



# UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PADOVA

Sede Amministrativa: Università degli Studi di Padova

Dipartimento di ROMANISTICA

SCUOLA DI DOTTORATO DI RICERCA IN : Scienze Letterarie, Linguistiche e  
Filologiche

INDIRIZZO: Romanistica

CICLO XX

## **TECNICHE NARRATIVE NELLE AUTOBIOGRAFIE ITALIANE DEL SECONDO SETTECENTO**

**Direttore della Scuola** : Ch.mo Prof. Ivano Paccagnella

**Supervisore** :Ch.mo Prof. Pier Vincenzo Mengaldo

**Dottorando** : Alessandro Lise

DATA CONSEGNA TESI  
31 luglio 2008



## INTRODUZIONE

1. È diventato un *topos* dei lavori sull'autobiografia esordire lamentando la mole ingestibile, nella sua totalità, di studi sull'argomento. Se è vero che negli ultimi anni (ma l'origine di tutto sarà da far risalire al 1975, anno dell'uscita del *Patto autobiografico* di Philippe Lejeune) la critica non solo letteraria si è occupata, con una particolare attenzione, delle cosiddette scritture dell'io<sup>1</sup>, è anche vero che i metodi e i fini, come d'altronde i risultati, sono dei più vari e disomogenei.

Giacché la quantità e la differenziazione estrema degli studi non consentono più di tracciare per l'autobiografia (come era ancora possibile fino a venti anni fa) alcune poche direzioni di ricerca dominanti e ben identificabili, per tentare di rappresentare lo stato attuale degli studi sarà meglio usare l'immagine del labirinto privo di un centro unitario, o al massimo quella delle piccole mappe separate riluttanti a lasciarsi ricomprendere in un unico mappamondo.<sup>2</sup>

Prendendo il 1975 come data d'inizio (ma sarà una data da prendere con elasticità, come vedremo), i trent'anni e rotti di studi sull'autobiografia hanno avuto da un lato un'impennata quantitativa sempre più difficile da controllare per chi avesse avuto manie di totalità, dall'altro una segmentazione in rivoletti sempre più specifici e settoriali. Possiamo ad ogni modo distinguere grossolanamente due periodi di circa quindici anni l'uno - e sia detto, per intenderci, che non c'è un taglio netto tra le due epoche, ma una evoluzione

---

<sup>1</sup> Per avere un'idea di quanto movimento ci sia stato sul tema, si guardi Anglani 2004; Anglani 1996a; Anglani 1996c; D'Intino 1998, in particolare il capitolo sesto (pp. 235-266), Marcus 1994.

<sup>2</sup> Anglani 2003, p.123

costante. Nel primo quindicennio lo sviluppo teorico è stato continuo e per la maggior parte scalare, nel senso che i contributi potevano ancora gestire tutte le voci che discutevano sull'argomento, costruendo una sull'altra - o una accanto all'altra - uno o due edifici teorici se non proprio compatti almeno abbastanza omogenei. È il periodo più teorico, legato ad un'ansia definitoria spesso astratta e a una mania di categorizzazione un poco spicciola, il quale, però, ha prodotto i contributi più interessanti (ma ci torneremo). Successivamente l'attenzione si è spostata sempre più su questioni meno astratte, è aumentata la consapevolezza storicizzante, con una progressiva specializzazione verso tipi particolari di autobiografia. Si è espanso il campo d'azione dei Cultural e Gender Studies, soprattutto, come ovvio, in ambito statunitense. Dico subito che di questo filone di studio parlerò con parsimonia, sia perché non ne possiedo le competenze, sia perché i testi con cui ho avuto a che fare non si prestano a questo genere di analisi, essendo tutti scritti da maschi bianchi europei di classe sociale medio alta. Per quanto esistano ottimi compendi allo studio dell'autobiografia, compendi che tracciano con una certa cura la storia teorica degli studi, sarà utile in questa sede ripercorrere brevemente le tappe più interessanti e importanti per avere un quadro di riferimento su cui impostare il lavoro.

2. Esiste naturalmente un pre-Lejeune, anche se non così consistente come il post. Eviterò di risalire troppo indietro per non appesantire troppo questo resoconto che vuole essere soprattutto introduttivo e delineare i punti principali della questione. Non tratterò quindi di Dilthey e di Misch i cui pionieristici lavori sono importanti, ma legati a preoccupazioni e interessi senz'altro diversi dai nostri. L'eco delle loro teorie si può comunque ritrovare nel saggio di Georges Gusdorf *Conditions et limites de l'autobiographie*, pubblicato prima in

Germania<sup>3</sup>, poi ripreso da Lejeune<sup>4</sup> e da Olney<sup>5</sup>. In una prospettiva squisitamente filosofica, in cui non ci si pone il problema del genere letterario, Gusdorf rivendica l'origine tutta occidentale e, in particolare, cristiana dell'autobiografia:

il cristianesimo inaugura una antropologia nuova; ogni destino, per quanto umile, presuppone una posta in gioco soprannaturale [...] Ciascuno è responsabile di se stesso, e le intenzioni contano quanto gli atti. Di qui un interesse nuovo per le risorse segrete della vita personale.<sup>6</sup>

La scoperta del sé attraverso lo specchio è un atto straziante anche per chi è abituato a contemplarsi, come l'uomo occidentale. Chi scrive un'autobiografia se da un lato afferma di voler ricostituire l'unità di una vita attraverso il tempo, dall'altro, e in profondità, vive l'impresa come una riscoperta e ricreazione del sé: «l'autobiografia non è solamente la ricapitolazione del passato, ma è la scommessa e il dramma di un uomo che si sforza di rassomigliare alla sua somiglianza»<sup>7</sup>; l'autobiografia è soprattutto un'opera d'arte, più che una ricostruzione storica, una creazione letteraria orientata verso l'individuazione di un significato personale, «una seconda lettura dell'esperienza, e più vera della prima perché ne è la presa di coscienza».

Nel 1960 esce il libro di Roy Pascal, *Design and truth in Autobiography*, destinato ad avere una certa influenza sugli studi successivi, in virtù del fatto che è il primo saggio in cui si pone il problema della 'specificità' (*proper*) dell'autobiografia, distinguendola da altre forme di scrittura personale (lettere,

---

<sup>3</sup> Gusdorf 1956

<sup>4</sup> Lejeune 1971

<sup>5</sup> Olney 1980

<sup>6</sup> Cito da Anglani 1996b

<sup>7</sup> Anglani 1996b p. 13

diari, ecc.).<sup>8</sup> Per Pascal è Goethe a stabilire le fondamenta del genere, ponendo le basi per una ricognizione seria della propria intimità, non svincolata dalle circostanze storiche e dall'esperienza concreta. Da un certo punto di vista Pascal esprime un paradosso che verrà ripreso successivamente anche da altri. Il suo interesse è tutto nel rapporto tra individuo e storia, rapporto che sembra sfaldarsi man mano che ci si addentra nella modernità, facendo in questo modo di Goethe sia il punto di partenza del genere letterario che il punto di arrivo di un'evoluzione che in lui ha il punto più alto.

Secondo William Spengemann, il momento di novità della critica sull'autobiografia, almeno in ambiente anglosassone, avviene nel 1970 con la pubblicazione del saggio di Francis R. Hart *Notes for an Anatomy of Modern Autobiography*.<sup>9</sup> Per Hart non c'è un insieme di tratti stilistici o linguistici che possano distinguere l'autobiografia come forma specifica. Esistono solo le intenzioni dell'autore, che definiscono tre tipi di scrittura dell'io: le confessioni, le apologie e le memorie. Queste tre tipologie non si costituiscono in genere, ma vanno prese come relazione tra il lettore/destinatario e lo scrittore, il quale a seconda delle intenzioni scopre «his own fluctuating mixture of confession, apology, and memoir»<sup>10</sup>.

Di particolare interesse lo studio di Starobinski sullo stile dell'autobiografia<sup>11</sup> in cui si sottolinea lo scarto tra l'io che scrive e l'io narrato. Solo attraverso una differenza di tempo e di identità, e quindi attraverso una narrazione, può esistere l'autobiografia, e il suo stile «è il segno della relazione tra "chi scrive" e il proprio passato, nel momento stesso in cui manifesta il progetto, orientato verso il futuro, di un modo specifico di rivelarsi all'altro». Passando a parlare di

---

<sup>8</sup> Per Fido questo è l'unico saggio del periodo ad avere qualche interesse pratico, mentre tutti gli altri sono astratti o per nulla utili. Fido 2000 p. 285-6n

<sup>9</sup> Hart 1970.

<sup>10</sup> Hart, 1970, p. 508

<sup>11</sup> Starobinski 1975 pp. 204-16, ma il saggio è del 1970.

Rousseau, Starobinski indica la presenza nella sua narrazione di due toni distinti: uno elegiaco, l'altro picaresco. Nel primo si vede il passato come paradiso perduto, nel secondo come «il tempo delle debolezze»

Il passato può essere quindi ora soggetto di nostalgia, ora oggetto d'ironia, mentre il presente è sentito volta a volta come uno stato moralemente degradato e come uno stato intellettualmente superiore.

James Olney è probabilmente lo studioso statunitense che si è occupato di più di autobiografie, a partire dal 1972 con *Metaphors of Self*, fino al recente *Memory and Narrative. The Weave of Life-Writing* del 1998. Partendo dalle considerazioni di Gusdorf, Olney dichiara che l'autobiografia non è un genere letterario quanto piuttosto un atto di conoscenza di sé: «a man's lifework is his fullest autobiography». L'autobiografia detta tale non sarebbe altro che una parte dell'io in cui l'io si sdoppia e rende palese il carattere di processo instabile e non finito dell'auto-osservazione. Per Olney non esiste l'oggettività della conoscenza, ogni atto (storico, filosofico, scientifico, ma soprattutto letterario e autobiografico) è la proiezione di uno spazio interiore che noi non possiamo conoscere, se non attraverso le sue metafore. Solo attraverso le metafore dell'io l'esperienza può essere trasmessa e il mondo può essere strutturato e compreso. I successivi interventi del critico si muovono nel segno della polemica con gli studi decostruzionisti, in difesa di un *Self* che nonostante sia inconoscibile e inserito in un contesto narrativo, non è unicamente una costruzione finzionale e non si dissolve nel testo.<sup>12</sup>

---

<sup>12</sup> Il volume del 1998 traccia un percorso che da Agostino, visto come iniziatore delle scritture dell'io, porta a Beckett passando per Rousseau, con un progressivo passaggio nella scrittura autobiografica dal *bios* all'*autos*. Per una descrizione più accurata si legga la lunga scheda in Anglani 2003, pp. 178-9

3. L'interesse di Lejeune per l'autobiografia risale al 1971, quando pubblica *L'Autobiographie en France*. Ma è, come noto, nel 1975, con il *Pacte autobiographique*, che l'autore francese marca una tappa fondamentale nel panorama critico sulle autobiografie, tanto che di queste non si potrà più parlare senza prima averlo citato - sia per prenderlo a modello che per criticarlo. La tesi è nota e la tratterò in velocità, lasciando ad altri il compito di discuterla<sup>13</sup>. Forte degli strumenti linguistico-strutturalisti, Lejeune afferma che l'autobiografia è una narrazione retrospettiva in prosa della vita di una persona reale, scritta da sé, focalizzata sulla sua vita individuale e in particolare sullo sviluppo della sua personalità. Il patto autobiografico, stabilito con il lettore, si contrappone al patto finzionale perché il nome dell'autore - il quale designa una persona realmente esistita o esistente - scritto in copertina, coincide col nome del narratore e con quello del personaggio. Per Lejeune, l'autobiografia è un processo eminentemente letterario, essa è prima di tutto un *testo* con il quale si deve avere a che fare con gli strumenti della critica letteraria (e, nel caso di Lejeune, psicanalitica).

L'anno dopo, nel 1976, Elisabeth Bruss applica all'autobiografia il concetto di atto illocutorio, sulla scorta dei filosofi del linguaggio Austin, Searle e Strawson, .

Autobiography is a personal performance, an action that exemplifies the character of the agent responsible for that action and how is it performed.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> In fin dei conti si può leggere la storia della critica autobiografica dal 1975 in poi come un enorme commento a Lejeune. Si vedano comunque l'introduzione a Guglielminetti 1977 e Anglani 1996a, pp. 35-56. Ma si leggano anche i successivi interventi dello stesso Lejeune (1986 e 2004) in cui, pur non sconfessando nulla, mitiga alcuni concetti che nella prima versione sembravano piuttosto rigidi, tra i quali l'idea che un autore sia autore solo dal secondo libro e che non possa esistere un'autobiografia come libro isolato.

<sup>14</sup> Bruss 1976, p. 300

Bruss propone di valutare il genere letterario non in quanto manifestazione astratta, ma piuttosto come atto storicamente contestualizzato: «what autobiography is in part depends on what is not - on how it is related to and distinct from other kinds of activity available in its original context»<sup>15</sup>.

Nel 1979 escono due contributi molto importanti per le vicende critiche dell'autobiografia: il saggio di Paul De Man *Autobiography of De-Facement* e il volume di Georges May *L'Autobiographie*.<sup>16</sup> Sono due lavori di differente impostazione e bersaglio, uniti solo, oltre che dal tema, dall'anno di pubblicazione. Per De Man è impossibile definire l'autobiografia come genere, ma, a differenza di Olney, il soggetto non esiste se non come effetto del linguaggio. Proprio lo stato referenziale dell'autobiografia renderebbe palese lo stato finzionale della referenzialità in toto

Noi pretendiamo che la vita *produca* l'autobiografia come un atto produce le sue conseguenze: ma non potremmo suggerire, con eguale fondatezza, che il progetto autobiografico può esso stesso produrre e determinare la vita, e che qualsiasi cosa lo scrittore *fa* è governato di fatto dalle esigenze tecniche dell'autorappresentazione e dunque determinato, in tutti i suoi aspetti, dalle risorse del suo mezzo espressivo?<sup>17</sup>

Per De Man l'autobiografia è un tipo di prosopopea e per questo è paragonabile a un epitaffio, attraverso il quale il nome di una persona è reso memorabile e intellegibile. Il lettore dell'autobiografia proietta se stesso sul protagonista del testo e allo stesso tempo ne crea la figura.

Il saggio di Georges May tende verso un agnosticismo definitorio per il quale il problema di cos'è l'autobiografia viene aggirato. L'autobiografia, dice il critico,

---

<sup>15</sup> Bruss, 1976 p. 7

<sup>16</sup> De Man 1979 pp. 67-81; May 1979

<sup>17</sup> Cito da Anglani 1996b p. 53

«è una biografia scritta da chi ne è soggetto», riprendendo l'incipit del saggio di Starobinski. Il volume è suddiviso in due parti che appunto prescindono dagli aspetti teorici più sottili per dedicarsi ad analisi pratiche dei testi.

La prima [parte] si dilunga più nell'esame delle eccezioni che delle regole: eccezioni alla regola dell'autobiografia opera di maturità se non addirittura di vecchiaia; alla regola dell'autobiografia coronamento di una vita o d'un'opera celebre [eccetera]. Mentre la seconda parte, invece di approdare al tracciato di frontiere rigorose che separino l'autobiografia dai generi vicini, afferma al contrario che tra l'autobiografia e le memorie o tra l'autobiografia e il romanzo non esiste una netta linea di demarcazione, e che tutto è questione di dosaggi e sfumature.<sup>18</sup>

*The forms of Autobiography* di William Spengemann inaugura gli anni ottanta. Secondo Spengemann l'autobiografia è una forma che si è evoluta nel tempo a partire dalle Confessioni di Sant Agostino, fino ad assumere, nella contemporaneità, forme finzionali. L'importante è capire in che modo e perché in epoche diverse gli autobiografi hanno sentito il bisogno di narrarsi con forme diverse. Per questo il critico elabora tre categorie: l'autobiografia come biografia di sé, l'autobiografia filosofica e l'autobiografia poetica, e li descrive attraverso l'analisi di testi esemplari, fino ad arrivare allo studio della Lettera Scarlatta di Hawthorne.

Paul Jay afferma che tra Otto e Novecento è avvenuto un cambiamento tale nella prospettiva epistemologica del soggetto da mettere in crisi le nozioni di storia e di autobiografia, portando la seconda a perdere, sulla scorta di Paul de Man, le istanze di referenzialità. Ciò comporta una incapacità di decidere e di distinguere tra le autobiografie vere e proprie e le autobiografie *fictional*.

---

<sup>18</sup> Anglani 1996b p. 61

Non molto distante da Paul Jay, Paul John Eakin in *Fictions in Autobiography* afferma che ogni costruzione del sé è finzionale e basata su strutture narrative. Ciò non vuol dire che il soggetto stesso, come afferma Paul de Man, sia una invenzione del testo, ma che le forme della narrazione fanno parte e costituiscono l'identità umana.

Anche Robert Elbaz si sofferma sul rapporto tra finzione ed autobiografia, affermando che le due tipologie di testo si sostengono e scambiano reciprocamente modi e stili, quasi ad identificarsi uno con l'altro. Mettendo in discussione la nozione stessa di genere letterario, anche Elbaz è convinto che il linguaggio sia essenzialmente finzione e che tale presupposto condizioni ogni campo della conoscenza.

4. Il mio breve riassunto degli anni Ottanta ha lasciato fuori tutta una serie di studi che non mi sono sembrati adatti all'argomento, o che ne fossero troppo distanti, o che non dessero contributi interessanti alla comprensione dell'autobiografia. Gli anni Novanta, come ho già specificato, portano a un incremento ingestibile dei lavori critici, rendendo di fatto impossibile una visione non solo totale, ma anche in grado di rendere conto di tutti i filoni di ricerca. La maggior parte dei lavori, soprattutto in ambiente anglosassone, si dedicano allo studio di autobiografie femminili<sup>19</sup>, in linea con l'aumentare dell'interesse per i Gender Studies, o autobiografie di minoranze mai studiate prima: minoranze etniche (le diverse etnie che costituiscono il melting pot statunitense) e sociali (carcerati, eccetera). Lo spazio autobiografico, in questi casi, permette la scoperta di un'identità altra, spesso oppressa e differente rispetto a quella WASP che domina lo spazio letterario e politico, ma il discorso critico, spesso, risulta convenzionale sia per una "cecità" ideologica, sia per un

---

<sup>19</sup> Smith 1997

facile schematismo con cui molti di questo tipo di lavoro arriva alle proprie conclusioni.

Ciò che è certo è che viene abbandonata dai critici la pretesa di poter definire univocamente l'autobiografia, in favore di un approccio storicamente più consapevole e più legato ai testi. Non esiste più l'ansia di categorizzazione che, partita negli anni Settanta, aveva invaso il discorso critico: l'autobiografia viene vista, giustamente, più come un testo attraversato da diverse esigenze che sta al lettore di volta in volta riconoscere. Il discorso categorizzante e definitorio sembra essersi spostato, almeno in ambito francese, nel dibattito sull'*autofiction*, genere discusso, discutibile, non del tutto chiaro, 'inventato' da Doubrowosky e a metà strada tra l'autobiografia e il romanzo autobiografico. L'argomento porterebbe troppo lontano, lo chiudo qui.<sup>20</sup>

5. Si sarà notato che non ho citato, se non di passaggio, saggi di autori italiani. Già Guglielminetti nel 1977, e poi Anglani di recente, lamentavano che la produzione nostrana fosse poco considerata dalla critica internazionale, e questo prevalentemente per un fatto di incomprendimento linguistica. In effetti la critica autobiografica italiana, pur presentando contributi notevoli al riguardo, si inserisce nel discorso teorico un po' di lato, rispondendo a questioni poste da altri, ma senza suscitare dibattito. Solo per fare i nomi dei critici che più di altri si sono posti il problema dell'autobiografia si potranno citare il pionieristico lavoro di Guglielminetti, il profondo saggio di Battistini, l'ansia onnicomprensiva di Anglani e il buon lavoro didattico di D'Intino. Ma i contributi sono moltissimi, come ha scritto lo stesso Anglani nel numero speciale di *Moderna*, già citato. Certo bisogna dire che i lavori di cui si parla sono spesso legati a un singolo testo, oppure a un singolo autore, o, al massimo, a una serie di testi letterari, tra

---

<sup>20</sup> Si veda a questo proposito Tucci 2004

l'altro sempre gli stessi. E qualcosa di questi lavori sembra non girare come dovrebbe, se, dal 1986 il testo di Lejeune in Italia, è esaurito e non è più stato ristampato, nonostante gli aggiornamenti dell'autore. Tratterò solamente i contributi più utili al discorso e che nel seguito del mio lavoro non avranno lo spazio che meriterebbero, o per impostazione, o per campo di applicazione. Guglielminetti scrive due testi fondamentali, il primo del 1977, il secondo contenuto nella Letteratura Italiana Einaudi. Consapevole ma critico riguardo discorso teorico che si svolge parallelamente nel mondo, Guglielminetti considera, più che le autobiografie in sé, le scritture autobiografiche inserendole in un contesto storico e nazionale

La liceità di un discorso nazionale sulla biografia e sull'autobiografia è strettamente connessa all'individuazione di una tradizione operante in una delle culture occidentali con caratteristiche peculiari.

Per Guglielminetti questa tradizione italiana parte da San Francesco, il primo a mostrare stimoli autobiografici nelle proprie scritture e arriva fino al Novecento, senza fratture.

Il volume *Lo specchio di Dedalo*, di Andrea Battistini, raccoglie saggi scritti in tempi diversi dagli anni Settanta agli anni Novanta. Oltre a un prezioso saggio su Da Ponte e l'"autobiografia melodrammatica", definita sulla scorta di Peter Brooks, Battistini traccia una storia dell'autobiografia in Italia che parte dai podromi presenti nell'accademia con le sue confessioni personali «sia pur velate dal merletto e dalla raffinatezza iniziatica e allusiva» e nelle confessioni religiose, per arrivare a Vico, nel quale la forma giunge a compimento.

Nel 1996 Bartolo Anglani fa uscire due volumi che cercheranno di fare il punto sugli studi internazionali, oltre che una monografia su Goldoni. Da un lato il critico presenta un'antologia dei lavori che gli sembrano più consistenti dal

punto di vista teorico, o che almeno portano avanti una discussione di cui in Italia non si è sentita l'eco. Ne *I Letti di Procuste* si scaglia, con una foga pamphlettistica, sulle diverse teorie dell'autobiografia, a partire da Gusdorf e Lejeune, smontandone i luoghi comuni travestiti e segnalando le inevitabili contraddizioni di discorsi critici che si allontanano completamente dallo storicismo e, in particolare, evitano di leggere i testi. Due filoni teorici, dice Anglani, si incrociano e scontrano senza riuscire ad afferrare lo specifico della scrittura autobiografica settecentesca: da un lato saggi che, studiando l'autobiografia non ne considerano con la dovuta attenzione il rapporto con la fiction romanzesca, dall'altro un discorso teorico che sovrappone il problema dell'identità soggettiva novecentesca ad un io che ha tutt'altre questioni in gioco. Concludo con l'ottimo saggio di D'Intino, che ha le caratteristiche introduttive del manuale e attraversa tutte le questioni più importanti legate all'autobiografia. Ha il principale difetto di non poter essere del tutto approfondito, sia per la quantità di temi trattati, sia per la mole di esempi diversi: il critico usa per i suoi scopi tutte le autobiografie che ha a disposizione, prendendo gli esempi che confermano più facilmente il suo discorso.

6. La storia delle autobiografie del Settecento è nota, ma vale la pena di ripercorrerla in fretta. È del 1728, ma circolava manoscritto già dal 1721, il *Progetto ai letterati d'Italia per scrivere le loro Vite*, del nobile friulano Giovan Artico di Porcia, un appello agli intellettuali italiani affinché, sul modello Cartesiano, descrivessero il loro corso di studi e il processo culturale che li aveva portati a intraprendere i propri lavori. Porcia proponeva, oltre che l'idea, anche un questionario di base su cui costruire il curriculum, comprendente

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, l'eventuale autocritica, il giudizio retrospettivo di una carriera da valutare per la sua utilità pedagogica [...]»<sup>21</sup>

Il progetto era ambizioso e legato ad un'idea di cultura unitaria, ispirato al razionalismo europeo e aveva finalità educativa oltre che storica; ma non riscosse il successo che da Porcà sperava: infatti l'unico risultato concreto ottenuto è la pubblicazione della *Vita* di Giambattista Vico nel 1728, scritta in terza persona e attraversata dall'«ingenua e scoperta intenzione di tutelarsi da una sequela di avversità nei confronti della propria vocazione filosofica, che Vico abbastanza nevroticamente ingigantisce»<sup>22</sup>. Nello stesso anno esce a Napoli la *Vita* di Cellini, scritta nel Cinquecento, ma inedita. È noto il successo che questo libro ebbe, anche grazie a Baretta - che ne scrisse un'entusiastica recensione nel 1763 - in tutto il Settecento, tanto che Alfieri, prima di intraprendere la scrittura della propria *Vita*, si fece leggere quella di Cellini. Sempre del primo Settecento, ma svincolato dai progetti di da Porcà, anche lo storico Pietro Giannone, nel 1736, intraprende, in carcere, la scrittura della propria vita, dimostrando come l'esigenza di raccontarsi fosse sentita dagli intellettuali italiani dell'epoca. Insomma, l'idea di da Porcà, pur non del tutto riuscita - visto che delle varie autobiografie commissionate (tra gli altri Vallisneri, Muratori e Martello) solo una viene pubblicata<sup>23</sup> - agisce tra gli eruditi in modi sotterranei se ancora nel 1806 Giambattista Venturi intraprende la scrittura della propria Vita sul modello, ormai antiquato ma comodo, del *cursus honorum*.<sup>24</sup> Con la seconda metà del Settecento le cose, per l'autobiografia cambiano radicalmente. Nel 1782 esce il primo volume delle *Confessions* di Rousseau, seguito dal secondo nel 1789. È praticamente una rivoluzione. Rousseau mette in campo una possibilità che

---

<sup>21</sup> Battistini 1994 p. 482

<sup>22</sup> Guglielminetti 1988

<sup>23</sup> De Michelis 1979; Fido 1989

<sup>24</sup> Ma in mezzo sarà anche da citare Antonio Genovesi, la cui *Vita* è scritta tra il 1757 e il 1750

prima non si dava: la capacità di autoanalizzarsi e di costruirsi un percorso ad hoc. Certo gli autobiografi italiani non prenderanno esattamente la sua strada, troppo legati a modelli di autoapologia o di autoesaltazione, ma terranno ben presente il modello rousseiano anche solo per scostarsi da esso. Nessuna delle autobiografie italiane avrà il coraggio di appropriarsi del titolo del ginevrino, preferendo il più neutro *Memorie* (magari con l'aggiunta primo settecentesca *pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*; rivelando comunque un'intenzione curricolare) o *Vita*, oppure, al massimo, *Storia della propria vita*. Le autobiografie del secondo Settecento, rispetto a quelle del primo, sono più imponenti, come numero di pagine, e più narrativizzate. Pur trattando spesso (come nel caso di Alfieri e di Goldoni) la propria carriera teatrale, oppure la propria educazione (più o meno tutti) non si fermano unicamente a quella, descrivendo in dettaglio episodi e faccende al confine con il romanzesco. Ma di questo parleremo in seguito. Insomma: se possiamo convenire con Fido che è il decennio 1720-30 ad aprire la stagione delle autobiografie, bisogna comunque sottolineare che è con Rousseau che il genere diventa maturo. Certo sarà un periodo non troppo lungo, quello di massima espansione, diciamo, sempre seguendo Fido, fino agli anni 30 dell'Ottocento.

In quegli anni appunto l'autobiografia raggiunge uno stupefacente status commerciale, e contemporaneamente sembra entrare in crisi per un eccessivo carico di responsabilità, cioè perché ormai ci si può aspettare da esso un livello di *verità* tale che non sempre l'autore è abbastanza forte [...] per raggiungerlo e sostenerlo<sup>25</sup>.

Ma sarà soprattutto il Romanticismo, con la sua lente d'ingrandimento sui fatti minuti a rendere impossibile o molto difficile l'autobiografia così com'era intesa

---

<sup>25</sup> Fido 1989

nel secolo precedente, privilegiando una scrittura autobiografica che fa del frammento la sua unità di misura. Sul testo memoriale pesano da un lato la ricerca dell'unicità, dall'altro l'influenza romanzesca, due fenomeni contrapposti che di fatto esautorano l'istituto autobiografico<sup>26</sup> di tipo settecentesco.

Una precisazione è d'obbligo a questo punto: il termine *autobiografia* è un anacronismo per i libri di cui tratterà la mia ricerca.

Nel 1797 in Inghilterra un anonimo articolista della «Monthly Review» [...] recensendo un libro di Isaac D'Israeli nel quale compariva la parola «self-biography», mise in dubbio la legittimità del vocabolo, incerto se convenisse sostituirlo con il «pedante» «autobiography». Solo a partire dal 1826 il nuovo termine è usato sistematicamente, nella raccolta in 33 volumi *Autobiography, a collection of the most instructive and amusing lives ever published, written by the parties themselves*, per definire una modalità del discorso scritto inglese, insomma un genere.<sup>27</sup>

In Italia appare per la prima volta nel 1828 nel dizionario Tecnico-Etimologico-Filologico di M.A. Marchi, segnalando comunque un uso precedente.

