

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band: 8 (1985)

Artikel: Dalla Gorgone a Proteo
Autor: Battistini, Andrea
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-255722>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 04.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DALLA GORGONE A PROTEO

*Tipo e individuo nelle autobiografie settecentesche**

Modellate sulle esperienze religiose di chi, protestante o cattolico, scriveva di sé per meglio disegnare un ritratto morale prossimo all'esame di coscienza, le prime autobiografie del Settecento italiano, calate in un contesto laico e secolare, conservano ancora di quei paradigmi cristiani la finalità edificante. La pratica diffusa degli *Esercizi spirituali* o del diario intimo serve a esorcizzare i divieti moralistici ostili all'esibizionismo, ma la vittoria sull'inibitorio «complesso di Narciso», che in precedenza aveva limitato il genere autobiografico a pochi episodi sporadici privi di tradizione (Cellini, Cardano ...), viene conseguita con restrizioni a seguito delle quali la liberazione dell'io viene frenata da leggi ancora severe. Nella stagione razionalistica e cartesiana d'Arcadia, le *Vite* conservano dell'antico paradigma religioso l'intento didascalico, mantenendosi sui temi generali di saggezza e di cultura che portano a privilegiare quanto il singolo possiede in comune con gli altri. Impietrito dalla Gorgone di uno schema topico mirante a estrarre da ogni caso specifico la forma intera della condizione umana, l'individuo si converte in tipo per consentire ai lettori il processo della mimesi. Non per nulla le prime prove avvengono sotto la tutela rassicurante di iniziative collegiali sorvegliate dalla carta costituzionale di un *Progetto*. Ed è proprio questo il termine impiegato dal conte Giovanartico di Porcia per designare un'impresa sistematica e nazionale tendente a raccogliere le autobiografie degli uomini illustri del tempo. Le direttive impartite, cui si conformano docilmente personalità della statura di Vico e Muratori, rispecchiano esemplarmente la partitura di tutte le *Vite* del primo Settecento. L'elenco delle tappe del curriculum

* Il testo rielabora una lezione tenuta a Ginevra il 22 febbraio 1983. Di quell'occasione il dettato riflette l'incedere schematico e la forma colloquiale.

scolastico con l'allegazione del nome dei maestri e dei titoli delle opere studiate, il catalogo del proprio *cursus honorum*, la rassegna ragionata dei propri lavori, il regesto delle recensioni ricevute, le eventuali palinodie, il giudizio retrospettivo di una carriera da valutare per la sua utilità pedagogica¹, sono tutte componenti che fanno assumere a questo modello di autobiografia la dimensione di un *discours de la méthode*.

Come le memorie spirituali del credente educato alla scuola dei Gesuiti mettevano in rilievo solo gli episodi della cronaca quotidiana suscettibili di conseguenze morali e religiose da esporre al cospetto di Dio, così le autobiografie laiche selezionano del protagonista le vicende di un intellettuale che dialoga solo con i suoi pari. Nonostante tutto, l'autobiografia protosettecentesca è aristocratica proprio in quanto si prefigge di essere imitata. E se il Crescimbeni raccoglie una miscellanea di biografie di Arcadi «*illustri*», il Porcia indirizza il suo *Progetto* ai «letterati», ossia a uomini di studio e di pensiero già affermati nella repubblica di Parnaso. Il taglio drasticamente selettivo, mentre da una parte incoraggia gli intellettuali a parlare di sé, protetti come sono dagli schermi didascalici, dall'altra riduce di molto la varietà dei temi, ristretti a un percorso razionale che, pur tra difficoltà e contrasti, si mostra in continua e teleologica ascesa. La *Vita* di Vico, che può essere innalzata ad archetipo di questo genere di autobiografia, mostra come di fatto il continuo prevalga sul discreto, lungo un itinerario dalle stazioni uniformi, orientate come sono verso la stesura della *Scienza nuova*. Dietro l'occasionalità solo apparente degli aneddoti, tutto si addiziona a vantaggio di un quadro coerente e unitario, tenuto insieme da un protagonista che è poi un predestinato il cui sviluppo di pensiero procede lungo una linea essenziale tracciata dal destino. In questo caso il maestro coincide quasi con il profeta.

L'autobiografia moderna deve la sua nascita al senso del divenire e della storia, garante dell'ascolto dei particolari. Proprio Vico, il padre dello storicismo, è tra i primi a comprendere la specificità di ogni fase dello sviluppo umano, scandito oltretutto da fratture o da traumatiche retrocessioni. Eppure la contingenza temporale, al modo in cui nella *Scienza nuova* viene inquadrata entro il sistema onnicomprensivo della «storia

ideale eterna», risulta nella sua *Vita* subordinata a un ordine universale, tipico e necessario² perché sorretto da una logica provvidenziale che si sviluppa come rivelazione. Una rigorosa sintassi ragionativa esclude ogni propensione a concedere autonomia al piacere del raccontare diffuso e gratuito, sacrificato a una tarsia intellettuale che vuole dimostrare come le realtà esterne identificabili nella famiglia, nella scuola, negli insegnanti, nella carriera accademica fungano soltanto da catalizzatori utili ad accelerare o, più spesso, a rallentare la realizzazione ineluttabile di «tale e non altra riuscita di letterato»³. Legati da un «filo» che rappresenta la metafora visiva di tutte le autobiografie del primo Settecento, comune anche a un Giannone o a un Muratori⁴, i fatti si concatenano secondo una griglia retorica di argomentazioni che, per la loro fissità, potrebbero, sulla scorta del Curtius, essere pensati in termini di *tòpoi*. Tali sono la professione di veridicità di quanto si racconta; la lotta dell'autobiografo contro le avversità procurate dalla natura (le malattie), dalla società (lo stato di indigenza), dal caso (la mala-sorte), dagli avversari; la fatica sopportata per riuscire; l'isolamento e quindi l'originalità del lavoro intellettuale; l'invidia degli emuli; la modestia del protagonista. Anche senza essere storici di professione come Giannone, gli autobiografi del primo Settecento, collocando se stessi al centro di una rete di rapporti sociali (ai quali non sfugge nemmeno il solitario Vico allorché descrive i suoi deferenti colloqui con gli «uomini di conto» napoletani), tendono a rivestire il loro racconto di un abito memorialistico, utile, ancora una volta, a soddisfare le finalità didascaliche, da conseguire anche attraverso il resoconto delle istituzioni e della vita pubblica. I *tòpoi* fungono allora da catalogo delle situazioni più comuni in cui viene a trovarsi un intellettuale. E per quanto le risposte del singolo possano essere di volta in volta diverse, perfino un atto individuale come l'autobiografia concorda all'inizio del secolo con la sentenza attribuita a Spinoza, per il quale il fine della natura è di «rendere gli uomini uniformi, come figli di una madre comune».

