d'abord, par “ La Giovine Italia ” ensuite? Il est certain qu'il n'est pas dans les intentions de Rovani de faire oeuvre d'historien du Risorgimento, mais de nombreux critiques se sont interrogés sur le peu de part qu'ont les événements de la première moitié du XIX^e siècle dans les deux derniers livres qui composent le roman. Jusqu'à la conclusion, l'auteur organise son récit autour de l'amour malheureux de Stefania et de Giunio, faisant émerger dans son récit des éléments que les écrivains *scapigliati*, et surtout Tarchetti, vont privilégier par la suite : la dissolution et la décadence, les aspects mortuaires, une certaine truculence, le rôle du hasard. Et, comme il l'a fait depuis le début, Rovani s'intéresse toujours aux développements de la peinture et de la musique, mais s'abstient de faire la moindre allusion aux faits historiques qui s'échelonnent de 1830 à 1848, comme si cette période, close provisoirement par la défaite de Novara en 1849, s'anéantissait dans l'échec et la faillite des Républiques quarante-huitardes.

La dernière époque de *Cento Anni*, juste avant la conclusion, se situe à Paris. Paris, qui a toujours été le pôle d'attraction de tant

d'intellectuels italiens, Paris, la capitale de la Révolution, puis de l'Empire ; la ville où tant d'exilés italiens des premières années du Risorgimento ont trouvé refuge, la ville de la révolution de 1830, puis de 1848. Rovani, répétons-le, semble s'intéresser uniquement à la vie artistique parisienne, et tout particulièrement aux activités musicales, qui lui permettent de célébrer G. Rossini pour lequel il éprouve une admiration sans bornes. Désormais le roman semble s'essouffler : Stefania, victime à la fois de l'avidité de ses parents, de l'hypocrisie cléricale et de la corruption de la noblesse milanaise, qui se sont liguées pour lui faire épouser le descendant dépravé de la famille F... , s'éteint à Paris, sans que Giunio, entré finalement en possession de son patrimoine, réussisse à trouver le moyen de l'arracher à un mari criminel.

Dans la conclusion du roman, Giunio assiste impuissant aux derniers jours de la République de Venise. Son analyse des événements de 1848 met en lumière les erreurs des dirigeants, l'impossibilité d'une entente avec l'Allemagne, trop exclusivement refermée sur elle-même et qui a su seulement se faire haïr. Giunio meurt à Rome, en octobre 1850, en regardant le soleil se coucher et en réaffirmant néanmoins sa foi dans un soleil nouveau se levant sur Rome pour illuminer l'Italie tout entière.

Ses derniers mots “ in hac luce exoriare aliquis ” et la pierre tombale de Stefania au Père Lachaise servent de conclusion au cycle des *Cento Anni* : “ Répéter quelles ont été nos intentions en écrivant (ce roman), et les leçons que nous désirions en tirer, est inutile. Si le lecteur ne les voit pas de lui-même, il ne sert à rien que l'auteur les révèle ”⁴¹. Sur cette affirmation désenchantée, Rovani termine, non sans une certaine lassitude, déjà perceptible dans les dernières parties du roman, son oeuvre maîtresse. L'enthousiasme, l'optimisme, la vitalité qui apparaissaient dans les pages du “ Preludio ” se sont épuisés. On dirait que le Risorgimento, qu'il n'a abordé qu'obliquement, et sa période conclusive (de 1850 à 1861), qu'il passe sous silence, n'ont pas éveillé son intérêt : déception historique, comme nous le disions plus haut, car, outre les symboles littéraires de cette déception - coucher de soleil, pierre tombale, mort des derniers protagonistes -, pas un mot n'est dit sur le rôle joué par la France, pour discutable qu'il ait été, ni sur celui de Paris, où pourtant les exilés italiens ont été nombreux à se retrouver, dans le processus de la formation de l'unité italienne. Souvenir de la polémique

⁴¹ *Cento Anni*, p. 1256.