7. Detto questo, il lavoro che mi appresto a presentare prende in considerazione sette autobiografie scritte in quello che spesso viene definito il periodo classico del genere, quello che parte da Rousseau e arriva in pieno romanticismo a Wordsworth. Dando per buona la definizione di Lejeune, con qualche correttivo dovuto più al buon senso che ad un'idea teoricamente forte di autobiografia, cercherò di descrivere il funzionamento narrativo dei testi autobiografici italiani del secondo Settecento. Non mi sfuggono tutti i problemi teorici che questa impostazione crea. Da un lato la legittimità di unire assieme testi scritti in lingue

---

<sup>26</sup> Battistini 1996

<sup>27</sup> D'Intino, 1998, p. 15

diverse per il solo fatto di essere stati composte da persone appartenenti a uno stesso contesto nazionale (tra l'altro non ancora formato se non linguisticamente). Dall'altro l'idea di analizzare da un punto di vista narratologico testi appartenenti ad un genere che, come dice Shaffner, è definito semanticamente e non sintatticamente (come il romanzo). Per il primo punto mi rifaccio a Guglielminetti, per il quale, come ho già specificato, esiste una tradizione biografica e autobiografica italiana che parte da Petrarca e attraversa tutta la nostra storia letteraria, fino ai giorni nostri. E va detto che culturalmente le autobiografie di Casanova e Goldoni sono molto più simili a quella di Da Ponte che alle Confessioni di Rousseau. Insomma: sono scritte in francese, sì, ma maturano in un contesto se non proprio italiano, o, come in questo caso, veneziano, almeno europeo, come tra l'altro l'autobiografia di Alfieri. Sul secondo punto non sarebbe neppure il caso di pronunciarsi: le autobiografie sono essenzialmente dei prodotti narrativi, talvolta finzionali, in cui l'elaborazione linguistica viene imbrigliata in schemi comprensibili al lettore, in modo da creare una vita che sia leggibile (ma anche scrivibile: non tutti gli autobiografi scrivono per dare un senso alla propria vita, o per ordinarla; ma certamente scriverla mette in moto un criterio di organizzazione latente già formato, mettendolo in discussione oppure rendendolo esplicito. In fin dei conti gli autobiografi fanno certo uno sforzo di memoria, anche quando gli appunti li sostengono: da un lato mettono in luce il percorso della loro vita così come se lo sono formati psicologicamente, omettendo ciò che gli sembra non faccia parte del quadro che vogliono mostrare, dall'altro, proprio attraverso le strutture narrative, si costruiscono un'identità della quale anche loro non hanno del tutto coscienza). Mi rendo conto che la nozione di autobiografia che verrà utilizzata in questo lavoro sarà contraddittoria. Dare per buona la definizione di Lejeune mi

permetterà, come già per lui a suo tempo,<sup>28</sup> di poter selezionare un corpus abbastanza omogeneo su cui basare il mio studio, ma i testi presi in considerazione verranno trattati essenzialmente come testi letterari a prescindere dalla loro connotazione memorialistica. Utilizzerò il concetto di autobiografia in modo elastico, quando mi servirà per precisare o per affermare qualche fatto che altrimenti non avrebbe senso, ma ciò non toglie che per me il termine sarà più uno strumento che un dato di fatto. Se questa posizione si rivela piuttosto comoda a un primo sguardo, diventa problematica una volta che si cerca di affrontare il nocciolo duro della questione. Non ho, naturalmente, una risposta alla domanda fondamentale su cosa sia un'autobiografia, se non le risposte intuitive e di buon senso, una via di mezzo tra Georges May e Lejeune stesso. Di certo non mi aspetto, attraverso l'analisi delle strutture delle autobiografie, di dimostrare una cosa che è già evidentissima a colpo d'occhio, e già detta e ridetta da tutti gli studiosi che hanno affrontato la questione, e cioè il carattere intrinsecamente narrativo e semi finzionale (o comunque legato a una "costruzione" di senso, a un ordinamento della propria vita in cerca di una linea coerente - se non proprio di un significato - che già solo nel momento di venire raccontata diventa un'interpretazione soggettiva) delle autobiografie. Il punto, banale ma mai abbastanza ribadito, è che questi testi sono, appunto, *testi letterari*, più o meno riusciti a seconda delle capacità dell'autore, e come tali vanno analizzati. Per quanto siano interessanti il problema della costruzione dell'individualità e la questione della rappresentazione del sé, finché non si affronterà seriamente il modo in cui questi testi sono costituiti non si potrà certo arrivare a comprendere del tutto i meccanismi che sottostanno al ritratto personale, più o meno veridico.

---

<sup>28</sup> Cfr Lejeune 2004

I testi che prenderò in considerazione sono scritti tra il Settecento e l'Ottocento, ma tutti profondamente settecenteschi per impostazione, narrazione e linguaggio. Per quanto possibile, li confronterò con il sistema letterario a loro contemporaneo e con le autobiografie del primo Settecento, per vedere come cambiano le strutture della narrazione quando cambia l'intento di chi scrive. Queste le autobiografie, presentate in ordine alfabetico secondo il nome dell'autore.

**Alfieri:** scritta per la maggior parte nel 1790, ricorretta a partire dal 1798 fino al 2 maggio del 1803, conclusa successivamente dal 4 al 14 maggio, fu pubblicata postuma nel 1806<sup>29</sup>. La prima edizione è tagliata e rivista nella Seconda Parte per ragioni di «prudenza politica»<sup>30</sup>. Viene reintegrata solo nel 1861. Cito dall'edizione Mursia (vedi Bibliografia) che riproduce il testo critico curato da Luigi Fassò e pubblicato nel vol. I dell'Edizione Astense del Bicentenario, Asti, 1951, con le correzioni apportate da Branca e già indicate nel 1964 in «Lettere Italiane», XVI.

**Bal:** scoperta solo di recente dalla storica Maria Carla Lamberti, l'autobiografia di Francesco Bal viene composta tra il 1824 al 1835. L'edizione di riferimento è l'unica disponibile, quella curata dalla stessa Lamberti per i tipi di FrancoAngeli nel 1994.

**Casanova:** scritta febbrilmente tra il 1789 fino alla morte nel 1798, pubblicata con consistenti ritocchi tra il 1826 e il 1838, si tratta di un'opera monumentale in più di 3000 pagine. Cito dai tre volumi Laffont i quali riproducono la sola edizione dell'*Histoire* basata sul manoscritto originale ed integrale, pubblicata nel 1960 da Brokhaus-Plon.

**Da Ponte:** dopo aver pubblicato nel 1807 una *Storia compendiosa* della sua vita, riprende il progetto di un'autobiografia negli anni venti dell'Ottocento. La prima edizione delle *Memorie* vede la luce in quattro volumi tra il 1823 e il 1827. «Fallita

---

<sup>29</sup> Per la storia editoriale della *Vita* si veda Fassò 1951 e Mariani 1978.

<sup>30</sup> Mariani 1978, p. 90

la speranza di farle ristampare in Italia per il divieto della censura austriaca, ne predispone una seconda edizione americana, che vide la luce in tre volumi tra il '29 e il '30, ridotta e alleggerita da digressioni e particolari meno significativi.»<sup>31</sup>  
Cito l'edizione Garzanti che riproduce il testo critico stabilito da G. Gambarin e F. Nicolini nel 1918 per le edizioni Laterza.

**Goldoni:** scritti in tre anni dal 1783 al 1786, pubblicati immediatamente, nel 1787. Cito dall'edizione Aubier che riproduce senza variarlo il testo curato da G. Ortolani per *Tutte le opere di C. Goldoni*, Milano, Mondadori 1935.

**Gozzi:** scritte a partire dal 1780, ma pubblicate solo nel 1797 in tre volumi, poi più ristampata. Cito dall'edizione Prezzolini del 1910 per i tipi di Laterza, l'unica ad essere integrale.

**Mazzei:** compone le memorie tra il 1810 e il 1813, ma vengono pubblicate postume nel 1845-46 da Gino Capponi che ne prepara un'edizione piena di difetti. In mancanza del manoscritto, perduto e mai ricomparso, questa è l'edizione di riferimento per le successive ristampe, tra cui quella Marzorati, usata da me per questo lavoro.

All'elenco manca Giuseppe Gorani, milanese, la cui vita, scritta in francese si intitola *Mémoires pour servir à l'histoire de ma vie*. Gorani scrive nei primi anni dell'Ottocento, partecipa alla rivoluzione francese con entusiasmo per poi allontanarsene durante il terrore, fuggendo in Svizzera. La sua autobiografia, scritta tra il 1807 e il 1811 è un documento storico molto prezioso, anche se stilisticamente non riuscito - anzi, piuttosto noioso. Parzialmente inedita fino al 1998, quando l'ultimo volume è stato meritoriamente pubblicato a cura di Elena Puccinelli per i tipi di Cariplo-Laterza, avrebbe fatto parte senza dubbio del corpus se l'edizione dei volumi precedenti non fosse stata così inaffidabile.

Sono d'obbligo due osservazioni su come utilizzerò i testi. Purtroppo per una impossibilità a gestire tutte le fonti ho dovuto limitare lo studio ai testi così come

---

<sup>31</sup> Armani 1976

sono usciti in ultima edizione, evitando di considerare le versioni precedenti, come nel caso di Da Ponte<sup>32</sup> e soprattutto privandomi della possibilità di confrontare le autobiografie con le altre scritture dell'io che gli autori andavano scrivendo nella loro vita. Nella fattispecie ho escluso totalmente sia i ricchi epistolari, sia gli altri scritti autobiografici, quali, nel caso di Goldoni, le *Memorie Italiane*, il cui rapporto con i *Mémoires* è, ad ogni modo, già stato studiato in profondità<sup>33</sup>, sia versioni precedenti delle autobiografie, come quella di Alfieri.<sup>34</sup> Per quanto la scrittura e la pubblicazione delle autobiografie italiane del secondo Settecento segua uno sviluppo cronologico, permettendo di individuare le possibili derivazioni di un testo dall'altro (sicuramente Alfieri lesse i *Mémoires* e Da Ponte ebbe tra le mani una prima edizione dell'*Histoire* di Casanova), ho trattato tutte le opere come contemporanee e slegate da vincoli intertestuali, per poterne dare una descrizione sincronica che rendesse conto dei parallellismi e le differenze da un punto di vista narrativo/narratologico.

Mi preme di segnalare uno dei punti di forza di questo lavoro e cioè la presenza di testi mai prima d'ora sottoposti ad un'analisi di questo tipo. Se la bibliografia su Alfieri e Goldoni (ma anche Da Ponte e Casanova) può vantare un cospicuo numero di saggi tra i più interessanti sia dal punto di vista storico che letterario, le Memorie di Mazzei e ancor più quelle di Bal sono qui sottoposte per la prima volta a un'analisi testuale. È ovvio che la mancanza di interesse per queste opere derivi in primo luogo dalla loro farraginosaggine, dalla incapacità di avvincere, dal loro stato principalmente di documento storico più che d'opera d'arte. Eppure talvolta sono testi che sorprendono per la loro capacità di vivacizzare alcune situazioni. È naturale che vengano inserite in questo lavoro per rendere conto in modo più vasto possibile delle forme dell'autobiografia nel secondo

---

<sup>32</sup> Sulle due redazioni delle Memorie di Da Ponte si veda

<sup>33</sup> Cfr. Folena

<sup>34</sup> Si veda sempre Mariani 1978 pp. 89-131 per una attenta analisi, soprattutto linguistica, delle due versioni.

Settecento. Le opere letterarie sono prevalenti e su di loro si concentrerà la mia attenzione, e probabilmente la presenza di questi due documenti non aumenterà né modificherà sostanzialmente, come dice D'Intino nella prefazione del suo libro, la nostra conoscenza sulle «dinamiche e sulle forme del genere», ma certo ci permetterà di avere un quadro più variegato e di capire in che modo alcuni testi "funzionano" meglio di altri.

8. La struttura della tesi è divisa in due parti. La prima tratta fenomeni di microtestualità, cioè elementi testuali individuabili con una certa precisione e estrapolabili: incipit, dialoghi, descrizioni, explici. Sono luoghi del testo che vanno dalle poche parole a qualche pagina, ma mai più lunghe di così. La seconda riguarda i fenomeni di macrotestualità, che potremmo anche definire trans-testuali, approfondendo le strutture temporali e quelle della trama. Sono strutture organizzative che attraversano il testo in tutta la sua completezza e non possono venire esemplificate in un brano singolo. I titoli dei capitoli sono abbastanza espliciti da permettere di farsi un'idea generale del percorso di questo lavoro.

Lo stimolo iniziale è derivato proprio dalla lettura delle autobiografie in questione. Lontane dall'essere puramente delle raccolte di memorie slegate, si configurano come opere narrative a tutto tondo. Sono senz'altro le opere in prosa più rappresentative e meglio riuscite del Settecento, pur nella loro irrisolutezza e nelle loro lungaggini. In un secolo in cui si prepara la forma romanzo, forma che esploderà nell'Ottocento, ma che in Francia e in Inghilterra ha già dato esempi di notevole grandezza, le autobiografie italiane anche se non si possono in nessun modo considerare romanzi, nonostante facciano un uso insistito delle tecniche e di alcuni *topos* finzionali, superano per scrittura e per capacità di intrattenimento, nonché per la loro qualità letteraria, i romanzi italiani contemporanei come quelli

dell'abate Chiari e di Piazza. Opere di grande successo, certo, come testimoniato in ogni profilo storico, ma così stereotipate e di poca cura da risultare illeggibili ai nostri occhi. Sarà anche vero, come dice Crivelli, che non possiamo valutare questi romanzi con lo stesso occhio con cui valutiamo il romanzo dell'Ottocento, ma messi a fianco alle autobiografie che spuntano a cavallo del secolo non si può fare a meno di vedere la modernità assoluta di queste, contrapposta a una arretratezza culturale e a una produzione quasi industriale - e perciò tipizzata - di quelle.

**Tecniche narrative delle autobiografie italiane del  
secondo Settecento**



Parte Prima  
MICROTESTUALITÀ



## Incipit

1. Non è semplice definire con precisione i limiti dell'*incipit*: dove finisce? E anche, con più sottigliezza, dove inizia? A volte, infatti, in presenza di dediche, prefazioni, proemi, citazioni in esergo, l'inizio non corrisponde alle prime righe dell'opera. Per dir meglio: spesse volte il paratesto è già testo. Sarà il caso, per esempio, di tutti quei romanzi in cui l'autore finge di pubblicare un manoscritto ritrovato, ponendosi all'esterno di esso con il duplice scopo di allontanare da sé la responsabilità autoriale<sup>1</sup> e, contemporaneamente, aumentare il grado di verosimiglianza di ciò che verrà narrato<sup>2</sup> - fino ai casi novecenteschi in cui la finzione viene utilizzata a scopo ludico, ammiccante nei confronti del lettore.<sup>3</sup> Oppure si considerino quelle opere in cui il personaggio stesso prende parola prima di iniziare a raccontare le sue vicende, come *captatio benevolentiae*, per affermarne la veridicità, l'utilità. È il caso dei *Viaggi di Gulliver*, di Jonathan Swift, o, per fare un esempio più raro ma direttamente derivato da questi (come già il titolo tradisce), *I Viaggi di Enrico Wanton* di Zaccaria Seriman,<sup>4</sup> il cui libro primo è preceduto da una nota dell'*Autore* (lo stesso Wanton da vecchio) *a chi legge*. In questi esempi l'autore fittizio si comporta in tutto e per tutto come un narratore autobiografico. E capita anche che il nome dell'autore "reale" non venga neppure

---

<sup>1</sup> Del Lungo 1997, p. 44-7

<sup>2</sup> Le avventure di Robinson Crusoe e I promessi sposi per fare due esempi classici.

<sup>3</sup> Può capitare che il testo invada il paratesto in modi meno discreti, o ambigui. Si vedano i due primi libri di Dave Eggers. Nel primo, *L'opera struggente di un formidabile genio*, l'autore, oltre a suggerire le parti del libro da leggere e quelle da saltare, interviene anche nelle note editoriali. Nella prima edizione del secondo, *Conoscerete la nostra velocità*, il testo inizia direttamente sulla copertina.

<sup>4</sup> Z. Seriman, *I viaggi di Enrico Wanton*, in Portinari 1988.

citato sul frontespizio, aumentando così l'ambiguità.<sup>5</sup> Una delle questioni che si cercherà di risolvere è se sia possibile distinguere, attraverso un'analisi tutta interna al testo, narratologica e sintattica, gli *incipit* autobiografici da quelli pseudo tali. La risposta è, dal punto di vista squisitamente teorico, negativa, perché una volta descritte le marche che distinguono i due generi letterari, queste sono falsificabili da ogni romanziere. A parità di condizioni (racconto in prosa, narrazione retrospettiva in prima persona di una vita individuale, identità di autore narratore e personaggio principale secondo la nota definizione di Lejeune),<sup>6</sup> quindi, non sarebbe possibile, per il lettore, capire, almeno dalle prime righe (e dal resto del libro se il testo si propone di essere "realistico": non per nulla Robinson Crusoe, al suo apparire, fu scambiato per una trattazione non finzionale) se ciò che sta leggendo è un romanzo o un'autobiografia, a patto di non saperlo già prima di iniziare a leggere. Da un punto di vista storico, invece, la questione si fa un po' più delicata. A questo proposito, lo stesso Lejeune accenna a casi «molto rari» di «frode letteraria», in cui il romanziere imita il patto autobiografico:

Chi mi impedirebbe di scrivere l'autobiografia di una persona immaginaria e di pubblicarla col suo nome ugualmente immaginario? È quel che, in campo un po' diverso, Macpherson ha fatto per l'Ossian! Cosa rara, perché ci sono ben pochi autori disposti a rinunciare al *proprio nome*. Abbiamo la prova che la frode di Ossian è stata effimera: ne conosciamo l'autore, Macpherson non ha rinunciato a far comparire il suo nome (in qualità di curatore) nel titolo!<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Gli stessi *Viaggi di Enrico Wanton*, pubblicati per la prima volta nel 1749, riportano per la prima volta in copertina il nome di Seriman nell'edizione del 1824-5. Cfr. Portinari 1998 pp. 365-7

<sup>6</sup> Lejeune 1975, p. 12

<sup>7</sup> Lejeune 1975, p. 28

Secondo Lejeune, nessun Autore rinuncia a identificarsi, anche se anonimo, lascia degli indizi allo scopo di venire scoperto, nasconde la firma ma non la elimina - il nome essendo una caratteristica troppo importante per tralasciarla.<sup>8</sup> Lejeune si riferisce a casi di cui, a posteriori, grazie alla storia letteraria, sappiamo già la soluzione. La cosiddetta frode va innanzitutto scoperta. Un lettore comune, posto di fronte a uno di questi testi, senza altre informazioni che non siano quelle interne all'opera, difficilmente la vedrà come mistificazione.<sup>9</sup> Osservando la questione da un altro punto di vista: chi ci dice che un'autobiografia in cui l'Autore non possa essere riconosciuto come tale, perché magari ha scritto solo quella, non sia un falso creato ad arte? Se consideriamo la Vita di Francesco Bal, qui il patto autobiografico è labilissimo, proprio perché l'autore è sconosciuto. Infatti si può dire che Bal scriva unicamente per i propri figli, i quali sanno bene chi è l'autore: il patto è stabilito con loro. Ma non potrebbe essere anche questa una finzione creata *ad hoc*?

Si potrebbe obiettare che la sezione del testo presa in analisi per risolvere questa questione è troppo poco significativa,<sup>10</sup> ma è anche vero che la stipulazione del patto autobiografico si ha prima di tutto, oltre che nel paratesto, là, nell'*incipit* e nel rapporto che intercorre tra questi e ciò che precede e segue.

---

<sup>8</sup> Scrive Lejeune: «Forse non si è veramente autori che dal secondo libro, quando il nome proprio stampato in copertina diventa il "fattore comune" di almeno due testi diversi e dà l'idea di una persona che non è riducibile a nessuno dei suoi testi in particolare e che può produrne altri, superandoli tutti. Come vedremo, ciò è molto importante per la lettura dell'autobiografia: se il primo libro è un'autobiografia, il suo autore è sconosciuto anche se racconta se stesso: manca agli occhi del lettore quel segno di realtà che è la produzione anteriore di *altri testi* (non autobiografici), indispensabile a quello che chiameremo "spazio autobiografico"» L'opinione verrà parzialmente modificata in Lejeune 2004

<sup>9</sup> Si vedano i casi contemporanei di JT. LeRoy e James Frey, in cui l'autobiografia fittizia viene spacciata per realtà, in cerca di scandalo. E, più eccentricamente, l'impossibilità di capire quali notizie siano vere e quali no in un contesto di manipolazione informativa. In questo caso, il patto giornalistico presupporrebbe la fiducia o la sfiducia del lettore /ascoltatore in base all'identità dell'emittente - giornale, giornalista o personaggio pubblico che sia - quando ben sappiamo che non è così se non marginalmente.

<sup>10</sup> E infatti, secondo Crivelli 2001 i romanzieri del Settecento si appropriano degli schemi autobiografici per potersene disfare subito dopo, consapevolmente.

2. Ho lasciato, a inizio discorso, una domanda in sospeso. Dove finisce l'inizio di un libro? Al termine della prima frase? Del primo periodo? Oppure in corrispondenza dell'a-capo del primo paragrafo? Userò (in modo un po' fluido) la definizione di *incipit* che ne dà Del Lungo. Lo studio di Del Lungo si prefigge di definire e tipologizzare gli *incipit* romanzeschi, applicando poi le proprie teorie a quelli di Balzac. La sua proposta, che presuppone di considerare una prima

*unità di testo* la cui ampiezza può essere molto variabile [e il cui] criterio di delimitazione, per quanto flessibile, è la ricerca di un *effetto di chiusura* o di una *frattura*, formale o tematica, che isoli una prima *tranche* del testo,<sup>11</sup>

sembra funzionare bene anche per le autobiografie, e ha il vantaggio di muoversi in un intorno (in senso matematico) di testo largo abbastanza per poter rintracciare costanti e variabili. Accetterò quindi in toto le distinzioni terminologiche dello studioso, e cioè si parlerà di

*apertura* per indicare quella serie di passaggi strategici che si realizzano tra paratesto e testo, a partire dall'elemento più esterno, il titolo; [di] *incipit* per designare, all'interno dello spazio dell'apertura, [...] la prima unità del testo; e a sua volta, all'interno dello spazio dell'*incipit*, [di] *attacco* per indicare le prime parole del testo propriamente detto.<sup>12</sup>

Vanno fatte alcune precisazioni che riguardano il carattere non finzionale dei testi presi in considerazione. Se appare sensato considerare come parte integrante dell'inizio dei *Promessi sposi* l'apertura in cui Manzoni riferisce il

---

<sup>11</sup> Del Lungo 1996, p. 39

<sup>12</sup> Del Lungo 1996, p. 39, dove con "prime parole" si intendono i primi tre/quattro termini di senso compiuto

ritrovamento del manoscritto, non così ovvio è l'inserimento all'interno dell'opera della prefazione di Goldoni ai propri *Mémoires* o quella di Casanova. Infatti, se nel primo esempio si tratta dell'ingresso vero e proprio nella finzione del romanzo, negli altri due queste soglie non si inseriscono nella narrazione autobiografica, se non come introduzione, giustificazione o tutt'al più come primo autoritratto. Eppure queste zone di margine si connettono al resto per l'identità tra biografo e biografato e perché la voce narrante è (come evidente) la stessa, anche se, spesso, con un tono diverso. Soprattutto si rendono indispensabili per confrontarle con quelle, del tutto simili, dei romanzi.

Il proemio è sentito così naturale e necessario che chi non lo premette al testo, come fa Lorenzo Da Ponte, lo inserisce direttamente a mo' di *incipit* delle sue *Memorie*.

Distinguerò, per l'unico caso delle *Memorie Inutili*, tra prefazione *originale* e *ulteriore*, secondo la terminologia di Genette<sup>13</sup>. Gozzi, dopo aver continuato le memorie con una terza parte non prevista all'inizio, e dopo aver deciso di pubblicarle, aggiunge al proemio altri due interventi, in cui si giustifica del suo testo, attaccando P.A. Gratarol, colui che con le sue accuse infondate, l'ha portato a scriverlo.

Per questa prima analisi si confronterà il corpus con le autobiografie del primo Settecento (Vico, Giannone, Genovesi), la *Vita* di Cellini<sup>14</sup>, le *Confessioni* di Rousseau, le autobiografie non concluse di primo Ottocento (M. Leopardi, G. Venturi), oltre che i romanzi pseudo autobiografici di diverse epoche e paesi (in

---

<sup>13</sup> Genette 1987, p. 171 e seguenti. Non considererò la prefazione del 1791 scartata da Casanova sei anni dopo, ora pubblicata in Casanova 1990, proprio perché scartata e non parte del testo finale, per quanto possa essere finito un testo che si interrompe per la morte dell'autore. Sull'argomento cfr. Pizzamiglio 2003

<sup>14</sup> Come abbiamo detto nell'introduzione, nonostante il testo di Cellini sia stato scritto nel Cinquecento e sia di fatto molto diverso dalle opere qui considerate - dato anche il suo carattere orale - lo utilizzo lo stesso come metro di paragone perché venne stampato nei primi anni del Settecento ed ebbe una discreta influenza sugli autobiografi successivi. È noto, per esempio, che Alfieri si fece leggere

particolare: Lazzarillo de Tormes, Robinson Crusoe, I viaggi di Enrico Wanton, L'Uomo di un altro Mondo di Pietro Chiari<sup>15</sup>) in modo da avere dati più completi.

3. Sono due le possibilità con cui iniziare un'autobiografia nel Settecento - ma sono stilemi classici che inizieranno a scardinarsi solo nel Novecento. Si può partire dagli antenati, tracciare l'origine della stirpe, seguendo lo schema dei Libri di Famiglia<sup>16</sup> per arrivare teleologicamente alla nascita del narratore. In questi casi la storia di famiglia, sia ben chiaro, non è mai un racconto a sé, da tramandare alle generazioni successive, ma ha un valore argomentativo o polemico. È il caso di Carlo Gozzi, che descrive nei minimi dettagli l'albero genealogico a partire dal 1300. Forse si rende conto di essere eccessivo, perché si premura di anteporre una giustificazione:

Si può satireggiare e ridere da' sciocchi indiscreti anche sull'origine di una famiglia, e però dono a' derisori di questa spezie una breve ma vera notizia della mia stirpe e della mia nascita, perché possano regolare i loro dilleggi.

Il bersaglio, dichiarato esplicitamente solo nelle prime due prefazioni - scritte però dopo la morte del bersaglio stesso - è Pietro Antonio Gratarol, alla cui *Narrazione apologetica* le *Memorie inutili* si contrappongono frontalmente. Al contrario di quanto dice, Gozzi non sarà breve e lancerà al rivale altre frecciate sprezzanti, che vorrebbero essere in qualche modo nobili e superiori alle diatribe spicciole, ma che lasciano trapelare, per la loro insistenza, una certa stizza: «Non mi sono mai raccomandato a qualche genealogista per trovare un'origine più

---

<sup>15</sup> Ho preso in considerazione quest'unico romanzo di Chiari sia perché più facile da recuperare, essendo contenuto in Portinari 1986, sia perché, come dimostrato da Lo Castro 2001, gli *incipit* dei romanzi dell'abate sono tutti molto codificati e si rifanno ad un unico modello.

<sup>16</sup> D'Intino 2003, p. 223

lontana, perché non sono spagnolo», e due pagine dopo: «Ho detto qualche cosa della mia stirpe, perché nessuno possa dire, malignamente sprezzante, di non sapere di qual paese io mi sia». Ma si veda anche solo nell'attacco su riportato, con quanta tenacia e permalosità Gozzi ponga l'accento sulle offese ricevute: *satireggiare, ridere da sciocchi indiscreti, derisori di questa spezie, dileggi*. In tutto l'*incipit* (e ben oltre), le *Memorie inutili* hanno come una patina di polemica; la voce narrante rivendica l'onore di famiglia, la dignità di un'origine che si incarna totalmente in lui, ma ha il tono di chi, cercando in tutti i modi di dimostrarsi calmo, si lascia sfuggire dei picchi troppo acuti per essere credibile. Diverso il comportamento di Casanova, che risale fino al 1400 e la cui genealogia è fatta di rapimenti, fughe, intrighi, erotismo velato, si direbbe quasi una *mise-en-abim* di tutta l'*Historie*. Per ora basti così, di questo *incipit* discuterò in seguito, come caso particolare, perché Casanova costruisce un meccanismo romanzesco in cui la genealogia introduce i temi fondamentali dell'opera.

Più modesti gli scienziati, Venturi soprattutto, con la sua prosa piatta e l'andamento da cronaca spicciola:

Dalle memorie di famiglia ricavo, che i nostri antenati abitarono un tempo in una mediocre casetta posta in faccia al Battistero di Parma, donde una porzione di essi ritirossi poi a vivere nel territorio di Montecchio; sinché uno dei loro discendenti, all'occasione del contagio del 1630, passò a stabilirsi in Bibiano, dove i suoi discendenti si occuparono per circa un secolo e mezzo nell'ufficio di agrimensori e periti, sino a mio padre; il quale passato ad abitare cittadino in Reggio, vi è morto nel 1776 Priore del Collegio de Periti di questa città.

Più che una storia, una geografia familiare, scandita solo dai nomi dei luoghi toccati dalla famiglia. Neppure il padre viene nominato, e la sua biografia, coerentemente con il valore documentario dell'opera, è delimitata tra il lavoro e

la data di morte (era necessario scriverla qui, in questo punto, perché poi Venturi non avrebbe avuto spazio, tutto preso dal riportare la propria carriera da studioso). L'autobiografo che decida di iniziare in questo modo, non può fare a meno di citare le fonti: le memorie di famiglia, per esempio; Gozzi descrive l'albero genealogico; Casanova prende spunto dai fogli del padre e dai racconti della madre. Sempre però che si parli di generazioni antiche, che esulano dalla memoria personale.<sup>17</sup> Antonio Genovesi (e Goldoni, in maniera diversa) si limita a nominare le generazioni con cui è entrato in contatto, quindi il nonno:

Antonio Genovese, mio avo, per ciò che aveva ereditato da suo padre, e per la dote di sua moglie Giustina Genovese, aveva in terre tanto onde, con poca industria, avrebbe potuto non solo vivere con comodità, ma di molto accrescere il suo patrimonio. La sua potroneria lo scemò.

Quella di Genovesi è la tipica autobiografia di primo Settecento, concentrata a seguire il corso degli studi del suo protagonista, ma possiede una spiccata vena espressiva che si rivela soprattutto nei ritratti fisici e morali delle persone che lo circondano.

Invece di risalire gli anni alla ricerca dell'origine, l'autobiografo può partire dall'indicazione di nascita, seguita o preceduta da luogo e data. Il modello base è «Nacqui l'anno X a Y», con tutte le possibili modifiche. Su questo modulo, i diversi autori innestano varie precisazioni più o meno dettagliate, a partire dall'ora di nascita (Mazzei: «Nacqui la mattina del 25 dicembre, verso l'alba...»); Leopardi: «Nacqui al mezzo giorno il dì 16 Agosto 1776»), l'anno reale in cui scrive (Bal: «Nacqui [...] a 6 gennaio 1766 (e scrivo queste memorie nel 1824);

---

<sup>17</sup> Cellini è una eccezione. Come noto fa risalire la propria famiglia ai tempi di Giulio Cesare: il suo antenato avrebbe dato nome a Firenze. L'intento è scoperto. Darsi una genealogia nobilissima e dimostrare come i Cellini siano legati a stretto filo con la città, anche più degli stessi Medici.

Gozzi: «Scrivo l'ultimo giorno d'aprile nell'anno 1780. L'età mia oltrepassa i cinquant'anni e non arriva ai sessanta», che però, come già visto, ha un *incipit* del secondo tipo; anche Cellini si premura, nel primo paragrafo sentenzioso e anacolutico della propria *Vita*, di precisare l'età in cui scrive, ma lo fa sia per vanità, sia a scopo persuasivo, per dimostrare che a 58 anni è ancora in grado di lavorare come e meglio di prima), perfino la data di battesimo (Bal, unico tra tutti); oppure l'ubicazione della propria casa di nascita (Goldoni: «Je suis né à Venise, l'an 1707, dans une grande et belle maison, située entre le pont de Nomboli et celui de Donna Onesta, au coin de la rue de Ca' cent'anni, sur la paroisse de S. Thomas», precisazione spropositata, a scopo evocativo per il pubblico francese, con un velo di nostalgia senile e i muscoli di chi vuol far mostra di ottima memoria) o del proprio paese (Da Ponte: «Il giorno decimo di marzo dell'anno 1749, nacqui a Ceneda, piccola ma non oscura città dello stato Veneziano», dove si vede tutta la differenza di stile tra Da Ponte e il suo collega veneziano, entrambi esuli in terra straniera: il primo spigliato e preciso nel rivendicare la sua origine, il secondo sbrigativo quanto solenne; Mazzei: «Nacqui [...] al Poggio a Caiano, borgo situato sopra e al piè d'un colle, sulla sommità del quale vi è una villa fabbricata dai Medici, 10 miglia a ponente di Firenze, 10 a levante di Pistoia, quasi 5 a mezzogiorno di Prato, e 3 a tramontana d'Artimino, collina molto elevata, sulla sommità della quale vi è un'altra villa fabbricata parimente dai Medici» con la pedanteria tipica di questo autore che ci fa capire, fin dall'inizio, che leggere la sua vita sarà quasi sempre una tortura). È anche il modo di Alfieri, che però lo varia vagamente, circondando la propria nascita tra i dati contestuali e quelli di famiglia: «Nella città d'Asti in Piemonte, il dì 17 di Gennajo dell'anno 1749, io nacqui di nobili, agiati, ed onesti parenti».