È però sufficiente che trascorran poche decine d'anni per ascoltare da Rousseau un enunciato addirittura opposto. Le sue *Confessioni* si aprono con l'orgogliosa sicurezza di accingersi a un'impresa che non conosce esempi e che non conoscerà imita-

tori. Al principio dell'uniformità è subentrato il canone della diversità⁵, col risultato che l'autobiografia, più che come *tòpos*, è ora pensata come *unicum*. È pur vero che, trattandosi di un genere letterario, le convenzioni non vengono del tutto meno, ma certamente si fanno meno vistose, quasi che, essendo diventato più familiare, il racconto possa rinunciare a segnali di riconoscimento. Ma le differenze non si fermano a questo aspetto particolare: è l'intera logica compositiva a subire una metamorfosi profonda, caratteristica di un periodo connotato al suo interno da forti cesure. Alla visione parziale e asettica di una vita intellettuale succede la rappresentazione totale di un protagonista che all'*ethos* affianca il *pathos* e persegue l'universalità non attraverso l'ubbidienza a norme codificate ma attraverso una volontà inclusiva che non si preclude alcuna esperienza; al principio di imitazione si sostituiscono la ricerca e il vanto della spontaneità; le operazioni razionali prendono meno rilievo delle ragioni del cuore, e poiché il «forte sentire» è indipendente dal grado di istruzione, l'autobiografia da aristocratica diventa borghese. Alla metafora unitaria del «filo» muratoriano subentra quella del lasciarsi «aller au gré du vent» di un Casanova⁶, senza che l'ascendenza dell'immagine dipenda soltanto dalla pena inflitta da Dante ai lussuriosi. Semmai, l'abbandonarsi al capriccio affabulatorio di un *récit* affrancato da velleità sistematiche riflette l'avvenuta interiorizzazione del processo autobiografico, non più tenuto a fare dell'io la sede del rispecchiamento di una realtà esterna già data ma a ritrovare in sé reazioni emotive sempre diverse⁷. Se prima l'autobiografo faceva professione di filosofo o di storico, giusta le esplicite dichiarazioni di Vico e Giannone, i quali proprio per questo concedevano più rilievo al documento oggettivo delle opere che alla personalità dei loro autori, nel secondo Settecento Alfieri, Casanova, Goldoni, Carlo Gozzi, Da Ponte si affidano piuttosto all'impianto dispersivo e proteiforme del romanzo o, al più, della commedia. Vero è che, proprio per il processo di personalizzazione appena accennato, diventa meno legittimo di prima accomunare le autobiografie di scrittori diversamente orientati, chi verso il classicismo, che verso il purismo, chi verso l'illuminismo, chi verso il cosiddetto preromanticismo. Eppure tutte le *Vite* di costoro partecipano di un'aria di famiglia sconosciuta nell'età d'Arcadia.

Di una trasformazione tanto radicale, che rimane tale anche se qui si sono di proposito esasperate le differenze per facilitarne la comprensione, si devono rintracciare le cause molteplici in un mutamento della sensibilità verificatosi alla metà del Settecento. Non che in passato l'individuo fosse stato del tutto privo degli strumenti gnoseologici indispensabili per guardare entro di sé: la retorica, da sempre consorziata all'etica, offriva già una tipologia dei *mores*. E nel Seicento il *Traité des passions de l'âme* aveva messo a disposizione un'analisi dei sentimenti esaminati con gli strumenti critici della ragione. Ma se ciò consentiva lo studio delle reazioni emotive, le risposte individuali del soggetto, il relativismo della fruizione, la psicologia sensoriale, tutti questi fenomeni erano considerati elementi perturbatori da neutralizzare e ricondurre appunto sotto l'egida razionalistica. Nella *Vita* vichiana non mancano elementi di *pathos* (la caduta a sette anni, le molte infermità, il rapporto dialettico con le mode dominanti, la disavventura concorsuale), ma essi sono convogliati entro modelli di comportamento ispirati a una fermezza neostoica che, attraverso il pensiero di Giusto Lipsio, recuperano l'imperturbabilità di chi siede in «sua alta inespugnabil rocca»⁸. Con il magistero del sensismo, al contrario, le passioni assurgono a impulso primario di ogni processo psichico che, innescato dalle sensazioni, dalle percezioni, dall'immaginazione, fa acquistare loro una piena dignità gnoseologica. Ed essendo queste eccitate dal desiderio e dalle aspirazioni dell'anima, mutevoli da persona a persona e da circostanza a circostanza, ne deriva un relativismo che porta dapprima all'esame esclusivo dei fenomeni particolari, poi al soggettivismo. Mentre Hume, fedele alla tradizione empiristica inglese⁹, conclude che uno stesso oggetto può suscitare migliaia di sensazioni diverse, le *Ricerche intorno alla natura dello stile* effettuate da Beccaria esaltano Locke, d'Alembert e Condillac per essere stati i primi ad avere trovato «nelle facoltà nostre, nella nostra maniera d'intendere e di sentire, l'origine e le leggi del buon gusto», secondo un metodo che risale «all'origine dei nostri sentimenti», cavando «dal fondo del nostro cuore»¹⁰, e non dalle norme statiche della ragione, le leggi interne con cui si combinano le sensazioni.