entre Giuseppe Mazzini et Filippo Buonarroti à propos de l' " initiative française " ? Condamnation tacite des accords entre Cavour et Napoléon III et de leurs résultats ? Il est certain que Giunio, après la chute de la République de Venise et le retour des Autrichiens, regrette l'indifférence de l'Allemagne et choisit Londres comme ville d'exil, là où Foscolo est mort et où Mazzini a passé tant d'années. Le projet littéraire de Rovani - ces " promesses gigantesques et présomptueuses " ⁴² - qui associait étroitement vision historique cyclique et expression romanesque, se heurte au désenchantement, au pessimisme qui s'emparent de Rovani dans les dernières pages du roman et qui ne lui permettent pas de percevoir les signes annonciateurs de nouveaux temps à venir. Le recommencement d'un nouveau cycle, que Vico avait imaginé dans sa conception de l'histoire, n'est évoqué que sous la forme d'un espoir encore indéfinissable qu'exprime l'aspiration au " soleil d'une Rome nouvelle " ⁴³. Formulation qui se rattache aux idéaux et à la pensée de G. Mazzini et qui n'est pas sans évoquer la présence significative et symbolique du soleil dans *I Sepolcri* de Foscolo.

Au siècle suivant, cette expression devait subir une distorsion et une réduction nationaliste et chauvine qui ont peut-être contribué à jeter un voile de discrédit sur l'oeuvre de Rovani et sur Rovani lui-même. Discrédit que le malheureux épisode de la collaboration à la *Gazette de Milan* de la part de Rovani, pour rendre compte du voyage en Lombardie de l'empereur François Joseph et de son épouse, avait déjà contribué à créer pendant la vie du romancier, accusé de s'être abaissé à servir le régime austro-hongrois. Pourtant Carlo Dossi, dans son ouvrage *Rovaniiana*, où il a recueilli quantité de témoignages et d'anecdotes à propos de G. Rovani à qui il avait voué dans sa jeunesse une fervente admiration, avait fait facilement justice de ces accusations fort exagérées et probablement sans grand fondement. Les représentants de toutes les Sociétés Ouvrières milanaises qui, avec leurs drapeaux, avaient suivi le convoi funèbre de Giuseppe Rovani en janvier 1874, avaient sans aucun doute reconnu en lui l'un des leurs ⁴⁴.

⁴² *Ib.*, p. 6.

⁴³ *Ib.*, p. 1256.

⁴⁴ Cf. *La Scapigliatura a un secolo di distanza*, album illustré publié par Giuseppe Carlo MAINI, Milano, Nuove Edizioni Operaie, 1979.

Conclusion

Avec *Cento Anni* de Giuseppe Rovani - de même qu'avec *Le Confessioni di un Italiano* de Ippolito Nievo - se conclut l'expression romanesque "risorgimentale". Ces deux écrivains avaient cherché les racines de leurs romans dans le XVIII^e siècle, Nievo pour évoquer nostalgiquement la République oligarchique de Venise disparue sous les coups du jeune Bonaparte, Rovani pour recueillir l'héritage culturel et progressiste des penseurs des Lumières milanais. Après eux, le roman italien ne sera plus l'instrument littéraire de la lutte pour la formation de l'unité nationale, lutte qui s'est d'ailleurs achevée, comme nous le rappelions plus haut, par de cuisantes désillusions chez les intellectuels et les écrivains républicains et démocratiques. Progressivement le roman se vide de tout engagement politique : les drapeaux tricolores, où les mots "Viva lo Statuto" pâlissent peu à peu, que le jeune peintre des *Memorie del Presbiterio* de Emilio Praga trouve abandonnés dans le "capharnaüm" de la cure de Sulzena, pourraient être le symbole de cet abandon. D'autres chemins sont empruntés par les écrivains *scapigliati* de a période post-unitaire qui recueilleront plutôt les échos du désenchantement de Rovani : le roman deviendra le "romanzo del cuore", comme le dit I.U. Tarchetti, qui a été cependant animé par des élans démocratiques et pré-socialistes, ou encore le roman fondé sur les impressions et les sensations, comme le fera avec beaucoup de charme Emilio Praga .

Marcella DIAZ-ROZZOTTO