Quello degli «onesti parenti» è un *topos* frequente<sup>18</sup>: «Il signor Giambattista Vico egli è nato a Napoli l'anno 1670 da *onesti parenti*» (Vico); «Io nacqui da *onesti parenti* a' sette di maggio dell'anno 1676» (Giannone); «Mio padre, sensale giurato in Torino, godeva gran credito su tutte le piazze, di modo che *l'onesto suo procedere* gli faceva godere un'agiata e tranquilla vita» (Bal)<sup>19</sup> con una lieve variazione, perché Bal contrappone il modo onesto del padre al vivere un poco libertino della madre; ma se in questi autori il modulo è utilizzato come vero e proprio luogo comune, Alfieri lo complica aumentando le qualità a tre e spiegandole di seguito con una digressione solenne che da un lato chiarisce al lettore con chi si trova di fronte, dall'altro lo invita a controllare nella continuazione dell'opera se si è comportato diversamente da quanto affermato.

Fa parziale eccezione Da Ponte, il quale, come già accennato, non avendo messo in conto un proemio, o una prefazione, si sente in dovere di accorpare all'inizio della prima parte un modesto preambolo. In questo prende spunto da Rousseau invertendo il senso della sua operazione: là dove questi segnalava la propria unicità, Da Ponte rivela di non essere una persona illustre (con un'ulteriore distanziamento: l'inizio è «Non iscrivendo io le memorie d'un uomo illustre...» e non \*«Non essendo io un uomo illustre...») per spostare il riflettore sulle memorie. Sono *queste* interessanti, lui lo è solo di riflesso, facendo in questo modo (falsa) prova d'umiltà.

Sia chiaro che i due modelli di *incipit* non si escludono, anzi, si integrano a vicenda. Perché chi comincia dai propri avi a un certo punto dovrà pur nascere, e chi pone il proprio venire al mondo come primo fatto significativo, difficilmente rinuncerà a descrivere i propri genitori (e, se la memoria lo permette, i nonni). Ciò che cambia, in definitiva, è l'uso del tempo: nel primo caso una spirale in cui

---

<sup>18</sup> Tra l'altro è anche molto antico, si trova già in Petrarca. Cfr. Fido 1986 sui alcuni *topos* degli *incipit* autobiografici.

<sup>19</sup> Corsivi miei

la genealogia si invortica sempre più lenta e dettagliata verso il polo dell'apparizione del biografato; una specie di Big Bang il secondo, dove l'evento iniziale scatenante dà avvio alla linea temporale, il prima e il dopo, il presente e il passato.

4. Se la nascita è l'istante catalizzatore, la chiave di volta su cui si scaricano tutte le energie dell'*incipit*, diverso è il trattamento del tempo in ogni autore. Si passa da un massimo di ellissi in Da Ponte, che nel giro di poche righe si trova già undicenne e niente concede alla famiglia, (anche per tacere delle origini ebraiche):

Il giorno decimo di marzo dell'anno 1749 nacqui a Ceneda, piccola ma non oscura città dello Stato Veneziano. All'età di cinque anni perdei la madre. I padri prendono poco cura generalmente de' primi anni de' loro figli. Furono questi negletti interamente dal mio: all'età di undici anni leggere e scrivere era tutto quel ch'io sapeva;

all'abuso di sommario di Gozzi, che parte da un antenato del 1300, Pezolo de' Gozzi, per delineare status economico e sociale della famiglia. Gozzi concilia il massimo di velocità temporale - il passaggio di quattro secoli - con un minimo di velocità narrativa: commenti, valutazioni, digressioni. Il suo *incipit* concede molto poco alla narrazione e molto a sottolineare come le prove della sua origine siano documentate e riscontrabili da chiunque volesse; di qui l'insistenza sul tempo presente: «Lo stipite del tronco nostro *comincia* nel secolo 1300 da un certo Pezòlo de'Gozzi», dove si mette in luce l'aspetto visivo, più che quello storico dell'albero genealogico; « De' monumenti storici *vogliono* che la nostra famiglia derivi dalla famiglia de'Gozze...»; «Nelle storie di Bergamo *si legge* che l'accennato Pezòlo de'Gozzi fu un uomo possente nella terra di Alzano»;

eccetera. Il primo passato remoto in proposizione principale compare righe dopo («Si edificarono delle abitazioni per i lor vivi e per i lor morti») ma è subito riportato a un dato dimostrabile: «come *si vede* nella contrada e nella chiesa di San Cassiano a Venezia».

Come c'era da aspettarsi, gli autobiografi riempiono gli *incipit* di sommari iterativi, in cui domina l'imperfetto. Non inseriscono mai scene, se non a narrazione inoltrata, piuttosto tendono a soffermarsi sui propri genitori, descrivendoli in modo da rendere conto del loro passato e della loro personalità: è interessante notare come in questi casi il ricordo personale diventi, in virtù della continuità caratteriale, ricordo pregresso, valido anche prima della nascita. Di tali ricordi, quindi, non è necessario indicare la fonte, a meno che, come succede al Alfieri, il padre non muoia prima di imprimersi con forza nella memoria:

Il mio padre era un uomo purissimo di costumi, vissuto sempre senza impiego nessuno, e non contaminato da alcuna ambizione; secondo che ho inteso dir sempre da chi l'avea conosciuto.

Si veda, invece, Francesco Bal:

Mia madre, dotata di uno spirito sorprendente, educata a Chamberj nel convento delle orsoline, con una dote di 30 mille lire di Savoja, faceva sua figura nel pubblico. Mio padre, sensale giurato in Torino, godeva gran credito su tutte le piazze, di modo che l'onesto suo procedere gli faceva godere un'agiata e tranquilla vita, sapendosi comportare i due conjugi i loro difetti, sarebbe fossero di un naturale opposti. Mia madre, che aveva siugato l'orgoglio nel convento delle nobili a Chamberi, voleva solo trattare co' nobili e sostenere un lusso che non conveniva a un negoziante; mio padre, al contrario, gli piaceva una buona tavola,

amava essere in compagnia de' negozianti e non colla nobiltà. Nacquero sul principio dei disapori tra essi, ma si venne ad una pace che durò sino alla lor vita.

Nell'apparente disomogeneità con cui questi dati vengono forniti al lettore dai diversi autori, ci si rende conto di una questione non marginale: la scrittura degli autobiografi, per quanto possa essere a volte poco avveduta o ingenua, non è mai "innocente". Il racconto, i fatti del racconto, hanno sempre uno scopo preciso, non sono mai la memoria gratuita, fine a se stessa, di una persona che si lascia andare, come ci si aspetterebbe, forse, da chi intraprende a scrivere la propria vita. Nel delineare il carattere dei due genitori, nell'opporre parallelamente l'umile onestà del padre all'orgogliosa dissipatezza della madre - opposizione ribadita e calcata nel paragrafo successivo <sup>-20</sup> Bal, come quasi tutti gli altri, fa intravedere (oltre a una misoginia non proprio nascosta) i barlumi del proprio destino, le radici del proprio carattere, e così, allo stesso tempo, salda i conti col passato. Si veda come Mazzei, di nascita provinciale, faccia di tutto per nobilitarsi elencando i possedimenti del nonno, vero e proprio signore di campagna:

Il nonno possedeva molto in contante, come pure in terreni, poiché, oltre un gran consumo che si faceva in casa dei prodotti, ne vendeva in gran quantità, ed aveva molte case che appigionava, oltre a quella che abitavamo, e un'altra più grande ancora, non conveniente per abitarvi, che serviva per tenervi una gran quantità di materiali, tra i quali quei che bisognano per far l'acquavite, del che il nonno aveva la privativa per un vasto circondario. Aveva inoltre 2 gran botteghe di fabbro e di carradore, dove mio padre faceva per suo conto anche un gran traffico di legname (una parte del qual faceva venir per Arno dalla macchia di san Rossore), e

---

<sup>20</sup> «Già avevano tre figli quando sgraziatamente nacqui io, per essere il trastullo della sorte; e siccome tutta sua occupazione era la conversazione, il giuoco ed i teatri, gli presero dolori di parto al teatro: appena ebbe tempo di ritirarsi a casa. Siugando essa le idee del gran mondo, le comunicò al feto, per cui fui la vittima delle stravaganti illusioni.»

manteneva intieramente i figli quando erano agli studi fuor di casa, e di vestiario sempre, come pure sé stesso e la moglie, m'immagino che il nonno gli avesse dato una buona somma di denaro, probabilmente all'epoca del suo matrimonio, per farla valere a suo profitto particolare.

Il tempo in questi *incipit* è più o meno veloce, più o meno ellittico, a seconda degli scopi immediati dell'autore che nelle prime pagine deve mettere già in chiaro chi è, descrivendosi da un punto di vista caratteriale, economico, o entrambi.

5. Avi, genitori, eventualmente fratelli; nascita, infanzia, educazione. Le tappe sono queste, magari ordinate in maniera leggermente diversa (ma sono solo gli elementi di mezzo a combinarsi - genitori fratelli e nascita - e i genitori compaiono sempre prima dei possibili fratelli). Non sono stazioni necessarie, né è detto che i familiari debbano essere nominati (Vico ad esempio non li cita mai, e neppure Da Ponte, come abbiamo visto). Ma quando ci sono svelano un meccanismo che è tipico di molte autobiografie: quello di diventare *anche* biografie - più o meno complete - di altre persone. Alfieri:

Il mio padre chiamavasi Antonio Alfieri [...]. Provveduto di bene di fortuna sufficienti al suo grado, e di una giusta moderazione nei desiderj, egli visse bastantemente felice. In età di oltre cinquantacinque anni invaghitosi di mia madre [...] la sposò. Una figlia femmina che avea di quasi due anni preceduto il mio nascimento, avea più che mai invogliato e insperanzito il mio buon genitore di avere prole maschia; onde fu oltremodo festeggiato il mio arrivo. [...] Fatto si è, che datomi ad allattare in un borghetto distante circa due miglia da Asti [...] egli quasi ogni giorno ci veniva a vedermivi, essendo uomo alla buona e di semplicissime maniere. Ma ritrovandosi già oltre l'anno sessagesimo di sua età, ancorché fosse vegeto e robusto, tuttavia quello strapazzo continuo, non badando

egli né a rigor di stagione né ad altro, fe' sì che riscaldatosi un giorno oltre modo in quella sua periodica visita che mi faceva, si prese una puntura di cui in pochi giorni morì. Io non compiva allora per anco il primo anno di mia vita.

La vita del padre, raccontata per sommi capi e in velocità, è comunque completa nei suoi elementi principali. Il suo stato sociale è tracciato in modo da poter dare un giudizio, spacciato come personale, ma del quale Alfieri non può sapere nulla. Si noti come l'autore fornisca solo elementi necessari allo sviluppo dell'azione, senza perdersi in dettagli - sia affettivi che aneddotici - che non avranno seguito nella vicenda delle sue memorie.

Gozzi:

Mia madre fu Angiola Tiepolo, d'una famiglia patrizia veneta che si estinse nel di lei fratello Almorò Cesare, il quale morì benemerito senatore, circa l'anno 1749.

Venturi:

mio padre; il quale passato ad abitare cittadino in Reggio, vi è morto nel 1776 Priore del Collegio de Periti di questa città.

Casanova:

Ma mère retourna à Venise avec son mari vers la fin de l'an 1728, et puisqu'elle était devenue comédienne elle poursuivit à l'être. L'an 1730 elle accoucha de mon frère Jean, qui mourut à Dresde vers la fin de l'an 1795 au service de l'Électeur en qualité de directeur de l'Académie de peinture. Dans les trois années suivantes, elle accoucha de deux filles, dont l'une mourut en bas âge, et l'autre fut mariée à Dresde, où dans cette année 1798, elle vit encore. J'eus un autre frère né posthume, qui se fit prêtre, et mourut à Rome il y a quinze ans.

Nel raccontare la vita di due dei suoi fratelli, Casanova ha, come Bal, un intento più sottile, anche se perseguito senza pudore già dalla prefazione: quello di far percepire le proprie qualità (artistiche, morali, religiose) attraverso le loro. Ma lo schema di cui si avvale - che si vede anche nell'esempio di Gozzi e in quello di Venturi - è frequente e si ripete spesso all'interno di questi testi, non solo all'inizio. Non si tratta di anticipazioni narrative con lo scopo di creare tensione e aspettativa in chi legge, ma solo segnalare il normale epilogo di una vita - di una storia - che non verrà poi più ripresa. Se il personaggio di cui si parla non comparirà nel proseguo del libro, si danno, se conosciute, le coordinate della sua vita. È un procedimento sistematico in Da Ponte, almeno nei primi libri delle sue *Memorie*, tanto da diventare, per il lettore, uno strumento predittivo: un qualsiasi personaggio di cui non si indichi il futuro comparirà senza dubbio in una qualche sezione successiva (ma vedremo meglio nel capitolo sulle strutture del tempo il funzionamento di questo meccanismo).

6. Qual è il rapporto che questi *incipit* instaurano con le relative prefazioni? «La préface est à un ouvrage ce que l'affiche est à une comédie» scrive Casanova. È, quindi, la prima presentazione dell'autore, il modo in cui egli vuole essere inquadrato prima che il lettore si avventuri all'interno dell'opera. Ed è proprio così per Casanova, il quale cerca in tutti i modi di dare un ritratto di sé molto più profondo e intellettuale di quanto non faccia nel resto dell'*Histoire*. Vuole passare per letterato, colto, erudito, morigerato, religioso; il suo modo di argomentare ricorda quello di Montaigne: è una visione completamente diversa da quella che uscirà dall'autobiografia.

La prefazione è il vero ingresso nell'opera, il luogo della *captatio benevolentiae*, del primo ritratto personale, ma anche delle giustificazioni e delle spiegazioni sul perché si scriva la propria vita e su come si intenda farlo. È per questo che lo stile

è, di solito, più solenne del resto del libro: la prefazione comincia spesso con una massima di carattere generale: «Il n'est pas d'Auteur, bon ou mauvais, dont la vie ne soit ou à la tête de ses Ouvrages, ou dans le Mémoires de son tems» (Goldoni); «Il parlare, e molto più lo scrivere di sé stesso, nasce senza alcun dubbio dal molto amor di sé stesso» (Alfieri); «Le istorie antiche e moderne, i continui divertimenti teatrali vi rapresentano degli eroi di tutte specie: eroi virtuosi, eroi dei più gran misfatti» (Bal). Questi aforismi introducono le motivazioni per la quale ci si è messi all'opera, oltre che a fornire un'apertura in gran pompa. Uno dei motivi più frequenti è quello dell'umiltà di chi si appresta a scrivere. Abbiamo già notato come Da Ponte si presenti indirettamente come un uomo non illustre, mentre Goldoni ribadisce due volte che la sua vita «n'est pas intéressante», ma la scrive sia perché il pubblico con l'accoglienza positiva riservata alle prefazioni Pasquali lo incita a proseguire, sia per evitare che lo faccia qualcun'altro perché i ritratti ridardati non sono attendibili «Si c'est un ami qui s'en charge, les éloges alterent la vérité; si c'est un ennemi, on trouve la satyre à la place de la critique». Lo stesso motivo, leggermente variato in Alfieri, per il quale un qualsiasi libraio per incassare più soldi da una nuova edizione delle sue opere potrebbe decidere di apporre una vita a modo di prefazione:

E quella, verrà verisimilmente scritta da uno che non mi aveva o niente o mal conosciuto, che avrà radunato le materie di essa da fonti o dubbj o parziali; onde codesta vita per certo verrà ad essere, se non altro, alquanto meno verace di quella che posso dare io stesso.

Il tema viene proposto anche da Gozzi, che lo ribalta:

Se credessi d'essere un uomo la cui vita contenesse delle imprese considerabili, da gran santo, da gran soldato, da gran giureconsulto, da gran filosofo e in fine da

gran letterato, non avrei certamente la folle ambizione di scrivere di mio pugno delle memorie intorno a quella e di pubblicarle. Lascerei quest'ufficio a'romanzieri, che cercano di far meravigliare de'lettori, o a de'zelanti che procurano di dare degli utili specchi d'esempio alle posterità.

È proprio perché la sua vita non è importante che può permettersi di sciversela da sé. Si noti il carattere tutto retorico di queste prese di posizione, che, negando, affermano il contrario di ciò che negano. Ad ogni modo le prefazioni, che siano scritte prima di mettersi all'opera (Goldoni, Mazzei, Gozzi) o a metà strada nella compilazione delle Memorie (Alfieri, Casanova) si presentano come il luogo il cui l'autore parla al pubblico a sipario calato, prima che lo spettacolo incominci: si sente qualche rumore in sala, i musicisti stanno accordando gli strumenti e serve un primo passo per catturare l'attenzione del pubblico, in modo che possa prepararsi ad accogliere quello che arriverà dopo.

7. Rimane da trattare il confronto con gli *incipit* romanzeschi, con quelli, almeno, pseudo-autobiografici. Intanto va detto che mai, nei romanzi presi in considerazione, si ha il primo tipo di *incipit* di cui si è parlato al paragrafo terzo. Il romanzo inizia sempre con la nascita del protagonista, o al più con una spiegazione del titolo, un commento che predisponga il pubblico alla lettura.<sup>21</sup> All'interno di questa tipologia, i dettagli, come per le autobiografie, vengono presentati in maniera molto diversa, con più o meno precisione a seconda del grado di realismo a cui l'autore vuole giungere.

Anzitutto sappia dunque la Grazia Vostra che mi chiamano Lazarillo de Tormes, figlio di Tommaso Gonzáles e di Antonia Pérez, nativi di Tejares, villaggio situato

---

<sup>21</sup> Lo Castro 2001

nei dintorni di Salamanca. La mia nascita avvenne nel fiume Tormes, motivo per cui mi buscai questo soprannome; ed ecco come andò la faccenda.<sup>22</sup>

È l'attacco del *Lazarillo de Tormes*. Come si vede l'autore fornisce le coordinate spaziali e familiari, ma non quelle temporali: indica nomi precisi, ma non date. *Lazarillo* - in un dialogo confidenziale con il lettore preso singolarmente - presenta dati sufficienti da evocare un senso di realtà, ma non da situare nel tempo la nascita. Questo perché il romanzo è un racconto "esemplare" che deve essere sempre sentito dal lettore come contemporaneo. Non dissimile l'*incipit* dei viaggi di Enrico Wanton:

Alla storia che intraprendo del mio primo viaggio [...] mi farò lecito premettere un breve racconto della mia origine.

Il nascere in una città capitale di un regno potente e florido è certamente fortuna [...]. Il sortir poi genitori ricchi ed onesti è pur dono particolare del cielo, e chi ne gode il vantaggio può con intrepidezza incamminarsi per la carriera della fortuna e delle virtù. Io però dalla mia patria non trassi verun profitto [...]; né i beni paterni mi somministrarono che l'assistenza di un tiranno pedante che cercò piuttosto confondere il mio spirito che svilupparlo. Ecco dunque o senza utilità, o rivolti a mio danno que' beni che a pochi sembrano dispensati.

Io nacqui in Londra, emporio di ricchezze, madre di scienze e maestra di ogni arte. Mio padre fu uomo di nascita non spregevole e ricco di facoltà superiori alla stessa sua nascita [...]

Si sarà notato il tono sapienziale, simile a quello di Alfieri, e il *topos* dei genitori onesti. La reticenza sui familiari (Wanton cita solo il padre, senza mai nominarlo. Lo usa come figura autoritaria e motore dell'azione piuttosto che come personaggio) ricorda vagamente quella di Da Ponte. Ma anche qui, una certa

---

<sup>22</sup> *Lazarillo De Tormes*, Milano, Dall'Oglio, 1961 [trad. e note di Clemente Fusero]

precisione "esotica" nel localizzare gli avvenimenti fa da sfondo a una totale mancanza di dati temporali precisi. Per avere delle date esatte bisognerà leggere un *novel* realistico inglese, Robinson Crusoe:

Sono nato nell'anno 1632, nella città di York, da una buona famiglia, ma non del paese; mio padre era uno straniero di Brema che si era stabilito in un primo tempo a Hull. Si fece una buona posizione con il commercio, poi, ritiratosi dagli affari, andò a vivere a York, città da cui aveva menato in sposa mia madre, i cui parenti si chiamavano Robinson, ed erano un'ottima famiglia del paese; dal loro nome io fui chiamato Robinson Kreutznaer; ma, per l'abitudine che si ha in Inghilterra di storpiare le parole, ora siamo chiamati, anzi ci chiamiamo e scriviamo il nostro nome, Crusoe, e così mi chiamavano sempre i miei compagni.<sup>23</sup>

Se non fossimo già informati del fatto di parlare di un romanzo, sarebbe molto difficile distinguere questo *incipit* finzionale da uno autobiografico. Questo effetto di realtà è ottenuto, oltre che con i dettagli anagrafici, anche grazie alla precisazione sul cognome storpiato dagli inglesi. Per riuscire a determinare che si tratti di un romanzo ci viene in aiuto il rapporto che si instaura tra l'*incipit* e la prefazione, in questo caso una tipica *Avvertenza dell'editore*, così come è presente in quasi tutti i romanzi dell'epoca.<sup>24</sup> Tralasciando la differenza di voce narrante, nelle prefazioni autobiografiche raramente è presentata «la rivendicazione di verità e stravaganza delle storie raccontate»<sup>25</sup>, topica in tutti i romanzi dell'epoca. Se effettivamente Da Ponte indica come interesse principale delle sue *Memorie* il racconto di cose «tanto singolari per la lor bizzarria [...] da intrattener senza noia il lettore»<sup>26</sup>, Rousseau dice di dipingere «il solo ritratto d'uomo assolutamente

---

<sup>23</sup> Defoe 1950

<sup>24</sup> Cfr. Lo Cascio 2001

<sup>25</sup> Lo Cascio 2001 p. 66

<sup>26</sup> Anche Gozzi all'inizio della terza parte delle *Memorie Inutili*, in quella che fa parte del primo capitolo ma che potremmo benissimo, come per Da Ponte, definire una prefazione ulteriore,

fedele al vero», e Bal desidera per i figli che «quest'istoria veridica [possa] allontanarli dal desiderio di diventar opulenti», i due elementi non sono mai assieme, né hanno lo stesso valore che hanno nei romanzi. Infatti, se da un lato nel romanzo la pretesa di verità è legata a stretto filo con la stranezza delle storie narrate, la questione nelle autobiografie si presta in modo differente. Intanto perché il patto autobiografico è già provvisoriamente entrato in azione nel momento in cui si riconosce il nome dell'autore in copertina<sup>27</sup> e ha bisogno tutt'al più di conferme: la veridicità delle memorie è legata non tanto a ciò che di incredibile accade in esse, quanto, piuttosto, a ciò che di credibile potrebbe scrivere (o dire) qualcun'altro. Si aggiunga che una professione di verità dubitativa come quella di Alfieri,<sup>28</sup> o consapevolmente reticente come quella di Casanova,<sup>29</sup> non sarebbero possibili in un romanzo settecentesco, senza inficiarne il patto finzionale.

Ma c'è un'ulteriore questione che separa le prefazioni autobiografiche da quelle romanzesche ed è, per quanto impalpabile, una sorta di impazienza che coglie queste ultime, uno stimolo che spinge il lettore a saltarle a causa del loro carattere, evidentissimo, di falsa convenzionalità.

---

inserita nel testo, si sofferma sulle "stravaganze" della propria vita, dando per scontato di raccontare la verità. «S'io volessi narrare tutte le stravaganze e tutti i contrattempi a' quali la mia stella mi volle soggetto, avrei lunga faccenda. Furono frequentissimi e quasi giornalieri»

<sup>27</sup> Scrive Laura Diafani: «si è detto che il primo Ottocento non distingue autobiografia e romanzo; e non è solo questione di terminologia, ma anche di sostanza. È lo studioso novecentesco che si interroga se quello che ha davanti può essere etichettato come autobiografia o romanzo o romanzo autobiografico o autobiografia romanzata - in quanto a definizioni ibride, chi più ne ha più ne metta -, non lo scrittore di fine Settecento o di primo Ottocento: Friedrich Schlegel, per portare un esempio di "eccellente romanzo", sceglie le *Confessions* di Rousseau.» Diafani 2003, p. 18. L'affermazione, suggestiva, è da intendersi provocatoriamente. Per quanto sia possibile che gli autobiografi del Settecento pensassero di scrivere qualcosa di diverso da quello che noi oggi chiamiamo autobiografia, sicuramente però erano consapevoli di non star scrivendo un romanzo. Piuttosto, un trattato storico (sul proprio teatro, per Goldoni e Alfieri), se non un'apologia (per Gozzi).

<sup>28</sup> «Onde, se io non avrò forse il coraggio o l'indiscrezione di dir di me tutto il vero, non avrò certamente la viltà di dir cosa che vera non sia»

<sup>29</sup> «Dans ces mémoires on ne trouvera pas toutes mes aventures. J'ai omis celles qui auraient déplu aux personnes qui y eurent part, car elles y feraient mauçaise figure».

8. Vediamo infine un caso particolare di *incipit* autobiografico.

[...] Voici le fait.

J'étais debout au coin d'une chambre, courbé vers le mur, soutenant ma tête, et tenant les yeux fixés sur le sang qui ruisselait par terre sortant copieusement de mon nez. Marzia ma grand-mère, dont j'étais la bien-aimé, vint à moi, me lava le visage avec de l'eau fraîche, et à me mena à Muran.

Il brano ha tutte le caratteristiche dell'inizio in *medias res*, con una scena di forte impatto visivo, cinematografica; sembra quasi di vedere la telecamera avvicinarsi, poi il dettaglio degli occhi aperti e il controcampo sul sangue che cola. È un attacco "romanzesco": avvinghia il lettore a sé e lo trascina nel mezzo di un mistero che non verrà mai spiegato del tutto. L'episodio che segue - il quale contempla una fattucchiera friulana, una stregoneria terapeutica, l'apparizione notturna di una fata - ha tutto il sapore di un *romance*. Casanova cerca di razionalizzarlo, lo commenta, insinua il dubbio: ma solo a giochi fatti, perché da un lato è coinvolto nel gusto della narrazione, nella descrizione di questo riti iniziatico - guarda caso: completamente manovrato da donne - dal quale si sviluppa l'«organo della memoria»; dall'altro deve suggerire e difendere una precisa immagine di sé, libertino e illuminista. Il punto è che Casanova non sa resistere dal dire tutto, dal raccontare ogni cosa: non sa scegliere un inizio, ne scrive, prefazione compresa, almeno quattro.

L'an 1428 D. Jacobe Casanova né à Saragosse capitale de l'Aragon, fils naturel de D. Francisco enleva du couvent D. Anna Palafox le lendemain du jour qu'elle avait fait ses vœux. Il était secrétaire du roi D. Alphonse. Il se sauva avec elle à Rome où, après une année de prison, le pape Martin III donna à D. Anna la dispense de ses vœe la bénédiction nuptiale à la recommandation de D. Jouan

Casanova maître du sacré palais, oncle de D. Jacobe. Tous les issus de ce mariage moururent en bas âge excepté D. Jouan qui épousa en 1475 Èléonore Albini dont il eut un fils nommé MarcAntoine. L'an 1481 D. Jouan dut quitter Rome pour avoir tué un officier du roi de Naples. Il se sauva à Como avec sa femme, et son fils; puis il alla chercher fortune. Il mourut en voyage avec Christophe Colombo l'an 1493.

L'inizio del primo capitolo mette in chiaro da subito i temi che percorreranno l'intera opera. Lo fa a velocità spedita, sintetizzando gli avvenimenti chiave - come appropriato per un *ouverture* - e con un tono a metà tra l'epico e il burocratico. Letto oggi - senza sapere né l'autore, né l'epoca di composizione - con quel suo mischiare pubblico e privato, personaggi di famiglia e personaggi storici (addirittura Cristoforo Colombo), storia personale con storia europea, potrebbe sembrare un romanzo postmoderno. Casanova promette una vita avventurosa, spregiudicata, piena di rapimenti, fughe, omicidi, in un contesto cosmopolita. A confrontare questo *incipit* con il passo riportato in precedenza, se ne sente il gusto tutto diverso, il ritmo più concitato ma anche quella che Del Lungo chiama «saturazione informativa»: la sensazione, cioè, che Casanova dica qui tutto quello che c'è da sapere a riguardo. Non è reticente, non nasconde nulla, non cerca di costruire una tensione, o un mistero; se seduce il lettore lo fa proprio in virtù della velocità con cui dispiega la trama avventurosa dei suoi antenati. Manca, forse, una certa languidezza, una sensualità che ci aspetteremmo dal più famoso amatore occidentale, o almeno il lessico dei sentimenti. È lo stesso Casanova a indicarne il motivo quando spiega che queste notizie le ha raccolte dalle carte del padre, a cui oppone il racconto orale della madre: «C'est tout ce que j'ai trouvé dans un capitulaire de mon père. J'ai su de la bouche de ma mère ce qui suit». Lo snodo è importante: serve a introdurre il nuovo *incipit*, altrettanto fondamentale, a connetterlo col precedente e a

segnalare il cambio di ritmo. Mette sotto il faro dell'avventura il racconto maschile e lo contrappone a quello femminile, fatto di innamoramenti e di teatro.

Gaëtan Joseph Jacques [Casanova] quitta sa famille épris des charmes d'une actrice nommée Fragoletta qui jouait les rôles de soubrette. Amoureux, et n'ayant pas de quoi vivre, il se détermina à gagner sa vie tirant parti de sa propre personne. Il s'adonna à la danse, et, cinq ans après, il joua la comédie se distinguant par ses mœurs plus encore que par son talent. Soit par inconstance, ou par des motifs de jalousie, il quitta la Fragoletta, et il entra à Venise dans une troupe de comédiens qui jouait sur le théâtre S. Samuel. Vis-à-vis de la maison où il logeait demeurait un cordonnier nommé Jérôme Farussi avec Marzia sa femme, et Zanetta leur unique fille, beauté parfaite à l'âge de seize ans. Le jeune comédien devint amoureux de cette fille, sut la rendre sensible, et la disposer à se laisser enlever.

Il lessico è tutto diverso, entra in campo il gioco della seduzione, la *ronde* degli amori. Non si parla più di papi o di segretari reali, ma di attori, *soubrette*, ragazze dalla bellezza perfetta. Cambiano i nomi dei personaggi (Fragoletta, Zanetta, Marzia...), cambia lo sfondo. Man mano che si avvicina alla propria nascita, Casanova introduce tutto ciò di cui parlerà in futuro e lo fa strategicamente, un passo per volta. Tiene ben saldo il controllo della narrazione: se la fonte cui attinge sono i racconti della madre, il punto di vista è sempre quello del padre, perché la storia che si sta dispiegando è quella dei Casanova.