Con lo spostamento dell'attenzione dal messaggio ai suoi effetti patetici sul destinatario mutano anche le categorie este-

tiche, non senza conseguenze decisive per la scrittura autobiografica. Se l'età d'Arcadia era contrassegnata dal buon gusto, garante di ordine, misura e decoro, a metà Settecento riprende quota la poetica del sublime, inteso da Edmund Burke non più nell'accezione retorica di livello stilistico da adattare strumentalmente agli argomenti elevati ma nel valore soggettivo di dote naturale, condizione di libertà che, capovolgendo le antiche gerarchie, fa della passione l'elemento essenziale e dell'armonia un accessorio non indispensabile. E poiché la parola viene in questo modo sentita come emozione ed energia, forza espressiva che si traduce (a dirla con un lessema alfieriano) in «sfogo», il sublime si propone di abbattere i limiti del finito, fino ad aprire nuovi e inesplorati territori: lo smisurato, l'informe, il misterioso, il vago, l'oscuro e tutta la vita che brulica al di sotto della soglia della coscienza. L'età dei lumi non rinnega mai le tenebre dell'inconscio: a fianco del neoclassicismo che, scindendo il sublime dal patetico, si volge ancora ai miti solari di Grecia, convive l'ossianesimo che, per liberarsi dal peso oppressivo dei padri e per infrangere le tavole della legge di una tradizione inibente¹¹, evade fin nelle regioni in cui regna la poesia bardita che, sentenzia Cesarotti, «non deve i suoi principii ad alcuna cosa esterna, ella li trova tutti nell'animo ove rinchiusa fermenta»¹².

Il ripiegamento su se stessi è talmente generalizzato da coinvolgere perfino i luoghi della *descriptio*, solitamente deputati a riscontri oggettivi. E l'autobiografia, quantunque sia un *récit*, si presta a una verifica del modo diverso in cui, dal primo al secondo Settecento, mutano al suo interno le tecniche descrittive del paesaggio, innalzato a protagonista tutte le volte in cui, cambiandosi scena, il racconto si concede una pausa diegetica a vantaggio di una raffigurazione *surplace*. A dire il vero, tali occasioni sono meno frequenti nelle vite intellettuali del primo Settecento, vissute «al tavolino per meditar e scriver»¹³ opere d'ingegno, ancora lontane dagli allettamenti del *Grand Tour*. Vico non si muove mai da Napoli, con l'unica eccezione del periodo in cui, in qualità di istitutore, si reca nel selvaggio paese di Vatolla, nel Cilento, dove i suoi nobili datori di lavoro possedevano un castello. Ebbene, l'unico riferimento paesaggistico riguarda proprio le «selve» di quella località, ricordate comunque al solo fine di rimarcare, con la loro opposizione semantica

e simbolica alla città, l'isolamento culturale di Vico, a conforto del *tòpos* dell'originalità speculativa. Giannone se non altro è un viaggiatore coatto, giacché viene trascinato prigioniero in una fortezza tra i monti della Savoia. Ma anche qui (dopo le descrizioni convenzionali di Posillipo, fatte sovrapponendo al luogo reale gli schemi retorici e indifferenziati del *locus amoenus* evocato per essere la sede più acconcia all'*otium* intellettuale) si resta molto distanti dal descrittivismo interiorizzato che si affermerà in autobiografi più tardi. Eppure le occasioni non gli mancherebbero. Da dietro le sbarre della sua prigione gli càpita di osservare il raro fenomeno dell'«iride spezzata»¹⁴. Chissà cosa avrebbe esclamato un poeta come John Keats, che malediceva Newton perché spiegando in termini fisici la diffrazione luminosa aveva vanificato le favole antiche. Giannone però appartiene ancora alla generazione di Newton piuttosto che a quella di Keats, sicché non trasferisce le proprie malinconie di prigioniero e di perseguitato introiettando o personalizzando le suggestioni dell'arcobaleno. Al contrario descrive con freddo rigore il fenomeno, quasi assistesse impassibile a un esperimento di laboratorio, su cui verificare l'attendibilità dell'atomismo gassendiano. Il suo sguardo non fissa ammirato l'evento, ma lo scompone, lo analizza, lo confronta con altre esperienze dello stesso tipo, sino a siglare una tavola articolata in una ricca casistica. L'occhio di Giannone trasmette i dati alla penna con la fedeltà di uno specchio.

Chi invece personalizza il paesaggio investendolo dei propri umori o, meglio, del proprio *spleen*, è l'Alfieri. Questo viaggiatore irrequieto, al quale importa più il muoversi che l'arrivare, giunto in Svezia, si mostra impressionato dalla «salvatica ruvidezza» delle «epiche», «immense», «cupe selvone» che eccitano in lui «più idee fantastiche, malinconiche, ed anche grandiose»¹⁵. L'aggettivazione da denotativa quale era in Giannone si fa connotativa, eco di una voce interna densa di *pathos*. Il «vasto indefinibile silenzio» provoca nell'Alfieri l'impressione sconvolgente di essere immerso in una «atmosfera, ove ti parrebbe quasi esser fuor del globo». È dunque il paesaggio rispondente al dettato del sublime¹⁶, non a caso ricondotto dallo stesso narratore alle pagine dell'*Ossian* cesarottiano. Il mondo circostante si identifica ora con lo stato d'animo dello scrittore che attraverso il paesaggio esprime senza ritegno le proprie sen-

sazioni più riposte, negli anni in cui l'io è elevato da Kant a legislatore della natura. Alfieri si merita a pieno titolo l'elogio di Ugo Foscolo, che lo giudica «attentissimo osservatore dei ripostigli del cuore umano», dopo che nei *Sepolcri* il suo profilo era stato quello di chi «errava muto ove Arno è più deserto».