I tre brani qui analizzati introducono tre modalità diverse di racconto: epico, erotico/sentimentale, romanzesco; lo fanno separatamente, con ritmo, tono, lessico e temi molto diversi. Proprio per questo si ha la sensazione di leggere tre *incipit* diversi, lo stesso Casanova se ne deve essere accorto nel momento in cui li metteva assieme, tanto che per passare dall'uno all'altro ha dovuto introdurre degli stacchi commentativi tutt'altro che agili come quello che conclude il

racconto materno e introduce i propri ricordi autobiografici, lì dove dice che inizino veramente: «Venons actuellement au commencement de mon existence en qualité d'être pensant».



## Discorso diretto

1. Non è scontato che le autobiografie contengano dialoghi in discorso diretto: riportare le parole esatte degli interlocutori, o anche le proprie, magari mentre si ricostruiscono gli anni di vita più distanti dall'epoca della scrittura, appare, a mente fredda, un arbitrio non giustificabile, la simulazione di una memoria che non può essere così precisa, le tracce di un'invenzione narrativa. Eppure il discorso diretto assume in questi testi una tale immediatezza da suonare subito realistico, non artefatto. È il segno, spesso, di una scrittura che sa rendere il parlato in modo verosimile, o perfino brillante (Goldoni), ma anche l'indizio che il patto autobiografico agisce a un livello così profondo da appropriarsi di pratiche narrative anche molto artificiali senza che venga minata la fiducia nel narratore.

2. Anticipiamo subito, per liberarcene, la questione della resa mimetica del parlato, lì dove l'autore decide di opporre la propria voce a quella 'reale' degli interlocutori. Si tratterà in particolare di due caratterizzazioni ben distinte: quella interregionale e quella internazionale. Anche a una lettura di superficie, si nota subito che l'intento degli autobiografi presi in considerazione - tutti, a parte Gozzi, piuttosto irrequieti e spesso in viaggio per l'Italia, l'Europa o anche l'America - nel modellare linguisticamente le persone con cui entrano in contatto, non è quasi mai quello di soffermarsi sulle differenze diatopiche, sulle quali hanno la meglio, piuttosto, esigenze narrative. La generale mancanza di coloritura dialettale sarà da attribuire al tipo di lingua usata, al pubblico cui

questi testi sono destinati, e all'uso della focalizzazione in prima persona che « sottrae spazio alla parola altrui e impedisce quasi sempre una netta differenziazione tra la postazione verbale del narratore e quella dei personaggi »<sup>1</sup>. In particolare, per Goldoni e Casanova, che scrivono in francese, nessun senso ha, come ovvio, l'uso di varianti regionali<sup>2</sup>, ma sorprende notare come l'italiano stesso sia così poco utilizzato: in Goldoni mai all'interno di un dialogo, nel secondo raramente e sempre in bocca ad altri personaggi: o per una caratterizzazione di scorcio e assolutamente superficiale - si vedano le due frasi pronunciate da Metastasio<sup>3</sup> - o come omaggio al protagonista, in un paio di casi non senza un'aura di malizia<sup>4</sup>. Ma si tratta di intrusioni modestissime, se si tiene

---

<sup>1</sup> Testa 1997, p. 69, dove si parla di quella eccezionale pseudo-autobiografia che sono *Le confessioni di un italiano*

<sup>2</sup> Vera e propria eccezione nel capitolo V del volume IX della vita di Casanova, dove la giovane Marcolina, felice di essere stata invitata a pranzo da alcuni ambasciatori veneziani di passaggio a Lione, si lascia sfuggire un « *Con grandissimo piacer. Parleremo venizian. [...]* ». Cfr. Casanova 1999, vol. III, p. 85. È un uso del dialetto superficiale, mostrato nelle sue caratteristiche più evidenti: il troncamento e la metaforia.

<sup>3</sup> « *Ditemi il vero: si può dir meglio?* », Casanova 1999, vol. I, p. 639; « *Ma questo non vuol già dire che sia il migliore* », nella pagina seguente.

<sup>4</sup> Si veda, su tutti, p. 593, Capitolo IX, Volume III. Dopo un gustoso dialogo metalinguistico tra Casanova e una sua studentessa d'italiano, Mme Predot, ecco entrare in scena la nipote di questa che, forte di alcune lezioni ricevute, tenta di adulare il maestro, dicendo: « *-Signore sono incantata di vi vedere in buona salute. - Je vous remercie mademoiselle, mais pour traduire je suis charmé, il faut dire ho piacere. Et encore pour traduire de vous voir il faut dire di vedervi, et non pas di vi vedere. - Je croyans, monsieur, qu'il fallait mettre le vi devant. - Non, mademoseille, nous le mettons derrière* ». L'episodio potrebbe non essere originale, come segnalato in nota dal curatore dell'edizione francese, ma derivare da una poesia dei *Contes théologiques*, « *Le maitre italien* ». Cfr. Casanova 1999, Vol I, p. 593, n. 2. Di passaggio, va segnalata la pessima abitudine del traduttore italiano, edizione Mondadori (I Meridiani, 1983), di normalizzare questi passaggi, anche dal punto di vista grammaticale (« *Vi ha piaciuto molto, me dit-elle, Frascati?* » di p. 199, Vol. I, dell'edizione francese diventa un normalissimo « *Le è piaciuto Frascati?* » a p. 274 dell'edizione italiana) evitando non solo il corsivo, ma anche una qualsiasi nota esplicativa. L'episodio, ambientato a Roma, è quello della marchesa G. (vedi *infra*, ultimo capitolo). Venuta a conoscenza della gita di Casanova a Frascati assieme alla famiglia della bella Lucrezia, la marchesa, che ha delle mire sul veneziano, si rivolge a lui in italiano. È il primo dialogo serio tra i due e il primo in assoluto riportato in discorso diretto. La civetteria della marchesa, che si rivolge in un italiano che tradisce la sua origine straniera (l'errore analogico della doppia, mutuato dal paradigma del verbo) e francese in particolare (l'ausiliare avere), deriva dal fatto che a questo punto dell'*Histoire* Casanova sta imparando il francese, ma non osa rivolgersi a lei perché non è ancora sufficientemente esperto.

conto della quantità di dialogato presente nell'opera. Non migliore fortuna ha il dialetto nei testi in italiano, nei quali è (quasi) del tutto assente, anche nelle forme più sfumate e allusive<sup>5</sup>. Due tentativi, isolati, all'interno del testo, li fanno Bal e Da Ponte. Il primo con una certa goffaggine, quando, ad esempio, cerca di restituire la parlata di un capitano di mare napoletano:

Il capitano si diede uno schiaffo dicendo: "Aggio i capelli bianchi, ma mai sono stato così corbellato. Ve'! Chi non l'avrebbe creduto un pezente chisso torinese!"<sup>6</sup>

dove il toscano *corbellare* (nel dialetto napoletano non viene utilizzato)<sup>7</sup> viene usato non tanto per la sua origine regionale, quanto per l'effetto 'straniante' rispetto alla lingua del narratore, intessuta di abbondantissimi dialettalismi piemontesi. Altro discorso per Da Ponte che inserisce il veneziano in un episodio non così marginale come potrebbe apparire a una prima lettura.

Mentr'io stava immerso in questi tristi pensieri, sento alcuno che picchia la porta della mia camera. Apro, e mi s'affaccia un giovanotto di vaga apparenza, che con bel garbo domandami se volea farmi pettinare o sbarbare. [...] Mentr'egli affilava i rasoi, gli chiesi come andavano le cose in Venezia. «Come va le cosse, la me domanda?» E qui depose il rasoio. «E come vorla che la vaga, cara Ela, con questa xente che no ne capisse né nu capimo? che se tol tuto quello che avemo, che no ispende un soldo che li pica, e che, se se lamentemo, i ne bastona?» «E i francesi,» soggiunsi io allora «come vi trattavano quando stavano in Venezia?» «I francesi, i francesi! Oh! Dio li benediga dove che i xe. Dio li fazza tornar presto in questa città. Almanco capivimo qualche parola de quel che i diseva; li

---

<sup>5</sup> Naturalmente, come è ovvio, parlo dell'uso del dialetto all'interno dei dialoghi *in contrapposizione* alla lingua, eventualmente dialettale, del narratore, come quella, ad esempio, di Francesco Bal.

<sup>6</sup> Cfr. Bal 1994, p. 64.

<sup>7</sup> Cfr. Altamura 1968

vedevamo rider, scherzar, star alegri; se i sugava le borse dei ricchi, i spendeva generosamente coi poveri, coi boteghieri e coi artesani: e le done, la me creda, ghe voleva più ben ai francesi che a una gran parte dei veneziani.» Riprese allora il rasoio, m'accostò l'asciugamani e il bacile al mento e cominciò il suo lavoro. Dopo aver taciuto pochi minuti, mi domandò se mi piacevano i versi. «Un poco!» risposi. «Se mel ricordo,» ripigliò egli, «voglio recitarghe un soneto che la farà rider.» È vero, mi fece ridere. Mi recitò de'versi da barbiere, ma non simili a quelli del Burchiello. tuttavia ne recitò due, che son degnissimi, a mio credere, d'esser letti, e ch'io ritenni e riterrò sempre nella memoria:

Napoleon nell'Adria entrò coi galli,  
ma prese al suo partir quattro cavalli.

Questa doppia allusione, del nome della nazione francese e de'quattro cavalli di bronzo portati via da Venezia, mi parve spiritosissima, e in verità tutto quello, ch'ei disse, mi divertì sommamente ed alleggerì in qualche parte la mia tristezza. Quando finì di radermi e di pettinarmi gli offersi una piastra, ma egli, credendo ch'io gli chiedessi cambio di quella moneta per dargli poi il prezzo solito di pochi soldi: «Per San Marco!» gridò ridendo, «dove vorla che trova diesi lire per darghe cambio? No guadagno diese lire in quindese zorni!» «Come» soggiunsi. «Non si radono più la barba a Venezia?» «Sior sì,», replicò egli, «i se raso una volta per settimana; e i ve paga do soldi, o i ve dise: <ve pagarò doman>, e questo doman non vien più.»<sup>8</sup>

La citazione, piuttosto lunga, oltre a dare l'idea di come Da Ponte, tendenzialmente, costruisca i dialoghi - discorso diretto miscelato all'indiretto; commento del narratore che prende spazio tra i botte e risposte; inserzione del *verbum dicendi* di preferenza alla prima pausa intonativa di una battuta - è un vero e proprio *unicum* all'interno delle Memorie, appunto per la presenza del

---

<sup>8</sup> Da Ponte, p. 216-7

veneziano, comparso precedentemente solo nella breve battuta di un rematore<sup>9</sup> a inizio libro. Ricordo in breve che a questa altezza del racconto, Da Ponte vive a Londra e sta girando l'Italia in cerca di cantanti per il teatro in cui lavora. Si ritrova a Venezia per l'ultima volta nella vita: ne approfitta per chiudere i conti con alcune questioni lasciate in sospeso e per dare un'idea del cambiamento cui la città è sottoposta. Il dialetto qui è usato sia in funzione sociale, cioè caratterizza lo strato basso della popolazione veneziana - si noti che i bottegai, qualche pagina prima, si lamentano delle nuove tasse tedesche in italiano - sia affettiva. Al barbiere, Da Ponte cede il privilegio di concludere, con una certa leggerezza, le poche osservazioni, disseminate in precedenza, sulla metamorfosi della città in mano agli stranieri, non senza, forse, una stoccata al carattere degli austriaci che così male lo avevano trattato dopo la morte di Giuseppe II.

Non diversa la sorte delle lingue straniere, mai adottate da nessun autobiografo in modo intensivo: la frase in lingua, spesso tradotta subito dopo, con effetto di rallentamento, viene riportata solo quando è *leit-motif*<sup>10</sup> o quando è la vera protagonista di un episodio particolare<sup>11</sup>, di rado per ragioni mimetiche<sup>12</sup>. Non c'è da stupirsi. Di volta in volta le ragioni di questa scelta saranno di ordine

---

<sup>9</sup> Da Ponte, p. 15: «Go gusto che la xè tornada; vago a consolar la padrona; se revederemo stasera».

<sup>10</sup> Si veda l'episodietto all'inizio della seconda parte delle Memorie di Da Ponte (pp. 61-4) in cui un'esuberante ostessa austriaca si appiccica al nostro protagonista e pretende di dire e di farsi dire solo «"Ich liebe Sie" ("Io amo voi)»). Episodio graziosissimo, ma non senza significato nell'economia del testo: grazie ad esso Da Ponte si costruisce un lessico amoroso in tedesco «utilissimo per le [...] giovanili conquiste in quella città ed altrove» (p. 63).

<sup>11</sup> Cfr. ad esempio Mazzei, p. 80: «[...] poco dopo [i giannizzeri] si voltarono con allegra faccia, e riguardandomi dissero ad alta voce: *Fili, Fili, Hapsa, Illallà, Hohomet Russollallà*. Pare, che avendomi sentito chiamar *Filippo*, si ricordassero solamente delle 2 prime sillabe del mio nome; dicendo *Hapsa*, me ne accennavano la sommità della moschea, che si vedeva chiaramente; e *Illallà, Illallà, Mahomet Russollallà*, sapevo che significa: *Viva Dio, Viva Dio, e Maometto servo di Dio*; sicché anch'io ripetei ad alta voce: *Illallà, Illallà, Mahomet Russollallà*».

<sup>12</sup> Solo Casanova, raccontando il suo viaggio a Madrid, innesta i dialoghi e la narrazione di ispanismi come *Valgame dios!* (III, 579), *los padres* (III, 579), *hidalgo* (III, 584), *zapatero de vieco* (III, 584), *pezzo duro* (per *peso duro*, III, 584), fino alla battuta di dialogo «Va, lui dit l'ainée, car Don Jaime est el mas onesto de todos los ombres de España» (III, 598)

narrativo o memoriale (la distanza nel tempo non uniforme, forse, la lingua dei ricordi?), ma anche ideologico: scrivere in italiano, per il francofono (e anglofilo) Alfieri è una conquista che va ribadita sia attraverso insistenza tematica<sup>13</sup>, sia con il dispiegamento inventivo di tutte le risorse linguistiche a disposizione.

3. Detto questo: il discorso diretto non si presenta in maniera uniforme nelle autobiografie del secondo Settecento. Il dialogato, infatti, si manifesta in modi e con scopi molto diversi da autore ad autore. Alla pressoché totale mancanza di dialogo nella Vita di Alfieri - il tentativo chiaro di preservare la voce narrante da influenze esterne, ponendo al centro la lingua dell'autore e la sua figura "titanica" - fa specchio il continuo manifestarsi della voce dei personaggi delle Memorie casanoviane, nelle quali il dialogo è struttura portante, sviluppo narrativo e, in definitiva, l'estremo tentativo di ricostruire una società che non esiste più. Procederò nell'analisi suddividendo i dialoghi in cinque categorie. I criteri principali con cui ho suddiviso l'enorme mole di materiale sono il numero di partecipanti, il numero di battute, la presenza/assenza del narratore. Mi concentrerò quindi sui dialoghi in cui i personaggi si scambiano almeno quattro battute - e cioè almeno due botta e risposta - i dialoghi nei quali il narratore è assente, quelli in cui è riportata un'unica battuta, il "tra sé", e, infine, i monologhi - quella presa di parola tutto particolare in cui un personaggio avanza sulla scena per raccontare una storia sua, senza intromissioni dell'autore. Naturalmente, il vero e proprio dialogo è quello che si sviluppa nei primi due casi, mentre per gli altri si può parlare piuttosto di forme del parlato, discorso diretto la cui funzione è sì drammatizzante, ma anche strutturale, narrativa e ritmica. Discuterò caso per caso.

---

<sup>13</sup> Si veda tutte le volte in cui Alfieri dice che avrebbe potuto scrivere poesia, se solo fosse stato in possesso della lingua adatta; o l'insistenza sul processo di acquisizione dell'italiano letterario.

4. Prima di scendere nel dettaglio, sarà bene affrontare di petto (per quanto possibile) il confronto con gli altri testi che, per genere e stile, orbitano attorno al corpus prescelto. Si dovranno fare due osservazioni. La prima: la presenza/assenza di discorso diretto (e poi di descrizioni, come si vedrà nel capitolo 3) differenzia nettamente le autobiografie del secondo Settecento da quelle del primo, le quali, nel tracciare il corso di studi dei propri protagonisti, sono poco interessate ai loro rapporti sociali. Non che siano del tutto prive di dialoghi, ma si tratta di casi isolati, che hanno di rado scopi narrativi. La seconda: la distinzione tra l'uso del discorso diretto nelle autobiografie più narrative (comprese quelle non direttamente coinvolte in questo studio: *Le Confessioni* di Rousseau e *La Vita* di Cellini) e il loro uso nei romanzi è molto sottile, forse indecifrabile. Si potrà parlare al massimo di tendenze, che descrivono e non categorizzano, e, anzi, tracciano filiere in cui i generi si sovrappongono. Alla generale drammatizzazione dialogica dei romanzi e di quelle autobiografie più spigliate che lasciano spazio alle voci di altri personaggi diversi dal narratore (ad es. Casanova e Goldoni), si possono opporre due inclinazioni diverse: da un lato la tendenza di alcuni testi a eliminare il dialogo in ogni sua forma (e in particolare nella forma diretta), quasi il tentativo monolitico di far coincidere voce e ritratto con l'uomo (la *Vita* di Alfieri si trasforma, in definitiva, nello stesso Alfieri); dall'altro l'attitudine, non del tutto sorvegliata, all'uso massiccio del discorso trasposto, spesso trapuntato da quello riferito<sup>14</sup>, con effetto consistente di oralità, come se la scrittura non riuscisse, per troppa lentezza, a star dietro al racconto (si vedano Bal, Mazzei e Cellini).

5. Inizio la mia analisi prendendo in considerazione quelle che potremmo definire **monobattute**, cioè quelle battute di discorso *isolate*, che non sono né

---

<sup>14</sup> Mi riferisco, naturalmente, alla terminologia di Genette. Cfr. Genette 1976, pp. 218-20. Ma si veda anche Mortara Garavelli, 1986.

inizio, né parte di uno scambio dialogico diretto.<sup>15</sup> Questa tipologia può essere inserita all'interno (all'inizio, al mezzo, o in conclusione, quasi sempre con funzione di climax) di un discorso indiretto, come la maggior parte delle volte, oppure no. In entrambe le situazioni, spesso viene selezionata tra tutte le possibili battute per la sua memorabilità, in particolare nel caso in cui a pronunciarla sia l'autore stesso,<sup>16</sup> o qualche personaggio a lui vicino.<sup>17</sup> Più che drammatizzare il testo, lo increspa, ne spezza il ritmo, allentando la monotonia della voce narrante. Proprio per questo, viene spesso utilizzata per aprire e chiudere episodi particolari, quasi a modo di elemento separatore, o di cornice.

La sera dopo, non vedendo David nel caffè, ne domandai, e un vecchio ebreo Livornese, chiamato Abram Polido, generalmente molto allegro, e anche faceto, disse in aria compassionevole: «Il povero David sarà a casa, perché la sua buona madre sta per morire»<sup>18</sup>

La frase del vecchio ebreo induce Mazzei a presentarsi a casa di David Finzi, iniziando un aneddoto molto breve, utile a definire il carattere amichevole del narratore, non senza una punta di vanità nel dimostrarsi, alla fine, più bravo del

---

<sup>15</sup> Qualche esempio per rendere più chiara la definizione. Bal: «Aprofitammo [...] per presentarsi dal vicario marchese Benincasa, quale [...] ci offrì di proteggerci presso il governatore e comandante. Lo ringraziammo dicendogli che all'occorrenza ne avessimo fatto capitale: che per il momento speravamo che le raccomandatie fossero nostre azioni. Ci rispose: "Conservino quei buoni sentimenti, che la providenza le assisterà sempre"» (46); Casanova: « Le lendemain samedi à la ponte du jour [...] je suis allé tout seul à l'église, où j'ai surpris le papa avec ces paroles: - *À la première fièvre dont je me sentirai assailli, je vous brûlerai la cervelle, ainsi réglez-vous bien. Donnez-moi une malédiction qui me tue dans un jour, ou faites votre testament. Adieu*» (vol I, p. 382), ecc.

<sup>16</sup> Alfieri: «Il Conte di Finch, Ministro del Re, il quale mi presentava, mi domandò perché io, essendo pure in servizio del mio Re, non avessi quel giorno indossato l'uniforme. Risposigli: "Perché in quella corte mi pareva ve ne fossero degli uniformi abbastanza"» (103)

<sup>17</sup> Gozzi: «M'avvidi che un ultimo colpo di fiera apoplezia m'involava mio padre dalle braccia. Egli articolò con voce alta e perfettamente queste due parole: - Io moro; - parole che mi piombarono sul cuore con tanta violenza che fui per cadere.» (126)

<sup>18</sup> Mazzei, p. 54.

medico professionista, come si vedrà. Una volta arrivato dall'amico, Mazzei viene accolto così:

David, appena vedutomi, esclamò con un viso che manifestava le pene del cuore:  
«Non c'è più speranza, il medico l'ha spedita».

È il punto più drammatico dell'episodio e la monobattuta contribuisce, con un tocco patetico, a rendere più realistico il dolore del personaggio. In questo contesto, il discorso indiretto (\*«David [...] esclamò con un viso che manifestava le pene del cuore che non c'era più speranza, che il medico l'aveva spedita») avrebbe, da un lato, velocizzato la narrazione attraverso l'uniformità della voce, dall'altro posto una certa distanza tra il narratore e la materia da lui raccontata, rendendola più fredda, troppo distaccata. Una volta scoperto che la madre non è in pericolo di vita, così conclude Mazzei:

La notizia dell'accaduto in casa Finzi mi aveva preceduto al caffè; e il faceto Polido, subito che mi vedde, con volto ilare disse: «È vero, sig. Filippo, che il dott. della Scodella aveva spedita la signora Ricca Finzi per fuori dalla porta di S. Pier Gattolini, e che lei l'ha mandata per quella di S. Gallo?»

Per concepire il frizzo bisogna sapere, che fuor di porta S. Pier Gattolini, vi era [...] il campo santo degli Ebrei, che la porta di S. Gallo è direttamente dalla parte opposta e che io (per buffonata suggeritami dal cognome *Scodellari*), chiamavo quell'ignorante prosuntuoso medico *il dottor della Scodella*.

È fuori di dubbio che la monobattuta di Polido chiuda l'episodio, ed è solo la goffaggine narrativa di Mazzei - che si comporta qui esattamente come chi non sa raccontare le barzellette e deve spiegare il finale - a rovinare tutto.

6. Ma è sulla lunga durata, nello scambio dialogico che contempla diverse battute che si gioca l'abilità e l'intento narrativo dei singoli autori: ed è qui, a questo livello, che si possono riscontrare le maggiori differenze stilistiche. Messa in parallelo, ognuno degli autobiografi si comporta a modo suo: ognuno col proprio intento ideologico, talvolta alla ricerca di effetti specifici, più spesso costretti dalle limitate abilità di scrittura. Non sembra proprio esistere standardizzazione del dialogo inteso come elemento narrativo: anzi, è come se ogni autobiografo si dovesse inventare da zero il modo di restituire il parlato, rifacendosi di volta in volta a tradizioni e generi diversi. Si va dall'assenza quasi totale di dialoghi lunghi come in Alfieri e Mazzei, alla proliferazione casanoviana, in cui la conversazione diventa il fulcro seduttivo delle diverse trame amorose, vero e proprio motore dell'azione; oppure - seguendo un altro parametro - dai dialoghi ultraretorici, quasi testimonianze giudiziarie, di Gozzi, alla restituzione più o meno sciolta del parlato di Bal la cui prosa sembra più dettata a voce alta che scritta.

Prendiamo come criterio distintivo la presenza/assenza dei *verba dicendi* (non è frequente la presenza di altre interruzioni del dialogo). Per visualizzare meglio i risultati, si potrebbe costruire un grafico cartesiano che indicasse in ascissa la quantità di didascalie, in ordinata la variabilità: ne risulterebbe, rendendo continuo ciò che è discreto, una specie di campana di Gauss ai cui estremi si situerebbero da una parte Casanova, dall'altra Bal, mentre il culmine della curva, al punto di massima variabilità, apparterebbe a Goldoni.

Entrando più nel dettaglio: anche solo sfogliando *l'Histoire*, si nota come il dialogo sia una componente primaria della narrazione: conversazioni infinite, sfrenate, talvolta insostenibili per lunghezza, il cui scopo è sì la ricostruzione di un mondo sociale, avventuroso, galante e libertino, strutturato in regole che si sono perse, ma anche, e soprattutto, la rievocazione di una situazione erotica.

Perché è chiaro che per Casanova è molto più eccitante ritornare sulle parole con cui seduce, inganna, convince - cioè sul suo *potere* retorico - piuttosto che la descrizione delle "battaglie" conclusive, sulle quali - a meno di non dover dar conto di qualche prodezza fisica, come, ad esempio, nel caso dell'incontro con M.M. nel casino di Murano, sotto lo sguardo nascosto dell'amante di lei<sup>19</sup> - glissa veloce veloce, quasi indifferente, simulando reticenza. Coinvolto in modo totale dalle voci che gli si presentano al ricordo, soprattutto quelle femminili, con la capacità di rendere il tono della conversazione con una certa freschezza teatrale, Casanova rinuncia spesso a interrompere lo scambio dialogico, se non quando gli servono a districare l'identità di chi parla oppure quando ha la necessità di una pausa strategica, in favore di un dialogo fluido in cui tutti gli elementi utili alla visualizzazione (gesti, espressioni, emozioni), in quei rari casi in cui sono necessari, vengono di tendenza inglobati nelle singole battute.

«Laissez que je vous visite aussi, et volia un doblon» (Vol. I, p. 233); «[...] Mais est-it bien vrai que tu es du sexe enchanteur dont je crois de t'avoir trouvée?» «Tu es maintenant le maître de tout. Rends-toi certain.» «Oui. J'ai besoin de m'en convaincre. Grand Dieu! Où est donc allé monstrueux clitrois que j'ai vu hier?» (p. 245); «J'entends parfaitement ce que tu me dis. Emrassons-nous donc pour la dernière fois.» «Non, car nous sommes seuls, et ma vertu est faible. Hélas! Je t'aime encore.» «Ne pleure pas, mon cher ami, car en vérité je ne m'en soucie pas.» (p. 428)

Sono solo una manciata tra gli esempi possibili, estrapolati da conversazioni ben più lunghe, ma rendono bene la foga con cui Casanova trascrive il dialogo nelle situazioni erotico-sentimentali, con la percezione chiara per il lettore di una commedia in atto.

---

<sup>19</sup> Volume IV, Capitolo IV

Non così Bal, che non può fare a meno di segnalare, con uno schematismo piuttosto pedante, l'inizio e lo svolgersi di un discorso:

Strada facendo m'incontrai con un monaco capucino [...]. Mi chiese dove andavo. Gli risposi: «A Milano». «Già» disse, «Me ne ero accorto: voi siete un commediante» «Sì, gli risposi, come voi un capucino: ogni uno segue sua inclinazione». Fatti pochi miglia, mi disse: «Qui vi è un benefattore. Potremmo fare colazione». Gli risposi: «Non sono solito mangiare così di buon mattino. Se volete farla voi, io vi saluto e seguo il mio vaggio».<sup>20</sup>

Raramente si trovano altri tipi di *verba dicendi*, al massimo si avranno come variazioni "esclamare", "gridare" o qualche altro verbo che indichi intensità di voce. Appare di tanto in tanto qualche descrizione di tono o di atteggiamento, ma la maggior parte delle volte Bal si limita ai verbi *dire* e *rispondere*, entrambi posti a introduzione di battuta o alla prima pausa intonativa. Qui, i *verba dicendi* sono quasi totalmente svuotati di significato, non valgono neppure da *refrain* perché non impongono un ritmo - anzi, ne annullano con sistematicità qualsiasi tentazione - servono solo per demarcare il dialogo nei suoi diversi scambi, tanto che talvolta, per velocizzare, vengono sostituite dalle abbreviazioni R e D di domanda e risposta:

«E se noi volessimo farsci da mangiare in quartiere, ci sarebbe permesso?» R:  
«Potete fare quello che volete. [...]» D: «E se volessimo riposarsi qualche giorno?».  
R: «Potete riposarvi sinché volete [...]». (134-5)

Da questo punto di vista, Goldoni è molto più vicino a Casanova che a Bal: tende a inserire le didascalie solo dove gli servono, lasciando rotolare le battute una sull'altra senza intervenire se non ce n'è il bisogno, ma, a differenza del libertino, non si

---

<sup>20</sup> Bal p. 53

preoccupa, quando gli serve, di spezzare uno scambio per mostrare al lettore ciò che succede ai protagonisti o attorno a loro. E poi: se in ogni caso è "dire" il *verbum dicendi* più frequente (ma lo è per tutti gli autobiografi), spesso ripetuto e affiancato a "rispondere", Goldoni cerca di diversificare quando può: *crier, continuer, repliquer, prononcer, ajouter...*

Ma è la qualità e la struttura del dialogo a fare la differenza. Goldoni ha un senso del ritmo precisissimo. Le battute dei suoi dialoghi sono secche, il botta e risposta è concitato, non lascia spazio a troppe decorazioni retoriche e suona molto moderno. Si veda questo esempio tratto dal capitolo V della prima parte

Je priai le Directeur de m'y accompagner; il s'y prêta de bonne grace, il y vint: s'y fit annoncer, je restai dans l'antichambre. - Madame, dit-il à ma mere, je viens de Rimini, j'ai des nouvelles à vous donner de M. votre fils. - Comment se porte mon fils? - Très bien, Madame. - Est-il content de sa position? - Pas trop, Madame, il souffre beaucoup. - De quoi? - D'être éloigné de sa tendre mere. - Le pauvre enfant! je voudrais bien l'avoir auprès de moi (J'entendois tout cela, et le cœur me battoit). - Madame, continua le Comédien, je lui avois offert de le conduire avec moi - Pourquoi, Monsieur, ne l'avez-vous pas fait? - L'auriez-vous trouvé bon? - Sans doute. - Mais ses études? - Ses études! ne pou-voit-il pas y retourner? D'ailleurs, il y a des maîtres par tout. - Vous le verriez donc avec plaisir? - Avec la plus grande joie. - Madame, le voilà.

Lasciando da parte l'ultima, si tratta di 16 battute che possono essere divise in due blocchi da 8, separati con una pausa forte (la didascalia tra parentesi, a indicare qualcosa che accade di nascosto, fuori scena). Ogni blocco inizia col vocativo *Madame*, seguito dal *verbum dicendi*, necessario a indicare, più che l'inizio del discorso diretto, una pausa da attore. Si consideri poi l'attenzione con cui Goldoni calibra lo scambio di "ruolo" tra i due personaggi: anche se è sempre l'attore a condurre il gioco (sì, ma chi gli scrive le battute?), nella prima parte

egli subisce le domande della madre finché non ottiene ciò che vuole, nella seconda indirizza il discorso e previene le possibili critiche. Goldoni mette in campo una consapevolezza nello strutturare il discorso diretto che è assente non solo negli autobiografi, ma anche negli scrittori (in particolare italiani) suoi contemporanei. Non si tratta, qui, di ricostruire una situazione dialogica: non c'è in Goldoni, da questo punto di vista, la nostalgia della rievocazione, la nostalgia di un passato scomparso, quanto piuttosto una sorta di allegra messa in scena, una vera e propria creazione narrativa ad uso e consumo dei lettori.