Insieme con lo spazio, l'altra coordinata che subisce rilevanti mutamenti di prospettiva è il tempo. Finché con Vico, Muratori o Giannone l'accento narrativo cadeva sulla formazione intellettuale e sui successi eruditi, tutto era rapportato alla maturità. Ciò non significa che l'infanzia non avesse un suo rilievo, ma certamente essa era subordinata al momento creativo in quanto età solo propedeutica di apprendistato. Lo stesso Vico, che pure sul versante antropologico della *Scienza nuova* aveva garantito piena autonomia alla fase delle origini, nella *Vita* considera la giovinezza soltanto il tempo debole e imperfetto dei «presagi», dei «segni», delle «inclinazioni» ancora confuse perché l'inesperienza le espone di continuo all'errore. E con accenti molto simili, Vico ricalca senza saperlo l'autocritica del Muratori allorché rievoca i suoi precoci esercizi di poesia barocca. All'altro estremo del secolo Alfieri mantiene verso la giovinezza lo stesso atteggiamento picaresco, perché vuole dividere con un alto steccato il periodo della presunta ignoranza dal periodo della conversione allo studio tragico. Ma in lui la gerarchia temporale sembra capovolta dal momento che, in termini russoviani, i primi anni dell'uomo sono in grado di rivelare meglio il carattere autentico di un individuo, non avendo questi ancora appreso a fingere secondo le ipocrisie delle convenzioni sociali. Su queste si impone vittoriosamente il dato biologico, naturale e istintivo: alla fine del Settecento più d'uno avrà condiviso il parere di Rousseau quando, nella *Nouvelle Héloïse*, si imbatteva nella pagina in cui si avvertiva che, «outre la constitution commune à l'espèce, chacun apporte en naissant un tempérament particulier qui détermine son génie et son caractère, et qu'il ne s'agit ni de changer ni de contraindre, mais de former et de perfectionner»¹⁷. Lungi dall'essere l'oggetto di una trattazione frettolosa e anodina come di solito era avvenuto in precedenza, i primi anni della vita umana sono ricordati con la serietà dovuta ai momenti più rivelatori della *sensiblerie*. Le reazioni istintive e passionali dell'infanzia, abbattendo l'astrazione dei comportamenti ideali e universali, rafforzano il signi-

ficato particolare e concreto dell'individuo, già affermatosi con l'empirismo e il sensismo. La singolare ingenuità con cui da fanciullo Alfieri tenta il suicidio ingerendo l'erba del parco non ha ancora, nelle conseguenze comiche del «doloruzzo di stomaco e di corpo»¹⁸, i risvolti tragici di quando, già ferito, lo scrittore risolve di sfasciare le bende per lasciarsi «dissanguare e perire»¹⁹. Ma da quando la spontaneità è divenuta un valore superiore alla finzione costruita, l'imitazione grottesca di Socrate è più trasparente del gesto melodrammatico suggerito da Seneca. Né senza la «storietta puerile» della reticella si riuscirebbe poi a intendere il complesso di Sansone riproposto tante volte e di cui fa le spese il servo Elia quando inavvertitamente tira al padrone una ciocca di capelli.

Ecco allora spiegato il rilievo, quantitativo e qualitativo, accordato all'infanzia, una volta messo in chiaro che «tutti siam pur sempre, a ben prendere, bambini perpetui»²⁰. Né, come si è visto, ci si contenta della sola carriera scolastica: poiché quegli antichi ricordi concorrono a svelare «un carattere appassionato», si insiste nel riportare alla luce gli aneddoti capaci da soli di ritrarre «al vivo» l'indole del protagonista. Alfieri non ha nulla da insegnare sul piano pedagogico, moltissimo invece a chi voglia conoscere la «pianta uomo». E per quanto egli sia dotato di una personalità prorompente che non ha uguali, non è il solo a ritenere che l'adolescenza con il suo massimo vitalismo vada rappresentata per «rintracciarvi il seme delle passioni dell'uomo»²¹ o per lo meno per conoscere l'«istinto» del protagonista – così si esprime Carlo Gozzi²² – o ancora, a dirla questa volta con Goldoni, il «caractere», che nel caso specifico l'interessato definisce subito «pacifique» sapendo che, appena uscito dal grembo materno, non si era fatto annunciare dal solito pianto comune a tutti i neonati²³. Per un paradosso, l'unicità si fonda sulla natura allo stato puro: si è irripetibili se si resta vicini all'uomo nella sua essenza naturale. Senza dubbio l'età privilegiata diviene la giovinezza, in un periodo in cui la Rivoluzione francese e la meteora napoleonica hanno esaltato lo scontro generazionale e l'inquietudine protestataria dei figli contro i padri²⁴. Oltretutto, negli anni in cui fa la sua comparsa l'*Ortis*, un romanzo autobiografico che meglio di ogni altro descrive la contestazione giovanile, anche libertini come Casanova o Da Ponte indugiano a lungo nelle loro memorie sulla

stagione della giovinezza, l'età che meglio asseconda i loro ardori amorosi. Né la materia erotica è prerogativa di amanti infaticabili: anche il più morigerato Carlo Gozzi non si esime dal «capitolo de' suoi amori», dove ha tutto l'agio di mostrarsi, con la consapevolezza di essere «spregiudicato», «amante tenero, benefico, cauto rispettatore»²⁵ della donna del cuore. E a tacere dei «fierissimi intoppi amorosi» dinanzi ai quali ha modo di manifestarsi la «selvaggia indole» di Alfieri con la sua «impetuosità» e i suoi «bollori» ispirati dalla «giovanile insofferenza»²⁶, anche il «pacifico» Goldoni «perds la tête»²⁷ nell'assaporare «les charmes» delle avventure galanti.

Niente di tutto ciò nelle *Vite* scritte un cinquantennio prima. Vico non fa menzione non solo dei suoi peraltro improbabili amori, ma nemmeno della moglie, che pure gli diede cinque figli. L'unico cenno al mondo degli affetti familiari consiste nel ricordo dello «strepito domestico», ma solo per sottolineare le avverse condizioni ambientali in cui il filosofo era costretto a leggere, scrivere e meditare. Quanto poi a Giannone, compare nella sua autobiografia appena la menzione di una «donzella» di cui si rievocano «le belle fattezze del corpo» e «le belle doti dell'animo»²⁸. Con siffatte formule stereotipate riconducibili a una vicenda erotica di tipo petrarchesco, non c'è alcuna possibilità di uscire dagli schemi convenzionali. Ma dal confronto non si deve dedurre che nel giro di una generazione i letterati da casti e sobri fossero tutti diventati più intraprendenti. Di fatto, la trasformazione non riguarda tanto la morale quanto le forme letterarie. La fortuna, specie nell'Italia settentrionale, delle opere di Richardson e di Prévost aveva intanto accordato al romanzo un favore di cui presto risente, per la duttilità delle sue forme, la narrazione contigua dell'autobiografia. Questa, cedendo alle lusinghe della *rêverie*, prende a ricostruire il passato non tanto con la memoria quanto con l'immaginazione, conquistando il territorio del sentimentale e del patetico. E se *a parte subiecti* il compito viene facilitato dagli strumenti della psicologia sensista, che rivitalizzano l'estenuata tipologia codificata dal Petrarca, l'allargamento della cerchia dei lettori alle donne, in precedenza escluse da poetiche troppo selettive, alza la domanda di storie amorose. La «scienza degli affetti» introduce nelle autobiografie un fattore di turbamento che, facendo uscire il protagonista dalla munitissima biblioteca dell'erudito,

un tempo protetto dalle buone letture e dalle rarefatte meditazioni, lo espone continuamente alla minaccia disgregante e all'energia eversiva delle passioni che, se non annullano, per lo meno incrinano l'egemonia della ragione, ora insidiata dalle esigenze del corpo. Furore e frenesia apparentano l'amore alla follia. Il «filo» di un Vico o di un Muratori diventa, tra le mani di Carlo Gozzi, un «garbuglio»²⁹, e, tra quelle ancora più nervose di Alfieri, un «sozzo laberinto»³⁰, citazione involontaria del «labyrinthe obscur et fangeux» con cui Rousseau era solito definire le proprie *Confessioni*.

La maschera rigida e univoca del predestinato (Vico), del perseguitato (Giannone) o dello stacanovista (Muratori) viene decomposta dalla scissione dell'io che ne distrugge la precedente consistenza³¹. Sono in proposito tantissimi i punti della *Vita* alfieriana che sottolineano lo sdoppiamento del soggetto: chi rifiuta di chiedere un regalo alla nonna è lo stesso che perpetra un furto ai suoi danni; chi non ha alcuna stima per il papa è lo stesso che si inginocchia ai suoi piedi; chi ha fermamente giurato di non scrivere mai più tragedie è lo stesso che poi ne completa tre in una volta sola³². L'«impulso naturale» esige ormai l'ambivalenza e la contraddittorietà proprie dell'inconscio, soprattutto dopo che Cesare Beccaria e Pietro Verri avevano insegnato che gioia e dolore sono inscindibili, tanto che il piacere nasce addirittura dal suo contrario. In una situazione in cui l'autobiografo sente di non potere più mirare a un preciso «point fixe»³³, quale modello migliore del genere romanzesco, definito proprio in quegli anni un «Proteo che veste ogni forma»?³⁴ In fondo, il mitico figlio di Nettuno assunto a emblema del romanzo condivide con Narciso, equivalente iconografico dell'autobiografia, la predilezione per il regno delle acque, simbolo dell'esistenza labile e precaria, preda, nel secondo Settecento, della nevrosi provocata dalla «noia», dal «tedio», dalla «malinconia». E sul piano narrativo la mobilità si converte in un'accresciuta divaricazione tra autore e personaggio, che viene costruito deliberatamente sui grandi modelli di comportamento ispirati alla letteratura che, in questo modo, non è più fruita con distaccata contemplazione, ma con una vitalità riverberantesi sull'agire dei lettori. Allo stesso modo la trama centrifuga del romanzo fa allentare le maglie della cronologia (dapprima scandita con la regolarità di un metronomo)

per aderire piuttosto al «tempo d'avventura», disseminato, nella diagnosi di Bachtin, di fratture improvvise, di rallentamenti e di accelerazioni impossibili nel tempo reale. Né il gioco delle intermittenze coinvolge soltanto scrittori che a volte fanno dell'irrequietezza un alibi per la loro superficialità (Casanova, Da Ponte), ma anche autori olimpici e profondi come il Goethe di *Dichtung und Wahrheit*³⁵.