I restanti autori si situano tra questi tre vertici, spesso oscillando tra un polo e l'altro, ma senza questioni sostanziali da segnalare. Andranno però notate alcune particolarità nell'uso dei dialoghi.

Fino a metà circa delle *Memorie Inutili*, Gozzi non sembra interessato al discorso diretto: solo quando entra in scena l'attrice Ricci e la compagnia di Sacchi, appaiono le prime battute. Sono dialoghi sintatticamente complessi, ampollosi, con un grado elevatissimo di costruzione letteraria tanto da trasformarsi non di rado in vere e proprie orazioni: sono dialoghi nati per testimoniare l'estraneità di Gozzi alle accuse di Pietro Antonio Gratarol e che hanno bisogno di essere riportati interamente per un'esigenza di verità "giuridica", a discapito della narratività. La cosa più interessante è che questo tipo di discorso diretto, così poco leggibile e tendenzialmente noioso per i lettori moderni, è quello che più si avvicina - per struttura, linguaggio e ritmo - ai dialoghi dei romanzi contemporanei a Gozzi, in particolare a quelli dell'abate Chiari, autore "moderno" tra i più odiati dall'autobiografo. Gozzi, oltre a proporre lunghi monologhi in cui arringa gli interlocutori, non senza un istinto moraleggiante, spendendo un'enorme energia retorica in discorsi costruiti come se dovessero venir recitati, spesso mette in piedi i dialoghi, così come Clerici dice di Chiari<sup>21</sup>,

---

<sup>21</sup> Clerici 1997 p. 130

strutturati in monologhi paralleli che si richiamano attraverso un ordinamento simmetrico degli argomenti. Tutto diverso Alfieri che predilige senza dubbio l'uso del discorso indiretto, punteggiato, quando serve, da monobattute. Sono rarissimi i casi in cui supera il terzo scambio di battute e Alfieri se li concede solo quando la situazione narrativa gli sembra permetterlo. Si veda in particolare lo strepitoso resoconto della relazione con Penelope Pitt<sup>22</sup>, la cui struttura della trama, come vedremo in uno dei capitoli successivi, si mantiene in un equilibrio bilanciato in modo da ottenere il massimo degli effetti comici. L'ultimo dialogo avviene poco prima dell'epilogo della vicenda:

[...] ella mi veniva dicendo che sapea purtroppo non poter essere in conto nessuno omai degna di me; e che io non la dovea né poteva né vorrei sposar mai... perché già prima... di amar me... ella avea amato... - E chi mai? Soggiungeva io interrompendo con impeto. - Un *Jockey* (cioè un palafreniere)... che stava... in casa... di mio marito. - Ci stava? e quando? Oh Dio, mi sento morire! Ma perché dirmi tal cosa? crudel donna; meglio era uccidermi. -

Si veda come Alfieri introduca il discorso diretto focalizzando l'indiretto, grazie ai puntini di sospensione, e come ottenga il massimo dell'ironia all'interno del massimo della drammaticità. L'inserimento della parentesi metalinguistico-traduttiva, da un lato annulla per contrasto il possibile esotismo della voce inglese, dall'altro segnala che lo stato psicologico del narratore non è più quello del protagonista, rendendo possibile lo sguardo ironico di chi ha ormai preso le distanze da qualcosa. Non vorrei esagerare, ma ho il sospetto che anche lo stile usato nell'ultima battuta («Ci stava? e quando? Oh Dio, mi sento morire! Ma perché dirmi tal cosa? crudel donna; meglio era uccidermi.») avvolga Alfieri in un alone da protagonista di romanzo sentimentale: protagonista femminile,

---

<sup>22</sup> Alfieri pp. 110-123

s'intende, con un'amplificazione del ridicolo destinato ad aumentare con la scoperta di essere finito sulle gazzette inglesi.

Da Ponte, infine, è il caso più discontinuo. Non ha la brillantezza di Goldoni, ma è forse il narratore più abile tra gli autobiografi. È molto difficile che i suoi dialoghi suonino come staccati, o estrapolabili, dal resto del racconto: la quantità di *verba dicendi* o di interventi d'autore sono sempre molto bilanciati quasi che Da Ponte non perdesse mai il controllo della situazione. Allo stesso tempo le sue Memorie sono quelle che contengono i materiali più eterogenei: lettere, salmi, sonetti, orazioni, ecc. Non che sia una sua prerogativa: l'inserimento di lettere, per esempio, è frequente in tutti gli autori; ma sono la quantità e la varietà a fare la differenza. Lo scopo di Da Ponte è di essere ricordato come un intellettuale, un poeta, non come un avventuriero. Le sue memorie, come si sa, sono il suo biglietto da visita nel Nuovo Mondo e tutto il materiale non narrativo, inserito anche con una certa sprezzatura, tradisce questa necessità. L'eterogeneità della costruzione si nota anche a livello di dialogo: può capitare che in alcuni casi il discorso diretto acquisti un valore particolare tanto da renderlo un genere a sé. In questi casi Da Ponte elimina quasi completamente le intrusioni del narratore per sembrare il più oggettivo possibile e per far sì che tutta l'attenzione sia rivolta alle battute dei protagonisti. In particolare non può fare a meno di segnalare metaletterariamente il fatto che si sta entrando in una narrazione di tipo diverso. Si veda, per esempio, il modo in cui introduce il dialogo con Leopoldo, il più lungo delle Memorie (65 battute! interrotte dai *verba dicendi* solo verso la fine, quando le cose si sono chiarite):

Vedendo [... Leopoldo] in quell'attitudine, attesi per aprir bocca che mi volgesse la faccia. Me la volse, ma nel momento stesso parlò. Questo diede un giro tutto diverso al nostro dialogo. Ne trascriverò parola per parola tutto l'essenziale; non

vi sarà la minima alterazione. Noi parliamo in un tuono che si poteva udir tutto nell'anticamera. Si udì, si riseppe, ma non da per tutto fedelmente. Ecco la verità.<sup>23</sup>

Oppure si legga il dialogo con una sconosciuta, in carrozza, da Bologna a Firenze, introdotto da un titolo esplicativo («Dialoghetto bizzarro») che la separa dal resto della narrazione.<sup>24</sup> Ma si consideri in particolare questo doppio esempio:

Passò frattanto tra noi il seguente dialoghetto:

«Avete guadagnato questo danaro al gioco?»

«Eccellenza sì.»

«L'avete contato?»

«Eccellenza no.»

«Andrò tener banco al Ridotto, e non dubitate dell'esito.»

«Eccellenza no.»

Come questo «no» non pareva chiaro, soggiunse, digrignando i denti, ch'erano di smisurata grandezza: «<Eccellenza sì!> <Eccellenza no!> Volete o non volete?»

«Eccellenza sì! Eccellenza sì!» [...] <sup>25</sup>

Il conte mandò immediatamente per me, e, tutto accigliato, cominciò questo dialoghetto [...].

«Dunque il signor poeta ha introdotto un ballo nel *Figaro*?»

«Eccellenza, sì.»

«Il signor poeta non sa che l'imperadore non vuol balli nel suo teatro?»

«Eccellenza, no.»

---

<sup>23</sup> Da Ponte p.147

<sup>24</sup> Da Ponte p. 224 Ma si veda anche Goldoni, che nella terza parte dei *Mémoires* scrive un dialogo in forma di dialogo (!) «Je vais rendre compte de notre conversation, et pour éviter le *dit-il*, le *dit-elle*, je vais établir un petit dialogue entre *Monsieur*, *Madame* et *Moi*.» p. 484, mettendo in scena un breve atto teatrale, con, cosa rara, tre personaggi dialoganti. Ma probabilmente è proprio per il numero degli attori che Goldoni lo struttura in questa maniera.

<sup>25</sup> Da Ponte p. 25

«Ebben, signor poeta, ora glielo dich'io.»

«Eccellenza, sì.»

«E le dico di più che bisogna cavarlo, signor poeta.»

Questo «signor poeta» era ripetuto in un tuono espressivo, che pareva voler significare «signor ciuco», o qualche cosa di simile. Ma anche il mio «Eccellenza» aveva il dovuto significato. [...] <sup>26</sup>

Tina Matarrese, giustamente, fa notare come il primo di questi dialoghi si strutturi su un modulo teatrale, preceduto da «annotazioni assimilabili a didascalie implicite [che non ho riportato in esempio, n.d.A.] e da confrontare, per esempio, con la scena I VII degli *Innamorati* di Goldoni»<sup>27</sup>. E in effetti la scena è visivamente vivace e immaginabile con facilità all'interno di una commedia. Si noti comunque: 1) l'introduzione metaletteraria e diminutiva ("dialoghetto), quasi a indicare l'ingresso in un genere di testo diverso da quella precedente; 2) lo schema domanda/risposta-ritornello con conseguente strutturazione gerarchica, ma allo stesso tempo ironica, dei due interlocutori: Da Ponte si immedesima nel ruolo del "servitore", o almeno del sottomesso", giocando così a svelare il carattere violento e ottuso dell'altra parte; 3) la stessa pausa, sia temporale che sintattica, dopo tre battute e risposta, la quale permette all'autore di esprimere esplicitamente un giudizio sul suo interlocutore (se da un lato Da Ponte rimarca lo statuto ironico/sarcastico dell'"Eccellenza", dall'altro presenta il dettaglio grottesco dei denti «di smisurata grandezza»)

Mi sembra che la sostanziale identità di questi dialoghi sia il segno di come per Da Ponte il dialogo sia soprattutto una costruzione letteraria, con i suoi ritmi e le sue regole.

---

<sup>26</sup> Da ponte p. 113

<sup>27</sup> Matarrese, 2003 p. 289.

Va specificato che, in tutti gli autori, il discorso diretto avviene, per la quasi totalità dei casi, tra due e due soli interlocutori. Per usare il linguaggio della musica, i dialoghi si strutturano essenzialmente in "duetti", difficilmente in "concertati". Nei casi in cui siano presenti in scena più di una coppia di personaggi il tutto viene risolto in due modi: o attraverso il discorso indiretto, oppure facendo parlare solo due dei personaggi. O anche:

[I due piemontesi] ci chiamarono da dove venivamo. Bonafide, senza darmi tempo a parlare, gli rispose subito che eravamo soldati a Civita vecchia, che siamo in Ancona per essere soldati. Uno di questi rispose: "Potevate stare ove eravate, perché qui vi vogliono gran protezioni per essere soldati". Rispose Bonafide: "Faremo fassioni". E quello: "Non si admettono fasionieri e non vi sono piazze vacanti, e quando ve ne sono, cento sono i postulanti e la maggior parte vengono tutti raccomandati da Roma". Gli risposi io: "E voi veniste con raccomandazioni di Roma?" ecc.<sup>28</sup>

In questo caso i parlanti sono quattro, ma, come si vede, sono raggruppati due a due: alla fin fine il discorso si riduce a un duetto tra due fazioni al cui interno il pensiero dei protagonisti è sostanzialmente identico. Basterebbe eliminare tutte le intusioni ostensive per rendersi conto di come il dialogo fili liscio lo stesso. Bal fa parlare per primo il compagno di viaggio per indicarne l'impulsività, ma è più la segnalazione di un fastidio che un vero elemento narrativo - o di caratterizzazione.

L'unico che non si tira indietro nel far parlare più personaggi in uno stesso dialogo è Casanova, il quale si dimostra piuttosto abile nel costruire situazioni a tre poli, costituiti in genere da Casanova stesso, una ragazza/donna da

---

<sup>28</sup> Bal, p. 133

possedere/conquistare e un terzo elemento che è di volta in volta mediatore<sup>29</sup> oppure ostacolo alla conquista.

[...]

- Pourquoi riez-vous tant, ma belle demoiselle? Est-ce puor me faire voir vos dents? J'avoue que je n'en ai jamais vu de si belles à Venise.

- Oh! pont du tout; malgré qu'à Venise tout le monde m'ait fait ce compliment. Je vous assure qu'à Pr. toutes les filles ont des dents si belles que les miennes. N'est-ce pas mon oncle?

- Oui ma nièce.

- Je riais, poursuivit-elle à me dire, d'une chose que je ne vous dirai jamais.

- Ah! dites-la moi, je vous prie.

- Oh! pour ça non. Jamais, jamais.

- Je vous la dirai moi-même, me dit le curé.

- Je ne veux pas, dit la nièce en fronçant ses noirs sourcils, ou en vérité je m'en vais.

- Je t'en défie, dit l'oncle. Savez-vous ce qu'elle a dit, quand elle vous a vu sur le quai? *Voilà un beau garçon qui me regarde et qui est bien fâché de ne pas être avec nous.*

Et quand elle vous a vu faire arrêter la gondole, elle s'est applaudie.[...]<sup>30</sup>

Valga questo esempio per tutti, estrapolato da una conversazione molto più lunga. In questo episodio Casanova si sta dirigendo a Treviso per andare al Monte di Pietà. Su una gondola diretta a Mestre intravede una bella ragazza e si imbarca. Si tratta di una paesana di nome Cristina, che torna a Pr., la sua città natale, insieme con lo zio curato dopo un soggiorno a Venezia in cerca di marito. Ha inizio così una delle tante "novelle" dell'Histoire nella quale il ruolo dello zio

---

<sup>29</sup> Il termine mediatore, qui, non ha lo stesso valore che gli attribuisce R. Girard in Girard 1961 quando descrive la logica del desiderio romanzesco.

<sup>30</sup> Casanova, I p. 410, corsivi nel testo.

sarà quello di favorire l'incontro tra la nipote e Casanova in vista di un matrimonio socialmente vantaggioso.

7. Questo uso disomogeneo del discorso diretto non deve trarre in inganno: non è un indice che caratterizzi una volta per tutte il grado di autenticità biografica dei singoli testi, o almeno non è il solo. Certo non si può fare a meno di sospettare che la tecnica e l'incontinenza casanoviana abbiano molto più a che fare con il romanzo che con la biografia, mentre Alfieri, per esempio, riesce meglio a sviare i sospetti di finzione anche grazie al controllo sulla presenza di dialoghi. Eppure non è raro imbattersi, in tutti gli autori, in usi del discorso diretto senz'altro narrativi e, per così dire, non "realistici", intendendo con questo non tanto un difetto di verosimiglianza, quanto un grado più elevato di letterarietà.

Mi riferisco in particolare a tre tipi di discorso diretto, presenti in maniera variabile da autore ad autore: il monologo di un personaggio diverso dal narratore, il dialogo in assenza del narratore, il dire tra sé. Va tenuto conto che questi non sono mai fenomeni costitutivi della narrazione, e spesso si presentano solo in zone ben delimitate dei testi, ma vengono usati con una tale disinvoltura da renderli interessanti.

Appena entrai nella gondola: «Eccomi venuta» disse ella, «a mantenere la mia parola.» Dopo i soliti complimenti, ordinò al barcaiolo di condurci da lei. Mi fece passare, quando vi giungemmo, in un'elegante camera; entrò sola in un gabinetto contiguo, dal quale uscì pochi istanti dopo, vestita ed ornata con grande ma semplice eleganza; s'assise quindi vicino a me, e così parlammi:

«Prima di ogni altra cosa, è giusto che vi informi dell'esser mio e delle bizzarre cagioni che mi hanno condotta a Venezia. Io sono napoletana, e mi chiamo Matilda, figliuola del duca di M...a. [...]»<sup>31</sup>

Si presenta in questo modo, dopo sole poche pagine dall'inizio delle Memorie, Matilda, napoletana misteriosa e bellissima, conosciuta da Da Ponte a causa dell'equivoco di un gondoliere. Matilda prende la parola e non la cederà fin quando non avrà raccontato tutta la vicenda che la vede protagonista. Si tratta di un monologo piuttosto lungo (da p. 15 a p. 21) considerato che generalmente le battute di dialogo in Da Ponte non superano i quattro periodi. ed è strutturato quasi come una novella. L'episodio, montato in parallelo con la vita scapestrata che Da Ponte conduce con una veneziana capricciosa (Angela), non ha un ruolo ben definito: non fa avanzare la narrazione, porta a uno sviluppo che si apre e chiude in poche pagine. Tagliandole, non cambierebbe nulla nella "trama" dell'autobiografia, e infatti, una volta scomparsa Matilda (e scomparsa per sempre), tutto ritorna normale, proprio come dopo una parentesi. L'apparizione di questa donna misteriosa fornisce a Da Ponte la possibilità di inserire nel testo un racconto nel racconto il cui scopo è duplice: creare un'atmosfera a metà strada tra la fiaba erotica e il melodramma; mostrare la perizia con cui l'autore riesce a governare diversi tipi di genere letterario<sup>32</sup>. Da Ponte ricorrerà solo un'altra volta allo stesso espediente, poco dopo l'episodio di Matilda, con il racconto di un vecchio che vuole proporgli la figlia in moglie<sup>33</sup>. Questi racconti inserite all'interno della narrazione generale hanno due caratteristiche che mi sembra le rendano particolari: da un lato si strutturano come autobiografie liofilizzate di

---

<sup>31</sup> Da Ponte p. 15

<sup>32</sup> Da Ponte sembra interessatissimo a far vedere come maneggia con padronanza sia la prosa che la poesia: è significativo che nelle poche pagine precedenti al discorso di Matilda, riesca ad inserire con una certa *nonchalance* la quartina di un sonetto, un sonetto intero e tre versi di una canzone tutte composte da lui nei primi vent'anni di vita.

<sup>33</sup> Da Ponte p. 29

chi parla - con un incipit iniziale simile a quelli che ho descritto nel primo capitolo, ma necessariamente più vago, meno definito<sup>34</sup> - dall'altro non hanno una conclusione interna al discorso riportato, perché, per averla, presuppongono un intervento attivo del *vero* narratore (il quale, in entrambi i casi, frustra le attese dei propri interlocutori lasciando cadere le loro proposte).

Non tutti gli autobiografi ricorrono a questo espediente. Lo stesso Da Ponte, come abbiamo visto, lo introduce solo nella parte iniziale delle sue Memorie, per poi abbandonarlo. Bal e Gozzi lo sfruttano per giustificare qualche digressione<sup>35</sup> o al più per risolvere un flashback. È Casanova il più attento a usufruire in ogni modo possibile delle opportunità romanzesche del monologo, usato di volta in volta per introdurre un personaggio<sup>36</sup>, per svelare dei segreti che prima erano taciuti<sup>37</sup>, a modo di flashback per raccontare situazioni in cui Casanova non era presente<sup>38</sup>, per illuminare dei retroscena<sup>39</sup>, oppure come menzogna per

---

<sup>34</sup> Cfr. Da Ponte p. 16, p. 30. Sia Matilda che il vecchio si premurano di raccontare chi sono a partire dal loro luogo di nascita e struttura familiare. Mi sembra interessante far notare che entrambi hanno la madre assente, così come lo stesso Da Ponte.

<sup>35</sup> Cfr. Bal, pp. 190-193 in cui l'abate Actis ripercorre la storia del setificio calabro di Don Ciccio Caracciolo. Non è un semplice flashback. Il materiale narrato da Bal è esageratamente lungo e pieno di dettagli che deragliano dall'intento riempitivo.

<sup>36</sup> Cfr. la presentazione del Conte Bonafede, Vol. I, p. 125: «Après le déjeuner, et avoir su de ma bouche qui j'étais, il crut de me devoir la même politesse. "Je suis, me dit-il, comte de Bonafede. Étant jeune, j'ai servi sous le prince Eugène, puis j'ai quitté le service militaire pour m'attacher au civil en Autriche, puis en Bavière à cause d'un duel [...]»

<sup>37</sup>Cfr. la storia di Teresa che si finge castrato per poter cantare, con grande confusione di Casanova che si innamora di lei prima di sapere con certezza che è una donna: « - Thérèse est mon nom. Pauvre fille d'un employé à l'institut de Bologne j'ai connu Salimbeni célèbre musicien castrat, qui logeait chez nous. J'avais douze ans, et une belle voix. Salimbeni était beau; je fus enchantée de lui plaire, de me voir louée par lui, et excitée à apprendre la musique de lui-même, et à toucher le clavecin. [...]»Vol I, pp. 245-6.

<sup>38</sup> Tutta la vicenda con la monaca M.M., il suo amante, e C.C. è intessuta di questo genere di racconti. Cfr. ad esempio pp. 772 in cui C.C. racconta del piano di M.M. per farla incontrare con Casanova.

<sup>39</sup> Cfr. l'episodio della duchessa di Chartres, alla quale, attraverso la Cabala, Casanova prescrive una cura contro i foruncoli, indovinando proprio ciò che lei voleva, come gli viene spiegato successivamente da un amico della duchessa, M. de Melfort. «Il me dit que ce que la cabale avait répondu sur la pommade était étonnant, et en voici l'histoire.

- Mme la duchesse, me dit-il, jolie comme vous la voyez, avait la figure si remplie de boutons que M. le duc dégûté n'avait pas la force de coucher avec elle [...]» Vol I p. 632.

manipolare l'ascoltatore<sup>40</sup>... In tutti questi casi, il racconto non è quasi mai un elemento narrativo che gira a vuoto e termina in poco spazio, ma anzi: rilancia l'azione e diventa propellente per la storia. Di passaggio, noterò che i personaggi di Casanova diventano molto più loquaci riguardo a loro stessi (e in particolare alle loro colpe) in occasione dell'imprigionamento nei Piombi, facendo sospettare un'immedesimazione (anche se superficiale) del veneziano con il Dante infernale.<sup>41</sup>

Insomma, il monologo di un personaggio è l'occasione sia per velocizzare il testo, drammatizzandolo, sia per presentare un punto di vista diverso da quello del narratore principale.

Non era dunque che Casti quello ch'io doveva temere [...]. Da questi però io aveva l'imperadore che difendevami [...] «Questo giovane,» diss'egli un giorno al ministro veneto Andrea Dolfin, che pur proteggevasi, «ha troppo talento per non dar gelosia a Casti. Ma io lo sosterrò. Ieri il conte di Rosenberg mi disse, dopo la recita del *Ricco d'un giorno*: <Avremo bisogno di un altro poeta.> Casti era nella loggia con lui quand'egli mel disse. Sperava forse ch'io gli dicessi: <Pigliate

---

<sup>40</sup> Cfr. la giustificazione in cui Bettina, per rassicurare Casanova, afferma di essere stata di notte, sette ore in camera di Candiani solo per discutere.. Casanova non ci cascherebbe (come ci tiene a ribadire lui stesso) se lei non piangesse con una tale sincerità da farlo commuovere. Volume I pp. 45-6

<sup>41</sup> L'interpretazione si basa, oltre che sul carattere infernale della prigione dei Piombi, sul fatto che a Casanova basta solo chiedere ai suoi colleghi di cella il loro nome per ricevere una confessione completa. «- Qui êtes-vous? lui dis-je. - Je suis de Vicence, je m'appelle Maggiorin, mon père est cocher dans la maison Poggiana, il m'a tenu à l'école jusqu'à l'âge de onze ans, où j'ai appris à lire et à écrire, puis je suis entré dans la boutique d'un perruquier, où en cinq ans j'ai appris à bien peigner.[...]» Vol I, p.878-879; «- Puis-je vous demander si vous savez la raison de votre détention? - Oui monsieur, je la sais, et pour vous la faire sentir je vais vous dire en peu de mots mon histoire. Je m'appelle Sgualdo Nobili. Je suis fils d'un paysan, qui me fit apprendre à écrire et qui à sa mort me laissa sa petite maison, et le peu de terrain qui en dépendait [...]» Vol I, pp. 883-4; ma si vedano anche, sempre nello stesso volume, la storia dell' «abbé comte Fenarolo», pp. 900-1; e quella di Sordaci, pp. 921-22. E non sarà da tacere la citazione diretta (anche se errata), per quanto forse un po' banale, dall'ultimo verso dell'*Inferno* al momento della fuga. Queste storie hanno la duplice funzione di presentare il personaggio che condivide la cella con Casanova (due furfanti e due persone oneste, di cui una amica di Casanova) e di dimostrare la casualità del giudizio del tribunale veneziano.

Casti.> Ma io invece gli risposi: <Voglio prima vedere un'altra opera del Da Ponte.>»<sup>42</sup>

Non è raro (anche se non frequentissimo) imbattersi in situazioni di questo tipo: episodi in cui il narratore è assente, riportati tuttavia come se vissuti in prima persona. In questo caso particolare, Da Ponte gioca su un doppio livello: il racconto di secondo grado gli permette di sembrare oggettivo, lasciando intravedere perfino l'interiorità dell'imperatore e, allo stesso tempo, gli concede una rivincita su Casti, nel momento in cui descrive un proprio fallimento. C'è una cosa da notare, e cioè il fatto che Da Ponte non spiega mai come venga a conoscenza di questo dialogo. Certo, si intuisce che glielo avrà raccontato Andrea Dolfin, ma non è specificato chiaramente. È una situazione presente anche in Casanova<sup>43</sup>, in Mazzei<sup>44</sup> e in Alfieri<sup>45</sup>; Bal riporta almeno un dialogo privato tra tre suoi avversari (il capitano di una nave, uno scrivano e un console) che di sicuro nessuno può avergli raccontato<sup>46</sup>; Goldoni racconta uno scambio tra Rousseau e un suo amico, M\*\*\*, precisando solo alla fine che è quest'ultimo ad avergli raccontato la storia<sup>47</sup>. L'operazione è inversa a quella che ho descritto prima: in questo caso la voce a cui appartiene l'episodio narrato viene totalmente inglobata dalla voce narrante, diventando in qualche modo oggettiva. Perfino lo

---

<sup>42</sup> Da Ponte p. 98

<sup>43</sup> Si veda l'episodio di O'Morphy che dialoga con il re, Vol I p. 623, oppure, subito dopo, la narrazione della sua caduta in disgrazia: «La cause de la disgrâce de cette belle personne fut la malice de Mme de Valentinois, belle sœur du prince de Monaco. Cette dame [...] dit à l'O-Morphi, dans une visite qu'elle lui fit au parc aux Cerfs, de faire rire le roi en lui demandant comme il traitait sa vieille femme. L'O-Morphi, dont l'esprit était trop simple, fit au roi cette même ompertinente et injeurieuse question, qui surprit le manarque au point qu'en se levant et la foudroyant des yeux: - Malheureuse, lui dit-ilt, qui vous a induite à me faire cette demande? O-Morphi tremblante lui dit la vérité; le roi lui tourna le dos, et elle ne le revit plus.» Vol. I, p. 624.

<sup>44</sup> Cfr. l'aneddoto del marchese Caracciolo al *Lever du Roi*, p. 262, oppure l'aneddoto sulla spartizione della Polonia p. 417

<sup>45</sup> Cfr. Alfieri p. 118, ma si tratta di un discorso indiretto.

<sup>46</sup> Cfr. Bal, p. 64

<sup>47</sup> Cfr. Goldoni, p. 513

sguardo è sempre quello di chi è presente alla scena, ma non coinvolto. E infatti non c'è differenza tra gli episodi di questo tipo e quelli in cui gli autobiografi osservano ma non hanno parte attiva.

[...] egli era in sala quando fu portata [la minestra], e si tenne dietro lo scenario finché Marchà ebbe preso il cucchiaino. Allora, tenendosi tuttavia dietro lo scenario, messe avanti la sua zucca monda, e disse: «Ci è nulla per i poveri?» Tutti esclamarono con allegrezza: *Willemin, Willemin!* Il solo Marchà restò immobile, dicendo a se stesso (in modo però che ognuno intese) *come mai ho io potuto scordarmi...* e Willemin, avvicinandosi e riguardandolo, disse: «Non importa amico; basta che uno se ne sia ricordato».<sup>48</sup>

Si veda come in questo brano, Mazzei pur coinvolto nel pranzo (e pur essendo quell'uno che si è ricordato dell'amico) evita di inserirsi anche solo come sguardo. Non c'è nessun predicato verbale che indichi la soggettività del narratore, il quale non fa gruppo neppure con gli altri commensali (non dice *\*Tutti esclamammo* o *\*ognuno di noi intese*); valuta da lontano come se non ci fosse. La mimesi del discorso all'interno di questo genere di situazioni, favorisce la sensazione di oggettività; allo stesso tempo è proprio l'oggettivazione dell'episodio a rendere credibile la presenza del discorso diretto quelle volte in cui il protagonista/narratore non è presente: in questo modo si rende la vicenda come se fosse di pubblico dominio, in maniera non dissimile dagli aneddoti storici - più o meno inventati che siano<sup>49</sup>.

---

<sup>48</sup> Cfr. Mazzei, p. 137

<sup>49</sup> Si legga ad esempio questo aneddoto di Casanova su Costantino: «La vue de cette ville [Costantinopoli] à la distance d'une lieue est étonnante. [...] Cette superbe vue fut la cause de la fin de l'Empire romain, et du commencement du grec. Constantin le Grand arrivant à Constantinople par mer, séduit par la vue de Bizance s'écria: <Voilà le siège de l'empire de tout le monde>, et pour rendre sa prophétie immanquable il quitta Rome pour aller s'y établir.» ( Vol. I, p. 280)

Rimane da trattare l'ultimo caso, quello relativo al discorso diretto legato all'introspezione.

Il mio servo m'annunziò ch'era giunto nella mia abitazione il marito della Ricci che desiderava di salutarmi. - Quest'uomo - dissi tra me - viene forse a seccarmi e a recarmi del nuovo fastidio - Titubai [...] Egli fu muto per qualche momento; indi si scosse per darsi del cuore dicendo: - Per altro io le ho scritta una lettera tempo fa, della quale non ebbi da lei nessuna risposta. - Eccoci a una nuova seccatura molesta - diss'io tra me. - Mi costrinsi rispondendogli con qualche serietà ma con una calma perfetta: - Lei ha fatto male.<sup>50</sup>

Andranno distinti due casi. Il primo è quello più teatrale, da commedia, nel quale il protagonista contrappunta ciò che accade - ma in particolare ciò che gli viene detto dagli altri personaggi - con i suoi commenti in presa diretta, quasi che si rivolgesse, a parte, al pubblico, con lo scopo di rivelare quello che non è immediatamente visibile in scena: un umore, un retroscena, una prospettiva diversa<sup>51</sup>. È il modo più usato da Gozzi, che non può fare a meno di avere l'ultima parola non solo retrospettivamente, ma vuole dimostrare di aver sempre avuto ragione, anche al momento dei fatti, dipingendosi come un uomo assennato, privo delle intemperanze degli attori con cui ha a vedere.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Gozzi, Il volume, pp. 6-7

<sup>51</sup> Si veda anche Goldoni: «J'ai satisfait, continua-t-il, M. votre pere, pour un reste de dot que ma famille devoit à la sienne; mais en feuilletant dans les papiers et dans les registres de mes affaires domestiques, j'ai trouvé un compte ouvert entre M. Goldoni votre grand-pere et moi. (Oh, ciel! me disois-je à moi-même, est-ce que nous lui devrions quelque chose?) J'ai bien examiné, ajouta M. le Conseiller; j'ai bien collationné les lettres et les livres, et je suis sûr que je dois encore une somme à sa succession. Je respire.» p. 47, corsivo mio. In questo caso, come è chiaro, Goldoni interrompe il discorso dell'amico dei genitori per creare tensione (smorzata subito) e inscenare una situazione con possibili risvolti comici.