Per vincere i miti negativi degli anni 1760–70, costituiti dal sentimento del vuoto e del nulla, l'autobiografo eleva il caso a co-protagonista, indossando così la veste coloratissima del picaro senza legami, mobile, esposto alle vicende più inverosimili. «Bizzarria» è parola di alta occorrenza in Da Ponte e in Carlo Gozzi, dopo che lo era stata in Prévost e in Rousseau. Non che gli episodi siano in sé eccezionali: Alfieri li definisce «fattarelli», Da Ponte «bagattelle», Carlo Gozzi «accidentuzzi»; ma sono gli accenti romanzeschi e melodrammatici a investirli dei tratti iperbolici indispensabili a connotare un'esistenza senza uguali. Sebbene non contengano «imprese considerabili, da gran santo, da gran soldato, da gran giureconsulto, da gran filosofo e in fine da gran letterato»³⁶, le *Memorie inutili*, mentre da una parte confermano l'avvenuta democratizzazione dello spazio autobiografico, dall'altra amplificano le «storielle» di «poco rimarco», specialmente per combattere la cultura illuministica e distinguersi dall'«andazzo» con un lessico che, contagiato da una veemente attitudine polemica, prospetta con le sue peculiarità semantiche l'unicità del protagonista, solito guardare alla realtà con la sua personale (e deformante) «lente ottica». Lo specchio, da piano quale era prima, si è fatto concavo. Né gli è da meno Da Ponte, educato dal melodramma e dal sensazionalismo settecentesco a premere sulla superficie delle cose per spingersi oltre il contesto immediato, fino a caricare l'umile e il domestico di significati grandiosi ed eccitanti. Quanto poi ad Alfieri, il passaggio dall'autobiografia topica a quella irripetibile viene motivata da un'esplicita dichiarazione di poetica, secondo la quale l'autore è incline a dilettersi «molto più degli estremi»³⁷. Di qui l'«impetuosità», il «trasporto di grida», il «bollore», il «dolore e furore» espressi «e bestemmiano, e gemendo, e ruggendo»³⁸. E questa «materialità», ignota nel primo Settecento ove la narrazione di una *ratio studiorum* non usciva dal ridotto dell'intelletto, trova il suo corri-

spettivo in manifestazioni fisiche al limite del parossismo, con «una tal convulsione universale, e subsultazione dei nervi tutti, che a scosse terribili ora andava percuotendo il capo della testiera del letto, se non me lo teneano, ora le mani e massimamente i gomiti»³⁹. Di questo passo, si arriva alla riproposta del *tòpos* dell'ineffabile, ossia la resa di fronte all'impossibilità di descrivere adeguatamente ciò che si vorrebbe; solo che ora la rinuncia non avviene al cospetto di verità metafisiche o teologiche, ma davanti al sentimentale. Dopo tanto gridare, l'unica soluzione resta il silenzio⁴⁰, già previsto come uno dei mezzi per conseguire il sublime e oltretutto praticato dall'Alfieri tragico con l'eliminazione dalla scena del confidente, l'antico artificio con cui si sollecitava la parola del protagonista.

Il richiamo al teatro non è ozioso, giacché anche le confessioni si configurano con una natura drammatica, con il cuore che si oggettiva sulla scena e con i rapporti interpersonali che si visualizzano. Non deve essere una coincidenza se Da Ponte trascrive gli aneddoti che lo riguardano in termini di «drammi buffi»⁴¹ o se la vita raccontata da Carlo Gozzi è «la intera, vera e autentica commedia del *suo* naturale e del *suo* carattere»⁴². Goldoni poi, di là da affermazioni esplicite, intesse la sua storia di dialoghi brillanti e serrati, quasi che l'autore preferisca presentarsi come attore. E ciò non dipende tanto dal particolare biografico che tutti costoro sono uomini di teatro, quanto dalla nuova logica strutturale dell'autobiografia, ora chiamata a rappresentare una dialettica mai pacificata di stati d'animo contrastanti. Solo una dimensione drammatica, oltre che romanzesca, può accogliere gli intimi conflitti del soggetto. Ciò vale per Rousseau, ogni volta che deve mettere in scena il divario tra apparenza e realtà, tra io genuino e io corrotto dalla società. Ma vale anche per l'assai più modesto Gozzi, allorché, agendo talora «con un atto tragico da vero declamatore teatrale», contrappone le «perpetue instabilità delle opinioni e de' gusti» del senso comune al proprio rifiuto di «cambiarsi nel *suo* parere»⁴³. Senonché, a complicare le cose e a smentire una possibile *liaison* con le lineari autobiografie intellettuali, anche la staticità proclamata con tanta insistenza nelle *Memorie inutili* si rivela a conti fatti una maschera inautentica che cela un ulteriore polimorfismo⁴⁴. Nonostante tutto, anche per il misoneista Gozzi l'essenza della perfezione viene a risiedere nella pluralità.

Ormai, il diagramma dell'esistere assomiglia sempre più alla serpentina, libera e capricciosa, tracciata in aria dal bastone di un personaggio del *Tristram Shandy* (IX, 4).

Le insopprimibili forze centrifughe debbono dispiegarsi, per il tramite linguistico, attraverso una pluridiscorsività che, per riprendere ancora la tecnica già collaudata del confronto, non ha corrispondenza nella prima metà del secolo. In quel contesto, l'ideale collettivo della «pubblica felicità» faceva dell'individuo un essere saldamente incorporato nella società, con il risultato che l'orizzonte comunicativo entro cui anche l'autobiografo operava aspirava ad adeguarsi alle norme linguistiche in uso. Ecco spiegati lo stile solenne di Vico, la frequenza della funzione metalinguistica con cui rendere accessibili i termini più personali, la cortesia degli *epitheta ornantia*, il diaframma reticente delle litoti di modestia, il procedere sentenzioso delle massime dalla portata universale, il rispetto per un galateo espressivo regolato dal decoro. Se, come ha fatto qualcuno, si paragona l'autobiografia a un autoritratto, si può concludere che mutano progressivamente la posa e l'abito con cui ci si dipinge. Vico appare sempre con la toga inamidata del professore di eloquenza; Giannone, nonostante che talvolta la sua posizione avvilente di prigioniero gli faccia allentare il ritengo abituale con dialettismi e metafore del registro parlato, si presenta con la veste austera dello storiografo che consulta gli archivi; Muratori, pur nella bonomia pacata e familiare, si avvolge nel manto di un copioso periodare, confacente al suo sapere enciclopedico e allo zelo infaticabile. Tutto il contrario di Alfieri, che si mostra «seminudo»⁴⁵: anche se non siamo ancora al nudismo integrale di Rousseau, ecologo e naturalista, la differenza esiste ugualmente. L'esibizione della fisionomia individuale comporta la creazione di un linguaggio nuovo che rappresenti un io irripetibile. La propensione al particolare implica la prevalenza dell'idioletto sul codice, al punto da lasciar «fare alla penna», stando almeno alla confessione compiaciuta e snobistica di Alfieri. Emergono così i tratti di un carattere unico e inconfondibile, manifestato dai neologismi, dalla ricerca di tutte le forme che non siano ovvie e risapute, dalle torsioni fatte subire ai vocaboli attraverso l'impiego degli alterati, dalle scelte polari sempre orientate verso il superlativo. Per lo storico della lingua questi sono indizi di isolamento allo