<sup>52</sup> «Come mai - dissi tra me - il Gratarol che per tutti i velenosi uffizi fatti dalla Ricci si è determinato a formarsi un'idea di me tanto svantaggiosa e che per tutti i sospetti, tutte le sue mosse, tutti i suoi stratagemmi e per quanto sin ora è accaduto, deve odiarmi assolutamente, si avvilito e impegna ora la cordialità di un amico comune ad essere mezzo di conciliare un tale

Il secondo tipo è quello presente nella maggior parte dei casi ed è l'uso del parlare tra sé come momento chiave in una situazione di dubbio.

Ma pure una tale segreta voce mi si faceva udire in fondo del cuore, ammonendomi in suono anche più energico che non faceano i miei pochi veri amici: «E' ti convien di necessità retrocedere, e per così dir, rimbambire, studiando *ex professo* da capo la grammatica, e susseguentemente tutto quel che ci vuole per sapere scrivere correttamente e con arte». E tanto gridò questa voce, ch'io finalmente mi persuasi, e chinai il capo e le spalle.<sup>53</sup>

L'introspezione diventa uno spazio in cui si illimpidiscono le idee e si accettano le risoluzioni. Per Alfieri è il posto in cui ci si scontra con la volontà, una volontà tirannica e risoluta che quasi si fa personaggio a sé stante e che pungola i pensieri da un punto molto vicino, ma esterno alla mente dell'autore. Per Da Ponte, per fare un esempio diverso, è sempre un avvenimento privato (Da Ponte "dice tra sé" unicamente quando è solo<sup>54</sup>) in cui si districano le difficoltà e si prendono le decisioni. Questo elemento di monologo in discorso diretto, presente come al solito con densità molto diversa da autore ad autore, non è mai fine a sé stesso, non serve a conoscere con più profondità il protagonista, ma ha *sempre* una funzione narrativa: è cioè la scintilla che fa partire l'azione del personaggio, la motivazione che lo spinge ad indirizzare, senza più dubbi, la propria vita verso una direzione precisa.

---

abboccamento amichevole? Perché non cercò egli quest'abboccamento amichevole meco a' primi spruzzi di veleno fattigli bere dall'attrice? Questa tarda premura di favellare con me ha qualche scorpione celato.

L'immagine che ragionevolmente m'era formata di quel signore, a quella richiesta mi dipinse in astratto una raggiratrice petulanza verso di me e un sacrificio ch'egli faceva della delicatezza e onestà del buon amico commosso Maffei. Non mi sono ingannato della mia astratta previsione.» Vol II, p. 72.

<sup>53</sup> Alfieri p.168

<sup>54</sup> Cfr. per esempio Da Ponte, pp. 36, 62, 102, 160, 195, ecc.

## Descrizioni

1. Se a tutt'oggi, si contano sulle dita di una mano gli studi critici sulla descrizione, o sul descrittivo, come lo definisce P. Hamon<sup>1</sup> - e uno di questi è il saggio di Lukács, datato 1936 - ancora meno, se non proprio inesistenti, sono i lavori che si occupano della descrizione *nel Settecento*. Questa carenza è da attribuire principalmente a un'opinione piuttosto diffusa, e non senza fondamento, secondo la quale «il romanzo del Settecento (La Sage, Voltaire, ecc.) [conosce] appena la descrizione, che vi [esercita] una funzione minima, più che secondaria»<sup>2</sup>. Vedremo che per certi versi è proprio così, anche se forse l'affermazione è stata presa un po' troppo alla lettera. Perché è certamente vero che è l'Ottocento, e non il Settecento, il secolo della proliferazione descrittiva, come si afferma un po' dappertutto, e che «prima del realismo romantico, erano rarissime le descrizioni letterarie di oggetti bassi, quotidiani»<sup>3</sup>; ma è anche vero che gli studi di narratologia si sono in generale accontentati di questi risultati intuitivi senza mettere alla prova gli strumenti sui testi, preferendo in ogni caso i romanzi a opere comunque narrative - come ad esempio i resoconti di viaggio - in cui la descrizione ha un ruolo meno scontato di quanto possa apparire a prima vista. In questo capitolo cercherò di rendere conto di come e per quali scopi gli autobiografi utilizzano le descrizioni, soffermandomi in particolare su tre tipologie che, a vari livelli, si trovano in tutti i testi considerati, e cioè: la descrizione di ambienti, i ritratti e gli autoritratti.

---

<sup>1</sup> Si vedano Hamon 1993; 1991; 1984; 1981 oltre a Adam 1989

<sup>2</sup> Cfr. Lukács, 1954

<sup>3</sup> Cfr. Pellini, 1998

2. Prima di cominciare l'analisi, andranno fatte alcune precisazioni. Rispetto ai romanzi settecenteschi, nella fattispecie quelli dell'abate Chiari dei quali abbiamo a disposizione un buon quadro generale,<sup>4</sup> gli autobiografi affrontano la descrizione in modi più semplici e meno astratti, nonostante ci sia, anche negli autori più avanzati cronologicamente (vedi Da Ponte che finisce di scrivere e pubblicare le proprie memorie nel 1827), una sostanziale continuità col secolo XVIII. Sono per lo più pause descrittive di tipo funzionale, senza una vera autonomia, legate a doppio filo con l'episodio che si sta narrando o che si sta per narrare, talvolta precedute da formule di tipo introduttivo:

Credo bene il fare una descrizione topografica del nostro albergo (Gozzi, I, 124);  
Per narrare quell'accidente comico e per me propizio, m'è necessario il descrivere la pianta e la costruzione della casa che abitavamo (Gozzi, II, 174); Prima però di lasciar Nicopoli, vo' dirvi qualche cosa di quel paese (Mazzei 73)<sup>5</sup>; Pour préparer mon lecteur à bien comprendre ma fuite d'un endroit pareil, il faut que je lui désigne le local (Casanova I 876) eccetera

A differenza dei romanzi dell'abate Chiari in cui «le pause descrittive più dettagliate riguardano scene statiche in cui i personaggi sono in posa, affreschi che impreziosiscono il testo, illustrandone visivamente alcune parti»<sup>6</sup>, è infrequente trovare nelle nostre autobiografie un indugio didascalico tale da presentare una grande quantità di dettagli: anzi, quasi sempre, come vedremo meglio dopo, gli autori lavorano per sottrazione, mostrando lo stretto necessario alla comprensione della vicenda (e qualche volta neppure quello). Allo stesso tempo si possono incontrare, nelle frequenti relazioni di viaggio degli

---

<sup>4</sup> Cfr Clerici 1997, si veda in particolare il capitolo "Narrare e descrivere", pp. 115-121

<sup>5</sup> Non ci si lasci ingannare dalla formula neutra usata da Mazzei, la breve veduta di Nicopoli che traccia gli serve esclusivamente a raccontare un aneddoto personale.

<sup>6</sup> Clerici 1997 p. 116

autobiografi, degli scarti non banali rispetto alla norma che fanno baluginare una descrittività di tipo ottocentesco: da un lato le digressioni etnologiche - che vanno dai commenti superficiali ai veri e propri trattati sugli usi e i costumi di una popolazione, venati di un certo qual "razzismo"<sup>7</sup> - dall'altro dei brani a dominante descrittiva *non* separati, ma innestati all'interno della narrazione di cui fanno allo stesso tempo da motore o punto di arrivo. Sono casi piuttosto rari che spiccano proprio per la modernità del loro impianto rispetto al resto. Farò un unico esempio che mi sembra particolarmente significativo. Si tratta del viaggio svedese di Alfieri. Giunto a Grissehamna, l'astigiano si trova di fronte al mar Baltico congelato. Costretto a interrompere il tragitto, si ferma tre giorni finché «cominciò quella densissima crostona a screpolarsi qua e là, e far *crich*, come dice il Poeta nostro». Questo primo disgelo permette a un "battelletto" di farsi strada verso l'isola a cui è diretto Alfieri, il quale non esita ad imbarcarsi.

Quelle tante galleggianti isolette rendevano stranissimo l'aspetto di quell'orrido mare che pareva piuttosto una terra scompagnata e disciolta, che non un volume di acque; ma il vento essendo, Dio mercé, tenuissimo, le percosse di quei tavoloni nella mia barca riuscivano piuttosto carezze che urti; tuttavia la loro gran copia e mobilità spesso li faceva da parti opposte incontrarsi davanti alla mia prora, e combaciandosi, tosto ne impedivano il solco; e subito altri ed altri vi concorreato, ed ammontandosi facean cenno di rimandarmi nel continente. [...] Più di una volta i marinai miei, ed anche io stesso scendemmo dalla barca sopra quei massi, e con delle scuri si andavano partendo, e staccando dalle pareti del legno, tanto che desser luogo ai remi e alla prora; poi risaltati noi dentro coll'impulso della risorta

---

<sup>7</sup> Cfr. per esempio Gozzi sui morlacchi: pp. I ; oppure Bal sulla Calabria: «Mi trovai molto angustiato per vivere in un paese che si mangia come i porci, tutto cotto sui carboni, carnaccia di capra, niente di verdura, non si conosce il buttiro, [niente altro] che l'olio e pesce; ed il peggio, veruna donna capace a servire» p. 222

nave, si andavano cacciando dalla via quegli insistenti accompagnatori; e in tal modo si navigò il tragitto primo di sette miglia svezze in dieci e più ore.<sup>8</sup>

La scena, vista dalla prua della nave, è talmente sorprendente per Alfieri da indurre una moltiplicazione di metafore e similitudini. La descrizione ne risulta, oltre che particolarmente efficace, più espressionistica che precisa. I lastroni di ghiaccio, privati del complemento di materia, vengono trasformati in territorio (da qui l'insistenza sulla nomenclatura concreta: isolette, tavoloni, massi); personificati e dotati di una volontà propria («vi concorreat», «facevan cenno», «quegli insistenti accompagnatori») tale da epicizzare lo scontro. La sintassi prevalentemente paratattica, e dominata dai predicati verbali all'imperfetto, ha, nella prima parte del brano, un andamento ondulatorio, "crepato", sia a causa della costruzione participiale del tipo dell'ablativo assoluto, sia per il susseguirsi delle congiunzioni avversative; mentre la seconda parte, più narrativa e meno sincronica si presenta più compatta in virtù della continua coordinazione. Lo stesso Alfieri si deve essere reso conto della diversità di questa descrizione, se, subito dopo, si sente in dovere di giustificarsi così: «La novità di tal viaggio mi divertì moltissimo; ma forse troppo fastidiosamente sminuzzandolo io nel raccontarlo, non avrò evualmente divertito il lettore. La descrizione di cosa insolita per gl'Italiani, mi vi ha indotto.»<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Alfieri, p 106

<sup>9</sup> Alfieri, p. 107 Ecco lo stesso episodio raccontato dal "fidato" Elia (Cfr. Caretti, 1961, pp. 9-48, Tellini 2004): «abbiamo trovato il pasagio serrato da grandi pezzi di giaccio, che il vento del Norde à gettato da quella parte, che non si vedeva che giaccio a vista d'ochio [...]. Infine si credeva di soggiornare qualche tempo, quando con molto contento vedesimo venire la posta di Rusia, che gli barcaroli della medesima ànno detto che facendo un piccolo giro e con spontoni per detto giaccio, si puoteva pasare, tanto più che vi era puoco vento; ed il mio padrone gli paghò ancora loro per indare avanti per farne il pasagio, dove più volte trovavamo dej pezzi di giaccio larghi come la piasa di San Carlo, che li barcaroli disendevano sopra per posare la barca che non ci dase drento; e puoj si trovasimo che non si vedeva più terra, e vi era più puoco giaccio, ed arivando da l'altra parte ne tornasimo trovare molto, e ci cagionò di restarsi qualche volta, ma però fecimo il viaggio felicemente [...]» Scrive Tellini: «Il padrone, nonostante il suo amore per la *brevitas*, impiega più parole del servitore e parole diversissime, ma sia *l'amplificatio* sia la differente *elocutio* non

3. Non sarà del tutto banale, poi, notare come siano quasi del tutto assenti le descrizioni di oggetti. Non solo di quelli di uso quotidiano, come si affermava prima, ma anche di gioielli, cose preziose, raffinate, rare, od opere d'arte. In un veloce spoglio, ecco quello che si riesce a raccogliere:

L'uva, chiamata qua corbana bianca, di buccia dura, di poco e non grato sapore (Mazzei, 74); Il Tandur consiste in una tavola tonda, grande a proporzion del numero delle persone, messa nel mezzo della stanza, sotto la quale è un caldano con poco fuoco, e sopra un tappeto che scende tanto da lasciarvi spazio per entrarvi con i piedi, il che produce un piccol calore, che presto si comunica a tutta la persona (Mazzei, 90n.); La carrozza era quasi rotonda; vi erano otto posti (Mazzei, 127) L'alare per essere tutto scassinato e privo di quel pomo d'ottone solito ad innestarsi su le due punte che sporgono in fuori del camminetto, su una di esse mi venni quasi ad inchiodare la testa un dito circa sopra l'occhio sinistro nel bel mezzo del sopraciglio. (Alfieri, p. 42); la mia spada [la trovai] ridotta dai due terzi in giù della lama a guisa d'una sega addentellatissima (Alfieri, 119); "[ci] vuole una pizza calda", che è una frittada fatta colla farina (Bal p. 183); Si preparò sul cassero quel convito. Una tavolaccia sciancata di pino tarlato, una tovaglia più nera della camicia d'un carbonaro, tre tondi screziati di terra cotta e tre posate di ferro di già irrugginite (Da Ponte, 268) Il luogo comune per alcune indispensabili necessità degli uffiziali, soleva essere una panchetta balaustrata, sopra all'acqua, vicina al timone della galera (Gozzi, I 50).

Come si vede sono tutte descrizioni piuttosto diverse: la maggior parte ha la forma della definizione, in cui un termine viene spiegato attraverso la riduzione

---

modificano la sostanza materiale dei fatti, però ne alterano il significato [...] La scrittura del servitore ha come unico scopo l'informazione veridica [...]. Anche il narratore della *Vita* vuole informare in modo veridico, ma contemporaneamente intende creare un personaggio.» Tellini 2004, p. 42.

ad elementi ritenuti più familiari ai lettori. E infatti è proprio l'esigenza di mostrare qualcosa di non conosciuto che stimola la gran parte delle descrizioni presenti nei lavori che stiamo discutendo. L'impressione è che gli autobiografi abbiano molto precisa in mente l'idea del proprio pubblico, tanto da calibrare con attenzione la quantità di informazioni necessarie. Perciò si daranno più dettagli su un dato oggetto solo se è una novità; se è diverso dal consueto (l'"alare" di Alfieri); per esigenze narrative (la carrozza di Mazzei); oppure per spinte espressionistiche (Da Ponte). Goldoni, ormai vecchio e rassegnato a vivere a Parigi, si ritrova così a raccontare cos'è un burchiello (Goldoni, p. 50), oppure a delineare per sommi capi le città italiane (ad esempio Chioggia)<sup>10</sup>; mentre Da Ponte, pur affermando di scrivere per i propri studenti americani tradisce, forse, la vera destinazione italiana delle sue memorie quando evita di tracciare una visuale di piazza San Marco e non resiste a magnificare, con una descrizione ambientale che non ha pari nella sua autobiografia, il piccolo paese di Sunbury in "Pensilvania", vero e proprio *locus amoenus* del nuovo mondo (con tanto di «chiare fresche e dolci» acque!)<sup>11</sup>.

Nonostante sia il più sprovveduto, letterariamente, tra gli autobiografi, Bal sorprende il lettore con qualche veduta degna di nota. Così descrive il santuario della Madonna di Loreto:

La casuccia sarà di due trabuchi di quadratura; esternamente è tutta ricoperta, incastrata di marmi soprafini con lavoro gotico; al di dentro è tutta affumicata, e comparisce per una camera di un miserabile montagnaro, ma risplendente a forza di lampade accese, tutte d'argento, di più grandezze. La Madonna era di statura naturale e nera come un'affricana, col bambino in braccio. Le gran pietre preziose

---

<sup>10</sup> È anche da notare che, in Goldoni, le descrizioni più complesse e dettagliate sono nella terza parte dei *Mémoires*, quelle che riguardano Parigi, delle quali l'autore si sente in dovere di giustificarsi, specificando di presentarle per coloro che non ci sono mai stati.

<sup>11</sup> Da Ponte, p. 282 e ss.

di cui era guernito il diadema ed essa davano un rissalto che la vista ne soffriva. Vi era un genochiatojo, sopra il quale era riposta una scudella di legno incastrata nell'argento, ripiena d'acqua benedetta, ove si bagnavano le corone dei divoti. Quelle 3 vecchie erano già colà: una leccava la terra e le altre due colle unghie fregavano la terra sopra e la riponevano in una piccola scatola.

È quasi una soggettiva cinematografica: attraverso la descrizione, seguiamo lo sguardo di Bal e ne percepiamo i progressivi movimenti (entra nel santuario, si dirige verso la statua, abbassa lo sguardo per il riflesso delle pietre preziose, vede il "genochiatoio", ecc.). All'opposizione esterno/interno, sopraffino vs. miserabile, corrisponde la giustapposizione della Madonna con le tre vecchie, rese bestiali dalla devozione: si intravede qui ciò che sarà chiaro poco dopo, e cioè lo spirito anticlericale, se non proprio ateo, di Bal.<sup>12</sup>

Avremo più fortuna seguendo Casanova nella sua fuga dai Piombi, dove, grazie all'origine orale e spettacolare del racconto, si persegue un'icasticità dei dettagli ben poco settecentesca, in modo da rendere massimamente visiva la vicenda. Qualche esempio:

Son toit n'étant couvert ni d'ardoises, ni de briques, mais de plaques de plomb de trois pieds carrés et épaisses d'une linge, donne le nom de plombs aux même prisons (I, 877) [...] mes yeux s'arrêtèrent sur le long verrou qui était sur le plancher [...] je l'ai pris [...] avec le morceau de marbre noir; d'abord que je me vus seul, je l'ai reconnu pour une parfaite pierre de touche [...] je n'ai fait usage que de ma salive, et j'ai travaillé quinze jours pour affiler huit facettes pyramidales qui à leur bout formèrent une pointe parfaite [...] Cela formail un stylet octangulaire [...] bien proportionné (I, 886 e seguenti); Je vois sur un bureau un outil de fer à manche de bois à pointe arrondie, le même dont les secrétaires de la chancellerie

---

<sup>12</sup> Trovatosi anche lui a Loreto, Casanova sarà molto più interessato all'ospizio in cui alloggia, piuttosto che al santuario che evita di descrivere, dicendo solo di aver visitato «les trésors de ce prodigieux sanctuaire» e vantandosi di aver speso in tre giorni solo i soldi del parrucchiere.

se servent pour percer les parchemins, auxquels ils attachent avec una ficelle les sceaux de plomb (I, 949) eccetera

La precisione di Casanova, qui, non ha niente della pedanteria che vedremo in Mazzei. Gli elementi geometrici, coloristici e materici stendono come una grana di realismo sull'episodio tale da farlo risaltare, rispetto al resto dell'*Histoire* e rispetto alle altre autobiografie settecentesche, quasi fosse fosforescente.

4. Un breve cenno andrà fatto alle descrizioni mancanti, oppure non riuscite. Delle prime non si potrà, come ovvio, dare numero, le descrizioni essendo virtualmente infinite. Salta agli occhi tuttavia la differente attenzione nel presentare referenti simili. Così, per esempio, Da Ponte dedica una descrizione a una locandiera goriziana (aspetto, carattere e vestiti), ma quando si tratta di sua moglie Nancy (nominata due volte in tutte le Memorie) si limita a dire che è oltremodo bella. Bal evita senza preoccupazioni di dare un ritratto della prostituta palermitana con cui vive per anni a Napoli, ma si sofferma attentamente sul "vecchio romito" che abita in una grotta del Vesuvio. Goldoni, altrove molto abile nel tratteggiare le fisionomie, tematizza la mancanza di descrizione come una maggiore onestà nei confronti del lettore:

Faut-il, mon cher Lecteur, que je vous fasse le portarit de ma belle? que je lui donne un teint de roses et de lys, les traits de Vénus, et les talens de Minerve? Non, ces beaux récits ne vous intéresseroient pas; je cause avec vous dans mon cabinet, comme je causerois dans la Société.<sup>13</sup>

Insomma, il ritratto visto come elemento retorico, come abbellimento stereotipato e romanzesco, contrapposto a un discorso schietto da *cabinet*. Va

---

<sup>13</sup> Goldoni 8-9

precisato ulteriormente, nel caso non fosse chiaro, che, per quanto riguarda le autobiografie del Settecento, la mancanza di elementi descrittivi è la norma, ma certi casi risultano così evidenti da far sospettare una volontà o un'omissione strategica, fosse anche per pudore, per mancanza di memoria o, come spesso in Da Ponte quando deve riportare un'emozione intensa, cedendo al topos dell'ineffabilità <sup>14</sup>.

Il secondo caso, quello delle descrizioni non riuscite, è altrettanto difficile da valutare. Vediamo due esempi:

1) Quel che mi piacque molto [di Adrianopoli] fu la moschea, di gusto turco, magnifica, la cui cupola non credo molto inferiore a quelle di Brunelleschi e di Michelangelo. (Mazzei p. 77)

2) Essa non mi dava segno di vita, come sono tutte le napolitane. Fui sorpreso di trovare un essere di natura diversa, che lo credei un uomo. (Bal, p. 74)

In entrambi i casi si ha un'avarizia di dettagli che rende la descrizione frustrante per il lettore. Ma se il primo esempio è assolutamente eliminabile dal testo senza alcuna perdita di informazione nell'economia testuale, il secondo crea una confusione che può essere risolta solo con una precisazione successiva. Da un lato la descrizione è del tutto insufficiente a capire cosa sta succedendo (Bal si trova finalmente da solo con una donna sposata, alla quale fa la corte da tempo; solo in seguito scoprirà che si tratta di un ermafrodito); dall'altro l'autore si immedesima nel punto di vista e nella consapevolezza del personaggio per sconcertare il lettore allo stesso modo del protagonista.

---

<sup>14</sup> Cfr. Da Ponte: «Lo stordimento in cui rimase la vecchia è più facile a immaginarsi che a descrivere» p. 71; « Insomma io mi trovava in una desolazione, che è difficilissima cosa descrivere» p. 239; « non è facile descrivere il diletto e l'approvazione generale a quella divina rappresentazione» p. 277; « In tale stato di cose, la mia desolazione è più facile a concepirsi, che a descriversi» p. 321; « Si convertì in un universale tripudio di allegrezza la lezione di quella mattina, e qual fosse la mia e quella di tutti i miei non si potrebbe per alcuno immaginare non che descrivere» p. 383

5. Pur nella assenza generale di descrizioni,<sup>15</sup> è sorprendente l'attenzione con cui gli autobiografi si dedicano, talvolta, a delineare l'ambiente in cui si trovano, o per questioni di funzionalità narrativa, oppure per esprimere un giudizio su un luogo, o anche, come abbiamo già visto, per mostrare una possibile novità ai lettori: case, palazzi, paesaggi, città vengono di volta in volta introdotti attraverso pause descrittive più o meno dettagliate a seconda delle circostanze. La tendenza è quella di accompagnare il lettore all'interno di uno spazio facendogli seguire lo sguardo di chi entra nell'ambiente, sguardo che può essere impersonale, in qualche modo oggettivo («Salita la prima scala di marmo, s'entrava in una sala grande. In capo a quella sala a mano dritta v'erano due stanze; ecc.» Gozzi, II, 174; « Si consideri una casa di 10 trabuchi in quadratura, ed alta 5 piedi. La porta è verso la strada. La prima camera era composta di un finestrino a levante» Bal, 101; corsivi miei); oppure strettamente connesso alle percezioni di chi scrive («Si entrò in un capannone di legno molto alto, che *mi parve* lungo circa 50 braccia, e circa 30 largo, ecc.» Mazzei; « La stanza dove trovai il Mullà *mi parve* lunga circa 18 braccia, e 12 o 13 larga» Mazzei, p. 90; corsivi miei). Meno comune, ma non impossibile, trovare vedute generali che poi si specializzano in termini logico-geometrici - verrebbe da dire quasi aristotelici<sup>16</sup> - oppure funzionali:

---

<sup>15</sup> Da questo punto di vista, l'affermazione di De Sanctis - secondo cui «la natura lasciava in [Alfieri] fuggevoli impressioni: era un libro chiuso ch'egli non intese mai. Leggete la sua vita. Ha viaggiato tutta l'Europa, e non c'è una sola descrizione di luogo o di costumi. Parigi, Londra, Pietroburgo, Napoli, Roma, sono puri nomi, uno spazio ideale e fluttuante, in mezzo a cui un solo attore attrae la nostra attenzione, Alfieri, che riempie di sé tutto» - vale, con le dovute eccezioni, per tutti gli autobiografi. Cfr. De Sanctis, *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari, 1952, vol. I, p. 147

<sup>16</sup> Alfieri, p. «Era quell'Accademia un sontuosissimo edificio diviso in quattro lati, in mezzo di cui un immenso cortile. Due di essi lati erano occupati dagli educandi; i due altri dal Regio Teatro, e dagli Archivj del Re. In faccia a questi per l'appunto era il lato che occupavamo noi, chiamati del Secondo e Terzo Appartamento; in faccia al teatro stavano quei del Primo, di cui parlerò a suo tempo. La galleria superiore del lato nostro, chiamavasi Terzo Appartamento, ed era destinata ai più ragazzi, ed alle scuole inferiori; la galleria del primo piano, chiamata Secondo, era destinata ai più adulti; de' quali una metà od un terzo studiavano all'Università, altro edificio assai

Ce casin étât composé de cinq pièces, dont l'ameublement étât d'un goût exquis. Il n'y avait rien qui ne fût fait en grâce de l'amour, de la bonne chère, et de toute espèce de volupté. On servait à manger par une fenêtre aveugle enclavée dans la paroi, occupée par un portemanger tournant qui la bouchait entièrement. [...] Cette chambre étât ornée de glaces, de lustres, et d'un superbe trumeau au-dessus d'une cheminée de marbre blanc, taillée de petits carreaux de porcelaine de la Chine tous peins, et intéressants par des couples amoureux en état de nature qui par leurs voluptueuses attitudes enflammaient l'imagination. Des petits fauteuils étât à l'avenant des sofas qui étât à droite et à gauche. Un autre chambre étât octogone toute tapissée de glaces, pavée et plafonnée de même; toutes ces glaces faisant contraste rendaient les mêmes objets sous mille différents points de vue. Cette pièce étât contiguë à une alcôve qui avait deux issues secrètes, un cabinet de toilette d'un côté, de l'autre un boudoir où il y avait une baignoire, et des lieux à l'anglaise. Tous les lambris étât ciselés en or moulu, ou peins en fleurs, et en arabesques.<sup>17</sup>

Il casino allestito da Casanova viene raccontato con l'intenzione di stuzzicare il lettore, facendogli immaginare la successione di eventi che accadrà una volta che avrà luogo l'appuntamento amoroso. Non è una semplice pausa descrittiva, ogni

---

prossimo all'Accademia; gli altri attendevano in casa agli studj militari. Ciascuna galleria conteneva almeno quattro Camerate di undici giovani ciascheduna, cui presiedeva un pretuccio chiamato Assistente, per lo più un villan rivestito, a cui non si dava salario nessuno; e con la tavola sola e l'alloggio all'Università; ovvero se non erano anch'essi studenti, erano dei vecchi ignorantissimi e rozzissimi preti. Un terzo almeno del lato ch'io dissi destinato al Primo Appartamento, era occupato dai Paggi del Re in numero di venti o venticinque, che erano totalmente separati da noi, all'angolo opposto del vasto cortile, ed attigui agli accennati archiv». È una descrizione che procede quasi come un teorema: lo sguardo descrittivo si sposta dall'alto con una visione generale, verso il cuore del cortile, punto di simmetria su cui ruota tutta l'Accademia. L'aggettivazione qualificativa è scarna ad accentuare l'oggettività e il rigore dell'edificio, che viene sezionato in parti sempre più piccole in modo da indicare la separazione degli spazi sociali e generazionali. Si veda anche la descrizione dell'Arena di Verona, Goldoni p. 155-6 in cui l'anfiteatro è visto prima dall'alto, con tanto di misure diametrali e numero di gradinate ("Quarante-cinq rangées de gradins"), per poi essere descritto attraverso l'elenco dei suoi usi principali.

<sup>17</sup> Casanova, p. 742

particolare è carico di una temporalità imminente, di un'implacabile attesa erotica. Lo sguardo di Casanova si trasforma in quello di due amanti che non sanno staccarsi gli occhi di dosso, se non al massimo per osservare le «petits carreaux de porcelaine» o per spostarsi di stanza, e che riescono a notare le decorazioni sul soffitto solo alla fine del loro incontro.

Le città e gli ambienti esterni lasciano sugli autobiografi impressioni molto diverse, e molto diverso è il modo in cui riportano il paesaggio su pagina. Quello che Hamon chiama il *pantonimo* (o anche *tema introduttore*; in definitiva: ciò che viene descritto) è quasi sempre posto in prima posizione, ed è ovvio che sia così perché la struttura cosiddetta a indovinello - in cui il tema è proposto alla fine oppure non è denominato affatto - non si adatta a queste parentesi in cui si localizzano gli avvenimenti. Piuttosto, non è detto che l'ambiente esterno venga descritto non appena lo scrittore ci mette piede, cioè: la contestualizzazione non ha quasi mai la funzione di scenario, non serve a visualizzare meglio le azioni e gli spostamenti dei personaggi, ma come annotazione, per descrivere il passaggio del tempo o, al più, per esprimere una valutazione. È nota la presa di posizione di Alfieri, il suo preferire Londra a Parigi. Le due città sono confrontate attraverso un elenco che ne snocciola una serie di costituenti senza però definire gli spazi.

**Parigi:** L'umiltà e barbarie del fabbricato; la risibile pompa meschina delle poche case che pretendono palazzi; il sudiciume e il goticismo delle chiese; la vandalica struttura dei teatri d'allora; e i tanti e tanti e tanti oggetti spiacevoli che tutto di mi cadeano sott'occhio, oltre il più amaro di tutti, le pessimamente architettate faccie impiastrate delle bruttissime donne; queste cose tutte non mi venivano poi abbastanza ratemperate dalla bellezza dei tanti giardini, dall'eleganza e frequenza degli stupendi passeggi pubblici, dal buon gusto e numero infinito di

bei cocchi, dalla sublime facciata del *Louvre*, dagli innumerabili e quasi tutti buoni spettacoli, e da altre sì fatte cose.