stesso modo in cui lo erano le scelte arcaizzanti e auliche di Vico. Ma a differenza del filosofo napoletano, Alfieri opta per un lessico sentimentale desunto dal vocabolario romanzesco, dove prevalgono le iperboli, gli epiteti violentemente emotivi, il lessico elativo. Non per nulla un espressionista come Gadda stimerà la *Vita* alfieriana un'«opera documentaria e stilistica di incredibile valore»⁴⁶.

Non che la retorica venga meno: più semplicemente a Orazio subentra Plutarco e al *docere* il *movere*. L'antica paideia è ricercata con modalità emotive⁴⁷ e l'«ottica del cuore» esige gli stessi diritti dell'«ottica della mente»⁴⁸. Ne deriva un polistilismo che venne già rilevato da Adolfo Jenni⁴⁹, anche se a livello di enunciazioni di poetica il «chiacchierare» prevale sul «taciteggiare». Da questo punto di vista, Alfieri non fa eccezione rispetto agli altri autobiografi dell'epoca sua. Carlo Gozzi dichiara di esprimersi con uno stile «piano, naturale e semplice»⁵⁰; Casanova invoca indulgenza per la propria prosa non sempre sorvegliata⁵¹; Da Ponte rivendica a sé il diritto di una scrittura «semplice, facile, naturale, senza affettazione, senza fioretti, senza trasposizioni e periodi lunghi, col verbo in punta, e preferendo assai sovente le parole usitate e non di crusca, alle antichate e poco in uso»⁵². Tutti concordano ormai nel rappresentarsi senza orpelli, ma paradossalmente quanto più ci si spoglia e si pretende di mostrarsi «seminudi», ossia privi degli ornamenti retorici, tanto più il discorso diventa diffuso e disteso: basterebbe confrontare le dimensioni essenziali delle *Vite* di Vico e Muratori con i tomi voluminosi di Casanova, Goldoni o Gozzi. Il fenomeno non deve tuttavia meravigliare, dal momento che (a reprendere l'antitesi alfieriana tra «ingegno» e «cuore»)⁵³, la comunicazione razionale di un pensiero può essere elusiva e laconica, laddove il sondaggio e l'esplorazione dei bassifondi dell'animo comportano la rassegna analitica dei sentimenti e delle sensazioni. E finché l'autobiografia si costruiva su direttrici rigorosamente intellettualistiche, la trama restava sintetica e unitaria. Quando però passa a inseguire le pulsioni del cuore, l'impianto si fa più fragile e sconnesso, poiché la figura monolitica dell'eroe epico viene sostituita dalla mobilità imprevedibile di un personaggio romanzesco. L'io non è più un dato oggettivo ma un'invenzione personale. Alle soglie

dell'Ottocento il magazzino della topica entra in una crisi irreversibile: anziché richiamarsi alle generalità superficiali di argomentazioni simili si opta per uno studio solido e approfondito di ciò che è specifico, mettendo tra parentesi quello che si ha in comune con gli altri. Allorché il fare artistico non è più rapportato ai paradigmi medusei dei generi letterari, anche gli scrittori di autobiografie, componimenti per natura individuali, non tardano a mettersi d'accordo con Novalis e con gli Schlegel nel sostenere che ogni opera aspira a essere il genere di se stessa.

Andrea Battistini
Università di Bologna

NOTE

¹ G. Di Porcia, *Progetto ai letterati d'Italia per scrivere le loro Vite*, in «Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici», a cura di A. Calogerà, Venezia, appresso Cristoforo Zane, 1728, tomo I, pp. 129-143.

² Cfr. K.J. Weintraub, *The Value of the Individual Self and Circumstance in Autobiography*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1978, p. 278.

³ G.B. Vico, *Autobiografia*, a cura di M. Fubini, Torino, Einaudi, 1965², pp. 5 e 71.

⁴ «... io desiderava forte di trovare chi porgesse buon filo a' miei passi nello studio dell'erudizione» (L.A. Muratori, *Lettera a Giovanni Artico di Porcia*, in *Opere*, a cura di G. Falco e F. Forti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964, I, p. 13). Ma già nella *Perfetta poesia*, II, 18 ci si augurava la stesura di autobiografie dalle quali si potesse «intendere de' gran ministri tutto il filo de' loro più difficili maneggi».

⁵ Per questo trapasso: A.O. Lovejoy, *La Grande Catena dell'Essere* [1936], trad. it., Milano, Feltrinelli, 1966, p. 317.

⁶ G. Casanova, *Mémoires*, a cura di R. Abirached e E. Zorzi, Paris, Gallimard, 1960, I, p. 2.

⁷ Esplicita, fin nel titolo, è la tesi di M.H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica* [1953], trad. it., Bologna, il Mulino, 1976.

⁸ G.B. Vico, *Autobiografia* cit., p. 87.

⁹ Per il ruolo dell'empirismo nel mutamento della sensibilità: W.J. Bate, *From Classic to Romantic. Premises of Taste in Eighteenth-Century England* [1946], New York, Harper & Row, 1961.

¹⁰ C. Beccaria, *Opere*, a cura di S. Romagnoli, Firenze, Sansoni, 1958, I, pp. 203–209.

¹¹ W.J. Bate, *The Burden of the Past and the English Poet*, Cambridge (Mass.), The Belknap Press of Harvard University Press, 1970.

¹² *Ragionamento sopra l'origine e i progressi dell'arte poetica*, in *Dal Muratori al Cesarotti*, a cura di E. Bigi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1960, IV, p. 76. Sulla concezione settecentesca dell'io: J.A. Perkins, *The Concept of the Self in the French Enlightenment*, Genève, Droz, 1969.

¹³ G.B. Vico, *Autobiografia* cit., p. 87.

¹⁴ P. Giannone, *Vita scritta da lui medesimo*, a cura di S. Bertelli, Milano, Feltrinelli, 1960, p. 234.

¹⁵ V. Alfieri, *Vita*, a cura di G. Dossena, Torino, Einaudi, 1967, pp. 97–98. Sul paesaggio letterario di quegli anni: Ch. Dédéyan, *Jean-Jacques Rousseau et la sensibilité littéraire à la fin du XVIII^e siècle*, Paris, Société d'Enseignement Supérieur, 1966, cap. IV.

¹⁶ Sull'argomento, cfr. il pur invecchiato F. Berzano, *Il sublime in Vittorio Alfieri*, Asti, Michelerio, 1933.

¹⁷ J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, lettera III, parte 5, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1959, II, p. 562.

¹⁸ V. Alfieri, *Vita* cit., p. 19.

¹⁹ *Ivi*, p. 88.

²⁰ *Ivi*, p. 17.

²¹ *Ivi*, p. 15.

²² C. Gozzi, *Memorie inutili*, a cura di L. Bulferetti, Torino, UTET, 1928, I, p. 27.

²³ C. Goldoni, *Mémoires*, in *Tutte le opere*, a cura di G. Ortolani, Milano, Mondadori, 1959⁴, I, p. 12.

²⁴ Riferito alla sola Germania, ma valido per tutte le altre nazioni: H.H. Muchow, *Jugend und Zeitgeist*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1962.

²⁵ C. Gozzi, *Memorie inutili* cit., I, p. 285.

²⁶ Cfr. A. Di Benedetto, *Alfieri e le passioni*, in «Giorn. st. della Lett. it.», XCVIII (1981), vol. 158, fasc. 503, pp. 321–343.

²⁷ C. Goldoni, *Mémoires* cit., p. 175.

²⁸ P. Giannone, *Vita* cit., p. 62.

²⁹ C. Gozzi, *Memorie inutili* cit., I, p. 278. Ma «garbuglio» è parola-chiave che si incontra quasi a ogni pagina.

³⁰ V. Alfieri, *Vita* cit., p. 137.

³¹ E. Raimondi, *Le ombre del teatro alfieriano*, in AA. VV., *Scene e figure del teatro italiano*, Reggio Emilia, Teatro Municipale «R. Valli», 1981, p. 98.

³² Cfr. V. Alfieri, *Vita* cit., pp. 19, 202, 227.

³³ G. Casanova, *Mémoires* cit., I, p. 2.

³⁴ Recensione anonima della «Continuazione del nuovo giornale de' letterati d'Italia», XXXII (1785), p. 391. Per l'incidenza del romanzo autobiografico: J.-L. Lecercle, *Rousseau et l'art du roman*, Paris, Colin, 1969.

³⁵ K.J. Weintraub, *The Value of the Individual Self* cit., pp. 363–364.

³⁶ C. Gozzi, *Memorie inutili* cit., I, p. 20.

³⁷ V. Alfieri, *Vita* cit., p. 97.

³⁸ *Ivi*, p. 118.

³⁹ *Ivi*, p. 137.

⁴⁰ Si tengano presenti la constatazione e la proposta, già implicite nel *Sublime* pseudolonginiano (IX, 2), del Cesarotti: «vi sono molti generi di silenzi, come di discorso: e potrebbe farsene un trattatello retorico, che non sarebbe il meno importante» (*Dal Muratori al Cesarotti* cit., p. 218). Cfr. C.L. Hart Nibbrig, *Rhetorik des Schweigens*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1981.

⁴¹ L. Da Ponte, *Memorie e altri scritti*, a cura di C. Pagnini, Milano, Longanesi, 1971, p. 172.

⁴² C. Gozzi, *Memorie inutili* cit., I, p. 19.

⁴³ *Ivi*, pp. 90 e 112.

⁴⁴ Cfr. V. Roda, *Unità e pluralità nelle «Memorie inutili» di Carlo Gozzi*, in «Studi e problemi di critica testuale», ottobre 1981, n. 23, pp. 131–155.

⁴⁵ V. Alfieri, *Vita* cit., p. 251.

⁴⁶ C.E. Gadda, *Il tempo e le opere*, a cura di D. Isella, Milano, Adelphi, 1982, p. 71.

⁴⁷ Cfr. le tesi, da meditare, di K. Dockhorn, *Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne*, Berlin-Zürich, Verlag Gehlen-Bad Homburg V.D.H., 1968.

⁴⁸ Le formule sono di R. Scrivano, *Biografia e autobiografia. Il modello alfieriano*, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 105–131. Sulle parti didascaliche: T. Boli, *The Didactic Aspect of Alfieri's «Vita»*, in «Italica», LIV (1977), n. 1, pp. 56–74.

⁴⁹ *Lo stile composito settecentesco nella redazione definitiva e anteriore della «Vita» di Alfieri*, in «Convivium», XX (1952), n. 4, pp. 481–492.

⁵⁰ *Memorie inutili* cit., I, p. 232.

⁵¹ G. Casanova, *Mémoires* cit., I, p. 11.

⁵² L. Da Ponte, *Memorie* cit., p. 448.

⁵³ V. Alfieri, *Vita* cit., p. 251.