**Londra:** Le strade, le osterie, i cavalli, le donne, il ben essere universale, la vita e l'attività di quell'isola, la pulizia e il comodo delle case benché picciolissime, il non vi trovare pezzenti, un moto perenne di danaro e d'industria sparso egualmente nelle provincie che nella capitale; tutte queste doti vere ed uniche di quel fortunato e libero paese, mi rapirono l'animo a bella prima [...]<sup>18</sup>

Impossibile non notare, nella medesima struttura sintattica, il differente uso degli aggettivi (anche sostantivati, in modo da essere più tangibili e allo stesso tempo più oggettivi): denso e pungente nel primo brano, in cui spicca l'accanimento contro il sesso femminile parigino; elegante e sobrio (e un poco ideologico<sup>19</sup>) nel secondo. Ma si osservi il procedere dell'elenco inglese, il quale alterna elementi concreti ad elementi astratti (tanto che la ripresa del soggetto a fine elenco non sarà "queste cose", come per Parigi, ma "queste doti"). È lo stesso Alfieri a mettere in contrasto le due città; proprio la loro vicinanza fa sì che le qualità positive elencate per Londra ricadano implicitamente su Parigi, in negativo.

Anche Casanova descrive il suo arrivo a Londra con un elenco, ma il risultato è piuttosto diverso

J'ai vu d'abord la grande propreté, la solidité de la nourriture, la beauté de la campagne et celle des grand chemins; j'ai admiré la beauté des voitures qu'on fournit à la poste à ceux qui voyagent sans en avoir une à eux; la justesse du prix des courses, la facilité de les payer, la rapidité avec laquelle on court toujours trot,

---

<sup>18</sup> Alfieri, rispettivamente p. 90 e p. 93

<sup>19</sup> Sull'anglomania di Alfieri, cfr. Lindon 1995; Battistini 1990.

jamais galop, et la façon dont sont faites les villes par lesquelles je suis passé pour aller de Douvres à Londres.<sup>20</sup>

Casanova si inserisce subito all'interno del paesaggio e l'enumerazione è ordinata cronologicamente in modo da seguire passo dopo passo lo scorrere del tempo. Lo spazio, qui, esiste, è presente, ed è la strada che congiunge Dover a Londra. Certo, non è una descrizione visiva: quello che si riesce ad immaginare è tutt'al più il viaggio; tutti i referenti sono dati per scontati, al massimo valutati in termini vaghi. Tutto l'opposto Mazzei - il quale, sia detto di passaggio, di Londra, pur abitandoci per anni come commerciante, descrive solo New Bond Street, strada in cui possiede il proprio negozio<sup>21</sup>. Tutto per il fiorentino ha una dimensione fisica che va riportata con precisione. Si sprecano i numeri, le quantità, le lunghezze. Prima ancora di parlare dei propri genitori, come abbiamo già visto nel primo capitolo, non può fare a meno di localizzare il borgo in cui nasce attraverso le distanze in miglia dalle altre città toscane nelle vicinanze; due giorni dopo un incendio a Costantinopoli, misura coi passi la vastità dei danni, «circa 800 braccia lungo e circa 600 largo»<sup>22</sup>; il golfo di Smirne viene paragonato a quello di Napoli «colla differenza che quello di Napoli è circa 2/5 più corto»<sup>23</sup>; in Virginia, dove si stabilisce per qualche tempo, Mazzei organizza lo spazio davanti a casa in modo da avere un giardino perfettamente regolare e una striscia «a tramontana, larga circa 15 braccia, dopo la quale vi era un leggero declive lungo circa 1/6 di miglio»<sup>24</sup> eccetera. Insomma, non c'è descrizione che non sia in qualche modo quantitativa; le misure danno il senso

---

<sup>20</sup> Casanova Vol III, 127

<sup>21</sup> «*New Bond Street*, strada di gran passo, com'è in Firenze via Calzaioli, colla differenza però, che in via Calzaioli appena vi passa una carrozza, e in quella ve ne passavan comodamente 3, oltre i marciapiedi dalle due parti, larghi più di 2 braccia.» Mazzei, p. 126;

<sup>22</sup> Cfr. Mazzei, p. 94

<sup>23</sup> Cfr. Mazzei, p. 97

<sup>24</sup> Cfr. Mazzei, p. 211

della concretezza all'illuminista Mazzei, per il quale questo genere di precisione, sempre in cerca della squadratura e un po' meccanica, è più il riflesso della personalità che non una strategia descrittiva - forse anche il segno di un disagio o di una inadeguatezza a rendere a parole le immagini mentali.

Sono le città a catalizzare maggiormente l'interesse descrittivo degli autobiografi perché sono le città il centro delle loro azioni. Possono essere presentate quando ci si arriva: sia come pratica introduttiva<sup>25</sup>, sia perché si prestano a una veduta da lontano<sup>26</sup>; oppure più tardi, quando finalmente si ha la possibilità di girarle<sup>27</sup>. Sempre, comunque, tratteggiate attraverso quei pochi dettagli significativi: l'estensione, i confini, i monumenti, le vie principali. Molto più difficile imbattersi in paesaggi, resoconti di viaggio<sup>28</sup>, oppure notazioni climatico/metereologiche<sup>29</sup>. In parte è vero, per gli autobiografi, quello che Ettore Bonora scrive sui viaggiatori del Settecento, e cioè che il loro tratto comune:

quello che convenzionalmente si definisce settecentesco, è l'attenzione alacra alle cose viste, il rifiuto degli schemi preconcepiuti e delle volute accentuazioni del

---

<sup>25</sup> «Gorizia è una gentile, antica e nobile città del Friuli tedesco, situata sulle rive del fiume Lisonzo e distante poche miglia (credo dodici) dal Friuli veneto.» Da Ponte (p. 60) si comporta, qui, come l'abate Chiari il quale «non offre al suo pubblico descrizioni [...] sulle quali il lettore eserciti la sua sintesi valutativa: la pagina presenta direttamente tale concettualizzazione per conto di chi legge.» Clerici 1997 p. 121

<sup>26</sup> Cfr. Goldoni su Genova, Mazzei su Smirne p. 23

<sup>27</sup> Cfr. Bal su Ancona p. 135; Goldoni su Parigi. I due autori si comportano in maniera molto diversa: se Goldoni segue la sua passeggiata e rende conto di ciò che vede, Bal procede come dall'alto per dare una visione quasi da operatore turistico, con tanto di apprezzamento sulla popolazione, che è «allegra, amica del forestiere; le donne principalmente hanno molto del brio. Sembra che sia una città non dominata dai preti.»

<sup>28</sup> Per esempio, Mazzei liquida la traversata dell'Atlantico scrivendo di aver passato tutto il tempo sotto coperta; e Da Ponte, nello stesso tragitto, è più interessato all'ennesima angheria subita - in questo caso dallo spilorcio capitano della nave - più che dal viaggio in sé.

<sup>29</sup> «Giunse la notte. Correva il settembre, la stagione era calda e risplendeva la luna» Gozzi, I 84; «Era vicina l'una di notte, il tempo era tetro, tirava un gran vento, non vi era dove rifugiarsi» Mazzei, 198. A parte questi due esempi, questo genere di contestualizzazione ambientale è pressoché assente in tutti i testi.

colore che tolgano alle cose viste il loro aspetto di verità obiettive e le trasformino in puri incontri sentimentali<sup>30</sup>

ma è anche vero che questi memorialisti sono interessati - più che al contesto ambientale - a ricostruire il *milieu* sociale in cui si agita la loro vita, intesa soprattutto come succedersi di episodi più o meno connessi tra loro, e di conoscenze.

6. A metà degli anni ottanta del Novecento, sul settimanale satirico *Zut*, Andrea Pazienza teneva una rubrica a fumetti intitolata "La prolisseide - ovvero tutti gli uomini importanti che mi hanno conosciuto". Era una pagina di nove vignette in cui l'artista si divertiva ad elencare una serie di personaggi famosi con cui era venuto in contatto negli anni, da Federico Fellini a Paolo Conte, da Gianni Celati a Sandro Pertini, e così via. Oltre a scherzare sull'idea di celebrità, il fumetto era una presa in giro di quella pratica che gli statunitensi chiamano *name-dropping*, ovvero fare cadere, per darsi un tono, come casualmente, nella conversazione il nome di un personaggio noto, usandolo con familiarità. Non è esattamente così, ma qualche volta si ha l'impressione, leggendo le autobiografie del secondo Settecento, che gli autori si presentino al lettore, oltre che con azioni, commenti e autoritratti, soprattutto attraverso le persone più o meno famose che conoscono e, talvolta, attraverso il rapporto che instaurano con loro. Questi testi, a differenza delle autobiografie del primo Settecento, sono intessuti di relazioni sociali, di personaggi che ritornano in varie situazioni - alle volte anche da un testo all'altro - di persone che appaiono solo per essere nominate e scompaiono senza lasciare traccia nel giro di un paio di paragrafi. Tutta questa folla, per la maggior parte dei casi, o non viene descritta per nulla, oppure viene tratteggiata in velocità, apponendo al nome pochi dettagli significativi. Il lungo elenco che

---

<sup>30</sup> Bonora, 1983

segue rende conto proprio di quest'ultimo costruito, presente in gran numero in ognuna delle autobiografie.

**Alfieri:** Andrea, alessandrino, giovine di molta sagacità e di bastante educazione (44); Era questa signorina, una brunetta piena di brio, e di una certa protervia (72); aio inglese, uomo più che maturo, e di ottimo grido (74); [Elia] Uomo di sagacissimo ingegno, di un'attività non comune (75); conte di Rivera ministro di Sardegna, degnissimo vecchio, il quale ancorché sordo non mi veniva per punto a noia (82); Clemente XIII, bel vecchio, e di una veneranda maestà (83); banchiere, uomo di mondo e di garbo (87); Una gentil signorina, sposa da un anno, piena di grazie naturali, di modesta bellezza, e di una soave ingenuità (95); principe di Masserano, ambasciatore di Spagna, ottimo vecchio, appassionatissimo dei piemontesi (94);

**Bal:** milanesi, di professione orologiai, e di un bellissimo aspetto ed indole (63); Conte Malone, mi accorsi subito che era un gran ghiottone senza un soldo (68); Conte Malone, uomo poeta, faceto e filosofo, quando era senza un soldo (70); Il primo pittore del re: "Esso è brutto, patisce la ritenzione d'orina ed è gelosissimo" (71); Comparve un sacerdote dell'età di circa 40 anni, vivo come la polvere (127); Marchesa consorte, donna di 50 anni, che mostrava del talento (134); il nostro sargente, onest'uomo di buon cuore e di tratto civile (137); Il Costa era un uomo che gli piaceva mangiare bene, ben servito e fare niente (165); un personaggio di bella presenza, di quei uomini che hanno il dono di sapersi insinuare nello spirito degli altri, e sanno vestirsi di differenti pelli (188); un uomo settuagenario, vestito alla buona, con aria niente orgogliosa, anzi molto dolce (194); il cavaliere Nesci senza calzoni e un sol calzeto, uomo sessuagenario dei più opulenti (262); vecchio ufficiale, così magro che sembrava visse di lucertole (274);

**Casanova:** M. Baffo, donc, sublime génie, poète dans le plus lubrique de tous les genres, mais grand et unique (20); Candiani ignorant, grossier, sans esprit, sans éducation civile, fils d'un fermier, et hors d'état de me tenir tête en rien (32); un

grand moine jacobin, borgne, et modénois, nommé Corsini (137); Benoit XIV était savant, homme à bons mots, et fort aimable (200);

**Da Ponte:** monsignor Lorenzo Da Ponte, soggetto d'insegne pietà, di benefica religione e di tutte le virtù cristiane eminentemente dotato (5); Giulio Trento, letterato d'infinita cultura, di saper sommo e di gusto squisito dotato (40); [Un italiano] era un soggetto colto, idolatra del Metastasio e buon improvvisatore. (87); un giovane colto, erudito e della italiana letteratura amatissimo, che, sebbene non ricco, era però tanto generoso (89); La moglie del sarto [...] era bella, giovane, compiacente e sopra ogni credere sollazzevole (108); un giovane gioielliere, avvenente della persona, gentil di maniere e d'un carattere gaio e piacevole quant'altri mai (108); Peticchio, uomo di pochissima levatura e di scarsissimi musicali talenti (124); Thowart, vice direttore del teatro e nemico mortale degli italiani (130); Pozzi, compositore di musica assai gentile e d'animo cortese, generoso e benefico, quantunque non ricco (178); Le Texier, uomo di un certo credito nelle faccende teatrali (191); Quella donna era d'una dolcezza di carattere maravigliosa, amava il marito ed era savia e costumatissima (208); Ugo Foscolo, giovane fin d'allora d'altissime speranze (222); una giovane d'apparenze gentili, vestita con decente semplicità e quasi avvenente (223); Domenico Corri, uomo di buon talento, ma leggero visionario e qualche volta bugiardo (246);

**Goldoni:** [Pere Candini] cet homme célèbre m'ennuyoit à périr; il étoit doux, sage, savant: il avoit beaucoup de mérite, mais il étoit Thomiste dans l'ame (22); C'étoit une Vénétienne que j'ai jugée de trente ans, très polie et très-aimable (53); M. Treo, gentilhomme d'Udine, très-instruit en Belles-Lettres, ayant beaucoup de goût pour la Poesie (68); Muratori, homme universel, qui embrassoit tous les genres de Littérature (84); Radi étoit un brave homme; mais il aimoit le jeu (101); Bartolini, Secrétaire du Sénat, qui avoit été Vice-Bay à Constantinople; il étoit très-riche, très-magnifique, et aussi considéré à Milan qu'à Venise (225) M. l'Abbé Garoffini, jeune homme très-instruit et grand amateur de Spectacles (149); M. Imer étoit le Directeur de la Troupe; c'étoit un Génois très-poli et très-honnête (156); Vivaldi. Cet Ecclésiastique, excellent Joueur de violon et Compositeur médiocre (164);

Vitalba C'étoit un bel homme, un excellent Comédien, grand coureur de femmes, et fort libertin (174); M. Conio, Notaire du College de Genes et un des quatre Notaires députés à la banque de Saint-Georges, homme respectable, qui avoit de la fortune; ma qui ayant une famille très-noumbreuse, n'étoit pas aussi aisé qu'il auroit dû l'être. (180);

**Gozzi:** un frate francescano arsiccio e nero e sempre gioviale (I 48); un certo vecchio grasso di corta statura, con due basette sotto il naso, lepidissimo ed onestissimo, appellato il capitano Girolamo Visinoni (I 52); Il protomedico Danieli, assai grasso e assai nero (I 54); Un tenente detto Giovanni Apergi, uomo di somma probità, assai divoto verso il Cielo, massime quand'era assalito dai dolori nelle giunture acquistati dall'essere stato assai divoto verso il mondo [...] (I 60); Il sig. Francesco Zini aggiunse ad un viso grasso, rosso e beccato dal vaiuolo, i lineamenti della meraviglia (I 119); [Tiepolo] Egli era giusto, saggio, filosofo e infermo (I 161); Un certo abate Salerni, veneziano, predicatore evangelico, che tuonava quaresimali da'pergami e che aveva un torrente di ascoltatori (I205); Luigi Benedetti, romano, ch'era parente del Sacchi e il più giudizioso e flemmatico della comica compagnia (II 106);

**Mazzei:** maestro Cima, degno sacerdote, molto dotto, e che aveva (oltre alla grand'erudizione) una maniera ottima per insegnare (32); Linder, gran galantuomo, che aveva una buona moglie, un figlio della mia età e una figlia che aveva 18 mesi più del fratello (35); Moglie di Sgrilli era una Coccolini, pisana, orgogliosa e vana, che non dava troppo buona educazione alle figlie (36); Costantina era una buona ragazza, ma un poco scioccarella (37); Padre Griselli, egli era veramente un vecchio (39); David Finzi, che ragionava saviamente, e che per dolcezza di carattere poteva servir di modello (54); Marchese Silva, Egli era un gobbetto pieno di talento, e aveva molto bene studiato il gran libro dell'uomo (66); il maresciallo il cui carattere consisteva nel non averne alcuno. (152); conte Firmian, il quale aveva gran talento, vaste cognizioni (181); Madame di Brosasco era grande, molto bella, vedova, la giudicai di circa 28 anni (181); Antinori era superiore alla mediocrità nel talento e nelle cognizioni acquisite; superlativamente

buono, e affabile (279); Piattoli [...] la dolcezza di carattere uguagliava in lui l'eccessiva sensibilità (348);

Per quanto questi esempi non siano del tutto uniformi si possono notare alcune tendenze generali: intanto un'attenzione predominante verso le qualità culturali e morali (ma spesso i due aspetti si sovrappongono), o comunque astratte, piuttosto che fisiche e concrete - a meno che non si tratti di qualcosa che salti all'occhio, come la gobba o la faccia rovinata dal vaiolo. Poi: l'interesse anagrafico che, quando non è numerale, si dibatte nella dicotomia giovane-vecchio e che, se non è presente, implica la mezza età; l'omogeneità del ritratto, che propone solo qualità positive o solo negative; la sostanziale convenzionalità di questo modulo che pretende di fissare la raffigurazione di una persona per via metonimica.

Molto difficile riuscire a raccogliere qualcosa di più. Pochissime le descrizioni più lunghe di così; rari, quando non proprio assenti - come in Alfieri che preferisce i cavalli alle persone - i ritratti fisici: comparse e comprimari non sono percepiti dagli autobiografi come personaggi di cui rendere conto, ma come figure satellitari, utili solo per il periodo o il momento in cui attraversano la scena. Tranne Casanova, che non disdegna di tracciare i profili delle persone con cui viene in contatto, gli autobiografi si limitano a raffigurare per lo più figure femminili. Si tratta di descrizioni che procedono dall'alto verso il basso (capelli, occhi, incarnato, seno, figura, vestiti ecc.) oppure dal generale al particolare (figura, incarnato, capelli, ecc.), sempre con un occhio di riguardo verso l'età. Per quanto il livello di stereotipia sia piuttosto elevato (si sprecano pallori, tinte rosate, capelli nerissimi, occhi grandi, file di denti perfetti, labbra inferiori leggermente sporgenti, fatte apposta per cogliere baci)<sup>31</sup>, questi ritratti hanno sempre un modesto grado di variabilità, sia nell'ordine dei costituenti, sia nella

---

<sup>31</sup> Per il *topos* del ritratto femminile si vedano Pozzi 1996 e Peri 2004

presenza di dettagli non convenzionali, soprattutto quando gli autori vengono attratti dal lato più grottesco delle fisionomie.

[La maîtresse] Elle était grande, et grosse comme un soldat, à teint jaune, à cheveux noirs; aux sourcils longs, et épais. Elle avait plusieurs longs poils de barbe au menton, un sein hideux à moitié découvert, qui sillonnant lui descendait jusqu'à la moitié de sa grande taille, et son âge paraissait de cinquante ans.<sup>32</sup>

Il primo ritratto dell'*Histoire* non è all'insegna della bellezza. Casanova, costretto, a nove anni, per motivi di salute, a stare a pensione a Padova, si trova in una situazione degna di *Oliver Twist*: pasti meschini, letti pieni di pulci e topi che scorrazzano per casa durante la notte. Massiccia e giallognola, percepita essenzialmente per le sue peculiarità tricologiche, privata di tutti i caratteri femminili - tranne il seno deforme - la pensionante risulta adeguata al contesto, tanto più spaventosa perché ambigua e sfumata nei dettagli.

Al massimo sono presenti ritratti di tipo epidittico, in memoria di qualcuno. Si veda come unico esempio la descrizione alfieriana del Conte Benedetto Alfieri:

Era quel Conte Benedetto un veramente degn'uomo, ed ottimo di visceri. Egli mi amava ed accarezzava moltissimo; era appassionatissimo dell'arte sua; semplicissimo di carattere, e digiuno di quasi d'ogni altra cosa, che non spettasse le belle arti. Tra molte altre cose, io argomento quella sua passione smisurata per l'architettura, del parlarli spessissimo, e con entusiasmo, a me ragazzaccio ignorante d'ogni arte ch'io m'era, del divino Michelangelo Buonarroti, ch'egli non nominava mai senza o abbassare il capo, o alzarsi la berretta, con un rispetto ed una compunzione che non mi usciranno mai dalla mente. [...] Mi compiaccio ora moltissimo nel parla di quel mio zio, che sapea pure far qualche cosa; ed ora soltanto ne conosco tutto il pregio. Ma quando io era in Accademia, egli, benché

---

<sup>32</sup> Cfr. Casanova, p.

amorevolissimo per me, mi riusciva pure nojoso anzi che no; em vedi storitura di giudizio, e forza di false massime, la cosa che di esso mi seccava il più era il suo benedetto parlar toscano<sup>33</sup>

Intanto il genere epidittico non prevede una descrizione fisica del suo soggetto, ma solo la descrizione delle qualità. Alfieri sembra prendere sul serio il suo compito di ritrattista ma poi da un lato inserisce un commento ironico sulla passione dello zio per Michelangelo, dall'altro riconduce la sua presenza nell'alveolo della propria vocazione, descrivendo come la parlata dello zio, anche se inizialmente presa in giro da tutti, finisce poi per coinvolgere chi gli stava accanto perché era una lingua vera.

7.

Io pieno di stizza e furore, non conoscendo in quel punto, o per passione sprezzando l'immenso pericolo, che ci soprastava, fino a tre volte ripresi in mano il mio passaporto, e replicai ad alta voce: «Vedete, sentite; Alfieri è il mio nome; Italiano e non Francese; grande, magro, sbiancato; capelli rossi; son io quello, guardatemi; ho il passaporto [...]»<sup>34</sup>

«È difficile parlare di sé» è il titolo di un libro intervista a Natalia Ginzburg. Per quanto possa apparire contraddittorio - in fin dei conti l'autobiografia è un continuo parlare di sé e solo di sé - gli autobiografi sono abbastanza parsimoniosi quando si tratta di descriversi, soprattutto riguardo l'aspetto fisico. Mi riferisco, naturalmente, a ritratti espliciti, non nascosti all'interno della narrazione, privilegiano quelli che superano la singola frase.

Possiamo distinguere due tipi di autoritratto: sincronico e diacronico. A sua volta il ritratto sincronico si può distinguere a seconda che si riferisca al tempo della

---

<sup>33</sup> Alfieri p. 51-2

<sup>34</sup> Alfieri, p. 265

narrazione oppure al tempo della scrittura. L'impressione è che ci sia quasi un rapporto di proporzionalità inversa tra gli autoritratti e i ritratti di altri personaggi. Se Alfieri è l'autore che più di tutti si presenta e si descrive in ogni sezione della propria Vita, di Casanova quasi non abbiamo dettagli fisici: scopriamo, ad esempio, che indossa degli orecchini in entrambi gli orecchi solo perché a un certo punto se li deve togliere<sup>35</sup>.

Gli autoritratti sincronici legati al tempo della narrazione hanno due principali scopi: o di giustificare un atteggiamento, una situazione che deriva direttamente da ciò che è descritto (si legga questo brano di Goldoni:

J'étois naturellement gai, mais sujet, depuis mon enfance, à des vapeurs hypocondriaques, ou mélancoliques, qui répandoient du noir dans mon esprit. Attaqué d'un accès violent de cette maladie létargique, je cherchois à me distraire [...] <sup>36</sup>

*gai* sarà un aggettivo che tornerà nel descrivere il giovane Carlo: «j'étois gai, j'étois foible: j'aimois le plasir, et je me laissois séduire et entraîner», p. 43; ma si noti come non ci siano riferimenti fisici, neppure vaghi), o di riepilogare la circostanza biografica in un momento preciso della storia, di solito un cambiamento di città o di prospettiva. Si veda come Casanova, dopo l'avventura militare di Corfù, ritorni a Venezia pronto per incominciare una nuova vita. La cesura tra il periodo precedente e quello successivo, oltre che dal cambiamento di capitolo, viene ribadita anche così:

Après une éducation faire pour m'acheminer à un état honorable e convenable à un jeune homme qui unissait à bon fond de littérature les heureuses qualités de

---

<sup>35</sup> Casanova Vol II, p. 234

<sup>36</sup> Goldoni, p. 33.

l'esprit, et les accidentelles de la personne, qui en imposent toujours et partout, me voilà malgré cela, à l'âge de vingt ans, devenu vil suppôt d'un art sublime, dans lequel si on admire l'homme qui excelle, on méprise à juste titre la médiocre. Je me suis fait membre de l'orchestre d'un théâtre [...]<sup>37</sup>

in cui, anche qui, sono quasi completamente assenti gli accenni fisici, non solo i capelli, o la fisionomia, ma anche l'altezza, il peso, tutto tranne «les accidentelles de la personne».<sup>38</sup> Da Ponte: «Essendo nel bollor dell'età, di temperamento vivace e, a dire di tutti, avvenente nella persona, mi lasciai trasportare dagli usi [...]».<sup>39</sup> La bellezza è un aspetto fisico che non va descritto minuziosamente. Il punto è che i dettagli non sono sentiti necessari, per lo sviluppo della narrazione, non hanno valore narrativo a meno che non siano loro, i dettagli, i protagonisti della vicenda. In questo caso è facile che il ritratto esprima un cambiamento diacronico e suddivida il tempo in un prima e un dopo. Sempre per Da Ponte si può indicare l'episodio della perdita dei denti, così come per Casanova questo breve paragrafo:

Il avait aussi [...] du pain de munitin biscuit, que j'amais beaucoup, car j'avais alors trente dents, dont il était difficile d'en voir de plus belles. De ces trente dents il ne m'en reste aujourd'hui que deux; vingt-huit sont parties avec plusieurs autres outils<sup>40</sup>

La quale è un'affermazione quantomeno bizzarra, se espressa da un personaggio che vuole lasciare di sé un'immagine prestante, giovanile. Ha tutta l'aria di

---

<sup>37</sup> Casanova Vol I, p. 370.

<sup>38</sup> Si veda anche Alfieri, p. 168, giusto all'inizio dell'epoca quarta.

<sup>39</sup> Da Ponte, p. 13; ma anche dopo: «Io non aveva allora più di trenta anni; e, con una figura, per quello che si diceva, piacevole, con un poco di spirito, un'anima poetica ed italiana, e non ignorante nelle faccende d'amore, non era meraviglia se non trovava grandi ostacoli ne' teneri cori delle fanciulle.» p. 81

<sup>40</sup> Casanova, Vol I, p. 322

essere sfuggita alle maglie della nostalgia. È certo che il cambiamento fisico segnala la possibilità di autodescriversi, almeno per marcare una differenza rispetto alla propria percezione abituale.

Mio corpo era tutto una piaga: visicanti alle coscie, de' quali porterò le marche sino alla tunba, i piedi scorticati coi *sinipis* ed piaghe al aretrano, di modo che qualunque positura mi era di gran tormento.<sup>41</sup>

È una descrizione caotica che sembra segnalare a caso, senza ordine, le cose che tornano alla mente così come arrivano, una dopo l'altra, senza neppure lo sforzo di andare un poco oltre. Ma il punto è che l'interesse degli autobiografi non è tanto nei dettagli fisici, quanto nella capacità di descriversi nel carattere, nel modo di comportarsi, anche negli errori commessi. In questo senso è proprio come dice Lejeune, la storia di una personalità. Una personalità, però, che non sempre si costruisce o progredisce, ma che per molte cose è un dato di fatto, segnata una volta per tutte. Per Alfieri è semplice, il suo carattere: o si è stabilito in un certo modo in seguito a un qualche episodio infantile/ giovanile<sup>42</sup> oppure, ed è il caso più frequente, è stato sempre così<sup>43</sup>, e l'unica cosa possibile da fare è analizzarlo e verbalizzarlo<sup>44</sup>.

---

<sup>41</sup> Bal, p. 145. Viscicanti, dice la curatrice, deriva dal piemontese *vissicant*, cioè vescicante «medicamento caustico che produce vesciche», mentre i *sinipis* «forse per *sinipism*, equivalente piemontese di *sinapism*, senapismo.»

<sup>42</sup> «Da questi sì fatti effetti d'amore ignoto intieramente a me stesso, ma pure tanto operante nella mia fantasia, nasceva, per quanto ora credo, quell'umor malinconico, che a poco a poco si insignoriva di me, e dominava poi sempre su tutte le altre qualità dell'indole mia.» p. 37

<sup>43</sup> «[...] ed, inoltre, io non gli poteva portar odio, perché egli era bellissimo; ed io, anche senza secondi fini, sempre sono stato assai propenso per la bellezza, sì degli animali che degli uomini, e d'ogni cosa; a segno che la bellezza per alcun tempo nella mia mente preoccupa il giudizio, e pregiudica spesso al vero» Alfieri, p. 50; «perché io per natura poco gradisco le cose di mezzo» p. 93

<sup>44</sup> «Esaminandomi poi dopo, per ritrovare il vero perché di una così inutilmente selvaggia condotta, mi son ben convinto in me stesso che ciò fu una mera intolleranza di inflessibil carattere, ed un odio purissimo della tirannide in astratto[...]» p. 108

L'unico a dedicarsi un autoritratto completo è Gozzi, che verso il termine della seconda parte delle *Memorie Inutili*, dopo aver concluso la narrazione dei diverbi teatrali con Gratarol, si concede due capitoli uno intitolato *Mio esterno*, l'altro *Mio interno*, nei quali delinea le caratteristiche principali della sua figura fisica e morale. Non inganni questa presenza. Arriva troppo tardi per non avere un significato solamente retorico, quasi un esercizio oratorio in cui far sfoggio delle proprie abilità.

## Explicit

1. Se non è del tutto chiaro esattamente dove cominci *l'incipit* di un'autobiografia, come abbiamo visto nel primo capitolo, quasi altrettanto complicato è trattare *l'explicit*. Tra incompiuti, finali sfumati, finali multipli (dovuti magari a una lunga interruzione della scrittura), i confini e i tipi delle conclusioni sono tra i più diversi.

Quanto meno [...] l'autobiografia è esteticamente strutturata, tanto più rischia d'interrompersi - casualmente - in un punto non stabilito precedentemente e con un finale poco 'significativo' dal punto di vista del disegno generale. Ci sono casi in cui [...] il racconto arriva al tempo della scrittura, e diventa per forza di cose annalistico o diaristico; altri casi infine, in cui prendendosi la sua vendetta su chi vuole in qualche modo negarla, la morte interviene a mettere arbitrariamente un punto finale al manoscritto [...]. E sono appunto questi gli unici testi autobiografici che possono concludersi con la morte sul piano della storia come sul piano del discorso [...]<sup>1</sup>

Precisiamo un po' meglio il significato di *explicit*: Benzoni segnala che il termine «*fine* è un concetto "molle", multiplo e sfuggente» e distingue tre accezioni fondamentali: 1) *fine come estremità materiale*; 2) *fine come esito logico cronologico*; 3) *fine come télos*<sup>2</sup>.

[...] quanto più, in un testo, la fine materiale chiuderà il processo testuale confermandone coerenza e finalismo, tanto più potremo parlare di compiutezza. E

---

<sup>1</sup> D'Intino 1998, p. 229

<sup>2</sup> Benzoni 2004, p. 225, Benzoni 2005, p. 102

d'altra parte, quanto più il finale si staglierà per contrasto e sarà stilisticamente accentuato e rifinito, tanto più potremo parlare di finale forte.<sup>3</sup>

Avremo casi di conclusioni deboli, quando l'autobiografia sarà interrotta da cause esterne oppure quando si trasforma, per sovrapposizione temporale col tempo della scrittura, in cronaca cadenzata a un ritmo costante (e quindi la fine come estremità non coincide con l'esito logico cronologico); ci saranno finali più o meno incisivi negli altri casi. Per complicare ulteriormente la faccenda, tratteremo anche dei finali intermedi, quelli destinati a chiudere una sezione oppure posti al termine di una fase di scrittura che non doveva condurre di necessità ad una ripresa successiva - come ad esempio l'interruzione dell'epoca Quarta in Alfieri. Anticipo che gli epiloghi delle autobiografie sono lontani dall'essere soddisfacenti, giungono a coronare un calo della tensione narrativa, quasi che l'essere arrivati al termine si configurasse per gli autori come un momento di delusione, disforico, quasi una rassegnata consegna delle armi.

2. Intanto: ma le autobiografie interrotte, sono veramente non finite? Molti critici si sono arrovellati sul presunto finale dell'*Histoire*, sulla scorta di una lettera che precisava il termine al 1774, cioè esattamente lì dove finisce. Non c'è dubbio che il testo sia monco, ma quanto monco? Casanova aveva intenzione di raggiungere con la scrittura il tempo di Dux? o di fermarsi ad uno stadio intermedio, invecchiato, sì, ma non ancora del tutto decadente? Non potremo dare una risposta, ma fornire un'ipotesi che funga da avvicinamento parziale alla risoluzione. Ci sono due considerazioni da fare: la prima è che Casanova avrebbe potuto continuare a scrivere le proprie avventure all'infinito, prolungando qua e là qualche incontro, inventano alcune situazioni, giocando con i ricordi; dall'altro, mettendo in parallelo l'*Histoire* con la Vita di Francesco Bal, si può

---

<sup>3</sup> Benzoni 2005, p. 225

notare come entrambi soffrano come di una mancanza di progetto rispetto alle autobiografie che si possono dire concluse. Mi spiego meglio: l'autobiografia di Bal, come già detto, si trascina nel tempo aggiornando di anno in anno qualche avvenimento significativo, diluisce il tempo trasformandosi praticamente in un diario. Non è il caso di Casanova, ma lì dove Bal si interrompe, alla fine dell'ultimo capitolo veramente narrativo, con una situazione che in qualche modo si tronca perché è priva di una chiusura retoricamente marcata, ecco, lì lui e Casanova si rispecchiano. Il punto è che forse, ma è naturalmente un'ipotesi che si basa solo sull'intuizione testuale e quindi lascia il tempo che trova, Casanova non aveva nessuna intenzione di concludere. Piuttosto si può notare, anche in lui, una sorta di trascinarsi giornaliero, noioso probabilmente anche per lui stesso, ma necessario a trasportarlo verso gli aneddoti che più gli facevano vibrare il cuore. Insomma, non dico che il non finito sia proprio una scelta, ma presuppone comunque un'indulgenza verso la narrazione che altri autobiografi non hanno.

3. Si potrebbe obiettare che neppure Mazzei presenta una raccolta di Memorie strutturata in modo tale da pervenire ad una fine. E in effetti, Mazzei sembra accumulare episodio su episodio, aggiungendo note ad ogni rilettura. Ma in lui il desiderio narrativo è mitigato sia dall'età, sia da un certo disinteresse nello scrivere la sua vita. Non che sia estraneo al compiacimento di aver vissuto alcune delle situazioni storiche più vivaci della sua epoca, ma Mazzei non è un narratore: tutt'al più un saggista politico (anche se non dei più brillanti).

Dopo [...] d'essere stato di tanto in tanto, a rivedere gli amici a Firenze, Prato, Pistoia, Livorno e Lucca, non mi pare d'aver fatto altro che l'Ortolano, ma se credete che ci manchi qualche cosa, aggiungetela voi. Io per altro son d'opinione, che in vece di aggiungere, ci troverete abbastanza da levare.

Nessuna sottolineatura tematica, nessuna indicazione temporale, solo il senso della stanchezza che prova chi giunge alla fine di un lavoro fatto in fretta (per mancanza di tempo, per poco interesse, per chissà quali altri motivi) e senza i mezzi necessari. Una chiusa che viene percepita come tale per il tono aforistico sapienziale degli ultimi due periodi, ma che non è una vera chiusa, perché qualche mese dopo Mazzei aggiunge un supplemento.

La notte passata, riflettendo su quel che ho detto riguardo all'aggiungere, o levare, ho cambiato idea. Son d'opinione, che potreste aggiungere la data della mia morte, e la copia del mio testamento.

L'aggiunta, con il suo carattere di nota privata, metatestuale, vanifica la forza della chiusa precedente, ma segna una consapevolezza che non attraversava le Memorie prima, e cioè il senso che la fine di un'autobiografia avviene solo con la morte e non con il termine delle cose da raccontare. Non è dato sapere se Mazzei avesse avuto modo di leggere la vita di Alfieri, alla quale è acclusa la famosa lettera dell'abate Caluso, ma l'impressione è proprio quella di un'idea terminale che giunge per suggerimento e non per casualità, come Mazzei vorrebbe farci intendere.

Il senso della morte è molto presente invece in Alfieri, il quale inserisce perfino gli epitaffi suo e della duchessa d'Albany. Coerentemente con la doppia stesura dell'opera, la Vita di Alfieri contiene due (anzi tre, comprendendo la lettera di Caluso) finali separati. Il primo a pag. 256-7, alla fine del diciannovesimo capitolo dell'epoca quarta, il secondo alla conclusione del capitolo trentunesimo. Entrambi presentano accenni ad una possibile continuazione. Ma se nel primo la continuazione fa parte di un progetto ben preciso, destinato a rifinire le vicende della virilità nel caso in cui Alfieri avesse continuato a comporre opere degne di essere descritte in una biografia, il secondo finale presenta un breve accenno al

possibile proseguimento, ma è comunque una previsione di morte, l'idea di descrivere una fase della vita che non è sentita come produttiva

incomincerò [nel caso che non scrivesse più N.d.A.] da quegli anni miei sterili la quinta epoca; della mia vecchiaia e rimbambimento, la quale, se punto avrò senno ancora e giudizio, brevissimamente, siccome cosa inutile secondo ogni aspetto, la scriverò (p. 256); A rivederci, o lettore, se pur ci rivedremo, quando io barbogio, sragionerò anche meglio, che fatto non ho in questo Capitolo Ultimo della mia agonizzante virilità. (p. 303)

Se la Vita alfieriana si configura come la storia di una vocazione perseguita senza saperlo nelle prime tre epoche e poi affrontata di petto nella quarta, è prevedibile che la quinta fosse solo prevista per dare una forma teatrale al libro<sup>4</sup>, ma non veramente pensata per esistere. Mi sembra sintomatico che l'appello testamentario che definisce la volontà di Alfieri riguardo il libro che stava scrivendo sia nel primo finale e non nel secondo: proprio perché la prospettiva di poter continuare è diversa e la paura della morte è più forte lì dove si ha paura di non riuscire a completare qualcosa a cui si tiene.

Il mese d'ottobre è vicino. Gli allievi e gli amici miei lasceranno tra poco i piaceri della campagna, richiamati dal freddo e da' ghiacci agli affari e agli studi. Le mie classi spero che fioriranno, e, conosciuto il mio bel desiderio, cresceran gli avventori al negozio mio. Di tanto intanto m'affida la conosciuta benevolenza e liberalità degl'individui de' quali parlo. Con questa dolce speranza finisco questa parte quinta. Credeva veracemente che dovesse esser l'ultima. Imperiose circostanze e fatti d'alta importanza, ma non ancora abbastanza sviluppati, m'obbligano a trasportarne il racconto ad un altro tempo. Farollo in un volumetto che servirà d'appendice alle cinque parti già da me pubblicate. La storia di quello

---

<sup>4</sup> L'ipotesi che le cinque parti richiamino i cinque atti della tragedia è in Dibenedetto 2002.

incomincerà dal quattordicesimo giorno di settembre 1830, in cui questa parte termina. Non ti dispiaccia, lettor cortese, tal dilazione. Procede questa dalla brama onorata di informarti di tutto, con quella medesima ingenuità e verità che tu e trovasti e approvasti nelle prime parti; e vo' che tu sappia che, se giusta l'epigrafe della mia prima edizione ti tenni alcune cose celate, cui carità e prudenza mi obbligò tacere,

*omnia nunc dicam, sed quae dicam, omnia vera.*

Quasi elegiaca la conclusione di Da Ponte. Si intravede qui una tenace resistenza alla conclusione, il tentativo di prostrarre ulteriormente la possibilità di continuare a scrivere (e quindi a vivere). L'inverno è per il veneziano una stagione di inizio, inizio di lavoro, di affari. Tutto l'explicit è giocato su un tentativo di profezia rassicurante che cerca di evitare la fine proprio lì dove è inevitabile. Tutte gli intrecci, se così si possono chiamare gli aneddoti di Da Ponte, sono portati a termine. Addirittura ha pubblicato subito prima un'orazione tenuta agli allievi per l'occasione del suo settantanovesimo compleanno: i segnali della fine ci sono tutti, ma Da Ponte vuole evitarli in ogni modo possibile.

Me voilà parvenu à l'année 1787, qui est la quatre-vingtième de mon âge, à laquelle j'ai borné le cours de mes Mémoires. Mes quatre-vingts ans sont complets; mon Ouvrage l'est aussi; le Prospectus en a été distribué; les souscriptions ont surpassé mes espérances, et le dessein de mon portrait est achevé. [...]

J'ai entrepris un Ouvrage trop long, trop labourieux pour mon âge, et j'y ai employé trois années, craignant toujours que je n'aurois pas l'agrément de le voir achevé.

Cependant me voilà, Dieu merci, encore en vie, et je me flatte que je verrai mes trois volumes imprimés, distribués, lus... Et s'ils ne sont pas loués, au moins j'espère qu'ils ne seront pas méprisés.

On ne m'accusera pas de vanité ou de présomption, si j'ose espérer quelque lueur de grace pour mes Mémoires car si j'avois cru devoir déplaire absolument, je ne me serois pas donné tant de peine, et si dans le bien et dans le mal que je dis de moi-même, la balance penche du bon côté, je dois plus à nature qu'à l'étude.

Toute l'application que j'ai mise dans la construction de mes Pièces, a été celle de ne pas gêner la nature, et tout le soin que j'ai employé dans mes Mémoires, a été de ne dire que la vérité.

La critique de mes Pièces pourroit avoir en vue la correction et la perfection de la Comédie, et la critique de mes Mémoires ne produiroit rien en faveur de la Littérature.

S'il y avoit cependant quelqu'Ecrivain qui volût s'occuper de moi, rien que pour me donner du chagrin, il perdrait son temps. Je suis né pacifique; j'ai toujours conservé mon sang-froid, à mon âge je lis peu, et je ne lis que des livres amusans.

Non ha gli stessi problemi Goldoni, che aveva in mente un progetto molto preciso sin dall'inizio del lavoro. È l'unico autobiografo che, finendo, non prospetta una continuazione dell'opera con aggiornamenti anche parziali. Il suo proiettarsi nel futuro prevede solo che non si scrivano critiche ai *Mémoires*. Il punto di vista è sicuramente funebre ed è quello di chi si tira del tutto fuori. Non solo non ha intenzione di continuare l'autobiografia, ma non ha nemmeno intenzione di scrivere altro, neppure opere teatrali, Goldoni, o almeno non lo ammette, come invece fanno Alfieri e Da Ponte. La sua è una fine oltre la quale non si contempla letteratura, solo al massimo un'onesta vecchiaia passata a leggere pochi «livres amusans».

Al dolce sogno della fisicamente impossibile democrazia noi vedemmo sviluppare... Ma lo stampatore Palese mi prega far punto fermo alle *Memorie della mia vita*, perocché la terza parte di quelle, unita alla sciocca rumorosa commedia: *Le droghe d'amore*, riuscirebbe d'un troppo grosso volume e di scapito all'erario suo. Commettiamo a' gravi e sinceri storici il narrare ciò che vedemmo sviluppare. Siamo al giorno diciotto di marzo dell'anno 1798, in cui fo punto fermo alle mie *Memorie* per non danneggiare il Palese, e in cui sono ancora vivo. Addio, sofferenti e benevoli lettori miei.

Altro autobiografo, altro *topos*, quello dello stampatore che blocca l'artista per i costi di produzione. Gozzi gioca con il suo pubblico, da moralista qual è, stuzzica i lettori con le allusioni riguardo l'invasione francese. Anche Gozzi potrebbe andare avanti all'infinito, come Casanova, ma il suo scopo, quello di difendersi e costruirsi un'immagine nella quale tutti i pettegolezzi sui suoi rapporti con l'attrice Teodora Ricci e Pietro Antonio Gratarol venissero smentiti, è compiuto. Gozzi non ha più motivo di scrivere oltre, anche se ci prova inserendo nella terza parte delle *Memorie Inutili* una serie di capitoli riassuntivi in cui descrive aneddoti "bizzarri" oppure mostra quello che succede ai protagonisti delle parti precedenti negli ultimi anni. Ma il finale della seconda parte aveva tutto un altro tono:

Protesto altamente, senza negare d'esser caduto in qualche ben rara e non essenziale debolezza umana passeggera, di non aver giammai guastati cervelli muliebri con de' sofismi, col distruggere gli elementi delle sane educazioni, col porre in ridicolo i riguardi e i doveri di quel sesso, col vestire la sfrenatezza da lealtà libertà, col dare a' vincoli della religione, de' nodi coniugali, della modestia, della castità, del pudore, il titolo di «pregiudizio», rovesciando il vero significato di quel vocabolo, come fanno i dicentisi filosofi contagiosi dell'età nostra. Ecco la sincera e pubblica confessione de' miei amori.

Ho narrato la mia nascita, la mia stirpe, la mia educazione, i miei viaggi, le mie amicizie, le mie occupazioni, le mie controversie, i miei accidenti, il mio esterno, il mio interno, i miei amori, guidato dalla pura verità. Crediamo noi che nessuno bramasse di saperli o brami di leggerli? Non credo. Sono inutili ed io li pubblico soltanto per umità.

Attraverso un veloce sommario dei temi trattati fin qui, il finale ribadisce il suo valore di clausola che non lascia in nessun modo presagire una continuazione. Il tema della pubblicazione per umiltà riprende la prefazione istituendo un rapporto circolare che fortifica il senso di chiusura.

Mi compiacqui della di lui sorte, senza invidiarla, e per quanto teneramente l'amassi, se non veniva egli stesso a ritrovarmi nell'isola, io non mi sarei certamente di colà mosso per tutto lo splendore della sua reale fortuna. Fosse questa in me semplice forza d'educazione, o ragionevole amore alla solitudine ispiratomi da'pericoli e dalla inquietudine della società umana, io mi dichiaro anche al presente contento della mia condizione, e chiunque leggerà questi brevissimi avvenimenti della mia vita, se non giudicherà d'imitarla, dovrà almeno invidiarne la felicità, quando avrà da sentire anch'egli talvolta, come tutti lo sentono, l'inevitabile peso delle umane miserie. Sono insomma le cose tutte, come s'intendono; ed intese avendo le cose mie a questa maniera, né pretendo che gli altri ancora le intendano a modo mio, né voglio io cangiar di natura per intenderle alla foggia universale degli altri.

È il finale de «L'Uomo di un altro mondo» dell'abate Chiari. Si noti la netta diversità rispetto ai finali delle autobiografie. L'intreccio qui, anche se in forma epilogale, arriva vicinissimo alla clausola finale, la quale non ha altro scopo se non quello di tracciare una morale ben chiara, in linea con l'intento di *docere* il pubblico. Non c'è apertura verso il futuro, anche «la felicità» di cui si dovrebbe

invidiare il protagonista, è una felicità interna al libro, oltre il quale si proietta  
l'ombra lunga del nulla

Parte Seconda  
MACROTESTUALITÀ



## Strutture del tempo

1. Visto da lontano, lo sviluppo temporale delle autobiografie del Settecento è un vettore matematico che ha origine in un intorno della nascita dell'autore e che procede dritto verso un punto, non del tutto preciso, il quale coincide con la fine della scrittura. L'ordine del discorso è rettilineo, segue un andamento retrospettivo e cronologico dal passato al presente, con una tendenza alla progressiva - ma non sistematica - diminuzione della velocità man mano che ci si avvicina al tempo della composizione. È il tentativo di far rivivere al lettore l'esperienza dell'autore così come l'ha vissuta lui, con la stessa consapevolezza parziale che si ha mentre gli avvenimenti accadono. Allo stesso tempo il fatto che «nella narrazione autobiografica [...] *tutta* la vita riman[ga] presente nella memoria, anche quando se ne narra un singolo segmento»<sup>1</sup> - e cioè che la consapevolezza del narratore/autore implicito sia non solo molto più ampia di quella del protagonista, ma anche non lineare, quanto piuttosto a rete, o a ragnatela - fa sì che la superficie narrativa risulti discontinua e frastagliata, trapuntata di anticipazioni e retrospizioni, una volta che ci si ponga a osservarla da una distanza minore. Queste anacronie<sup>2</sup>, spesso, come vedremo meglio in seguito, non derivano da una strategia compositiva che cerchi di ottenere un effetto di coesione (oppure di suspense) efficace, ma si presentano per lo più come connessioni memoriali utili non tanto a chi legge, ma a chi scrive per tenere insieme delle vicende che altrimenti sarebbero frantumate e troppo episodiche.

---

<sup>1</sup> D'Intino, 1998, p. 164

<sup>2</sup> D'ora in poi utilizzerò la terminologia di Genette 1972.

2. C'è una sorta di paradosso - che in fondo paradosso non è - alla base della temporalità autobiografica. L'attenzione per la cronologia reale, che c'è ed è visibile nelle frequenti citazioni di date e nei vari (ma pochi) riassunti anagrafici<sup>3</sup>, non porta mai il lettore a una consapevolezza chiara dello svolgimento temporale, ma produce una sequenzialità astratta: il succedersi dei ricordi provoca rallentamenti e accelerazioni che non procedono secondo un ritmo costante. Le informazioni temporali esatte hanno una funzione riepilogativa, fissano delle coordinate il cui scopo è quello di orientare il lettore in un tempo che si dilata e contrae a suo piacimento, e che non ha neppure riferimenti stagionali che ritornano, se non l'alternanza carnevale/quaresima, vissuta e raccontata da quasi tutti gli autobiografi. Sarebbe bello poter dire che le autobiografie prese in considerazione sono l'anello che unisce il romanzo del Settecento al romanzo storico, ma, per quanto siano leggermente anfibi tra i due generi, questi testi sono molto più legati ai primi che ai secondi. Se è vero che la sovrapposizione della Storia - intesa come succedersi di eventi e personaggi reali - al tempo del racconto crea un alone di concretezza alla narrazione, è anche vero che questa Storia è vissuta quasi sempre con superficialità, oppure trattata come documento. Mi spiegherò meglio con qualche esempio: Da Ponte parla della rivoluzione francese per spiegare perché va a Londra piuttosto che a Parigi, poi se ne dimentica; cita Napoleone, ma solo per dimostrare il valore del proprio padre che protegge l'onore delle figlie; Casanova incontra Winkelmann a Roma, ma se ne ricorda soprattutto perché un giorno lo scopre a fare sesso con dei ragazzini per imitare gli antichi greci; Mazzei in Virginia partecipa alla rivoluzione americana ma è più interessato a nominare le persone che incontra o a descrivere gli articoli che pubblica sulla Virginia Gazette piuttosto che riportare

---

<sup>3</sup> «Con tutto ciò in mezzo a quei nuovi e continui tumulti, libero interamente di me, con bastanti danari, *d'età diciott'anni*, ed una figura avvenente» Alfieri, 80, corsivo mio; «Io mi trovava allora in età di ventitré anni» Alfieri, 137; «Eccomi ora dunque, sendo in età di quasi anni venzette» Alfieri, 168; eccetera.

ciò che accade sui campi di battaglia. Insomma: gli autobiografi non si sentono testimoni di qualcosa se non della propria vita, e se prendono parte a qualche fatto storico, o se hanno a che fare con qualche personalità di spicco, ciò non è mai centrale nella narrazione, a meno che non sia trasformabile in aneddoto.

Questo non vuol dire che l'uso del tempo delle autobiografie sia in tutto e per tutto uguale a quello dei romanzi del Settecento. Hanno in comune una certa impalpabilità, l'impressione che il tempo del discorso sia sempre troppo ampio o troppo breve rispetto al tempo della storia. Le date e le ricapitolazioni anagrafiche giungono nel testo sempre come una sorpresa: o troppo presto, o troppo tardi; e anche quando si pensa di essere stati attenti e di aver seguito il percorso attentamente - come con Casanova che in certi punti dell'*Histoire* sembra procedere quasi a modo di cronaca, giorno dopo giorno - un'accelerazione imprevista, un'ellissi non ben precisata oppure un rallentamento inaspettato fa perdere subito le coordinate. A differenza dei romanzieri, però, per i quali

all'interno della narrazione non è la qualità dell'evento a stabilirne la dilatazione temporale, ma piuttosto il semplice arbitrio dell'istanza narrante, che dilata a piacimento fatti insignificanti per rapporto alla trama o sintetizza azioni fondanti per l'evoluzione del *plot*<sup>4</sup>,

gli autobiografi hanno ben chiara in mente l'importanza narrativa dei singoli avvenimenti che si susseguono nelle loro memorie e non si ha mai la sensazione che qualche avvenimento venga esteso o riassunto semplicemente a estro della voce narrante.

---

<sup>4</sup> Crivelli 2001, p 229, ma si veda anche Clerici 1997, pp. 81-90

3.

Me voilà parvenu à l'année 1787, qui est la quatre-vingtième de mon âge, à laquelle j'ai borné le cours de mes Mémoires. [...] J'ai entrepris un Ouvrage trop long, trop laborieux pour mon âge, et j'y ai employé trois années, craignant toujours que je n'aurois pas l'agrément de le voir achevé.<sup>5</sup>

Per quanto ci siano dei brevi accenni in quasi tutti i testi, il tempo della scrittura rimane spesso un'incognita. Casanova comincia a scrivere *l'Histoire* nella seconda metà degli anni ottanta del Settecento, ma nel primo capitolo, parlando di uno dei fratelli, dice che è ancora vivo «où dans cette année 1798», cioè un anno prima di morire. È probabilmente il caso più emblematico: *l'Histoire* sembra scritta in un istante, senza nessun passaggio di tempo nel presente, se non un breve accenno<sup>6</sup>, quasi verso la fine del testo. D'altronde è comprensibile: Casanova proprio attraverso la scrittura cerca di annullare il presente, di cancellarlo in un continuo ritorno al passato: per lui, scrivere le proprie memorie, è quasi come immergersi in una realtà virtuale.<sup>7</sup>

Molto più facile verificare il passaggio del tempo nelle autobiografie che sono scritte in più fasi, anche con salti piuttosto lunghi da un periodo all'altro, tenendo presente che i modi sono diversi. Alfieri continua l'epoca quarta della Vita nel 1803, «circa tredici anni dopo» (258) averla interrotta. La ripulisce «un

---

<sup>5</sup> Goldoni, p. 604

<sup>6</sup> «- [...] Croyez-moi: ne vous mettez jamais à écrire votre vie.

Convaincu par les raisons évidentes qu'il m'alléguait, je l'ai assuré que je ne ferais jamais cette sottise, et malgré cela, je l'ai entamée il y a sept ans, et je me trouve engagé avec moi-même d'aller jusqu'à la fin, malgré que je me sente déjà repent. J'écris dans l'espoir que mon histoire ne verra pas le jour; je me flatte que dans ma dernière maladie, devenu enfin sage, je ferai brûler à ma présence tous mes cahiers. Si cela n'arrive pas, le lecteur me pardonnera, quand il saura que celui d'écrire mes Mémoires fut le seul remède que j'ai cru pouvoir employer pour ne pas devenir fou ou mourir de chagrin à cause des désagréments que les coquins qui se trouvaient dans le château du comte de Waldstein à Dux m'ont fait essuyer. En m'occupant à écrire dix à douze heures par jour, j'ai empêché le noir chagrin de me tuer ou de me faire perdre la raison. Nous en parlerons à temps et lieu.» Vol III, p. 723

<sup>7</sup> Si veda, per capire il difficile soggiorno a Dux di Casanova, Vassalli 2002

pocolino» nello stile e nella lingua, ma i riferimenti temporali rimangono immutati:

Quella prima impressione di Parigi mi si scolpì sì fortemente nel capo, che ancora adesso, (*cioé ventité anni dopo*) ella mi dura negli occhi della fantasia, ancorché in molte parti la ragione in me la combatta e condanni.<sup>8</sup>

Come noto, per Alfieri gli episodi del passato hanno lo scopo di delineare la formazione del proprio carattere così come si è fissato nel presente, ma il presente di cui si parla in questo brano è il 1790: nessun ripensamento posteriore, nessuna correzione significa da un lato l'accettazione di un testo così come lo si era scritto, dall'altro, forse, la sensazione di un cambiamento personale che non si vuole annotare, ma neppure nascondere. Diversamente, Lorenzo Da Ponte, nel rivedere le varie sezioni delle Memorie, non perde occasione, quando può, di chiosare in nota i cambiamenti e le dimenticanze. Così, nella seconda parte del libro, dopo aver affermato nel testo di essere vicino ai sessant'anni, annota a piè di pagina, non senza vanità e sbruffonaggine: «Cominciai a quest'epoca a scriver la storia della mia vita. Son giunto agli ottanta e dirò col Metastasio: "E la favola mia non è finita"».<sup>9</sup>

Eppure, anche se gli autobiografi si inseriscono nella narrazione, commentando, riportando al presente le esperienze del passato, o segnalando le eventuali pause, il presente in cui scrivono è una dimensione inaccessibile, puntiforme, della quale si può parlare anche in termini di durata solo nel momento in cui ci si arriva cronologicamente.

---

<sup>8</sup> Alfieri, p. 91, corsivo mio

<sup>9</sup> Da Ponte, p. 86

4. Fin qui alcune questioni generali. Iniziamo a entrare più nel dettaglio con lo studio delle prolessi narrative. Sono un fenomeno molto presente sia nei romanzi che nelle autobiografie del Settecento, ma se nei primi (sia che si collochino a fine capitolo oppure all'interno della narrazione) il loro scopo è essenzialmente quello di «sospendere momenti cruciali della trama»<sup>10</sup>, nelle seconde assolvono funzioni di vario tipo, non tutte narrative, come abbiamo anticipato al primo paragrafo. Certo, anche gli autobiografi non sanno resistere, chi più, chi meno, al *cliff-hanger*, alla sospensione di un capitolo proprio nel mezzo di una vicenda (anche se non necessariamente cruciale) oppure all'anticipazione di qualcosa di straordinario che accadrà nella sezione successiva:

**Da Ponte:** Io parto per Parigi, e non solo. E chi vuol sapere con chi partii legga la terza parte di queste *Memorie* (166); **Goldoni:** Comment faire pour se tirer d'affaire? Vous allez le voir dans le Chapitre suivant. (118); **Casanova:** Après avoir mis à la poste ces deux lettres, le lecteur verra ce que je me suis déterminé de faire dans le même jour. (Vol I, 260), **Alfieri:** nel secondo soggiorno ch'io feci in Londra di circa sette mesi, nel qual mi trovai in alcuni frangenti straordinari e scabrosi, come si vedrà. (110) **Gozzi:** Entro ora nel pelago delle mie maggiori disavventure (116);

ma sono casi minoritari, presenti in quantità maggiore proprio nei testi più romanzeschi<sup>11</sup>.

Intanto, due fatti abbastanza ovvi: 1) nelle autobiografie non esistono quelle che Genette chiama prolessi esterne, quelle, cioè, che superano i confini cronologici del racconto primo, a meno che l'autore non muoia prima di portare a termine la

---

<sup>10</sup> Crivelli 2001, p. 238

<sup>11</sup> Non per niente non esistono in Bal, che pure mantiene una suddivisione in capitoli, a differenza di Mazzei la cui autobiografia è strutturata come una lunga lettera ad un amico.

propria opera (vedi Casanova, il cui testo si interrompe al 1773); 2) le prolessi diminuiscono man mano che ci si avvicina al presente.

Due sono i tipi di prolessi presenti in gran parte dei casi nelle autobiografie: quelle di piccolissima portata e quelle complete con funzione di epilogo. Le prime hanno funzione essenzialmente fàtica/introduttiva, predispongono il lettore all'ascolto di un episodio particolare. In Goldoni, per esempio, sono spesso segnalate dal deittico *Voici*:

ma mere enfin prouva à mon pere qu'il avoit tort, et *voici* comment (33); nous ne savions ce qu'il vouloit dire; *voici* de quoi il s'agissoit (102); Oui mon cher Lecteur, je me suis marié, et *voici* comment (180) ecc.

Le seconde portano a compimento una qualche linea narrativa: in particolare, di solito, si riferiscono al futuro di un qualche personaggio di cui si dice la fine che fa.<sup>12</sup> Per Da Ponte è quasi una questione di ordine, tanto da diventare un meccanismo prevedibile; si può star sicuri che quando racconta ciò che accade nel futuro di qualcuno, quel personaggio non comparirà più nelle Memorie. Viceversa, se non si dice niente, è quasi certo che ricomparirà, prima o poi. Per Casanova, invece, si tratta di un elemento ritmico e narrativo: non lo usa con regolarità e spesso lo scopo è quello di poter concludere un discorso per iniziare un nuovo intreccio, ma alle volte è il susseguirsi logico-memorale a fare sì che anticipi un qualche aneddoto:

Patu me fit connaître toutes les filles de Paris qui avaiet quelque renommée; il aimait le beau sexe autant que moi, mais malheureusement pour lui, il n'avait pas

---

<sup>12</sup> «[Il sig. Cristofano] era generalmente amato e stimato dalle pietre medesime, come fu per tutto dove andò, in Vienna, in Berlino [...] e finalmente Pietroburgo, dove all'età di 58 anni la morte lo tolse agli amici e alle muse» Mazzei, 64; «Questo è quanto posso dire di quella mia terza amante, di cui non volle più cercar traccia. Seppi tuttavia, senza cercar di saperlo, ch'ella fu morigerata, saggia, esemplare ed ottima moglie di quel marito» Gozzi, Vol II p. 203;

un tempérament si fort que le mien, et il paya de sa propre vie. S'il avait vécu il aurait remplacé Voltaire. Il est mort à l'âge de trente ans à St-Jean-de Morienne, lorsqu'il revenait de Rome pour retourner en France. C'est de lui que j'ai appris un secret...<sup>13</sup>

Per Casanova le prolessi sono un elemento fondamentale della narrazione, servono a tenere coesi i diversi periodi della propria vita e a dare un'idea di unità al lettore: hanno sempre un carattere di temporalità precisa, specificano quanto tempo dovrà passare prima che ritorni un qualche personaggio<sup>14</sup>, spesso sono riattivate nel seguito dell'*Histoire* da analessi a specchio<sup>15</sup>, eppure la mole di materiale, di fatti, di avventure e di personaggi che si frappone tra un episodio all'altro fa sì che questo genere di riferimenti siano del tutto inutili per il lettore, il quale si ritrova a dover ritornare indietro nella lettura per controllare con precisione di chi si sta parlando, oppure, come più facile, a ignorare il riferimento e proseguire come se niente fosse.<sup>16</sup> In fin dei conti, per quanto le avventure di Casanova siano seducenti - nonostante la ripetitività un po'

---

<sup>13</sup> Casanova, Vol. I, p 573

<sup>14</sup> «[...] mais en [...] lassant [Lucie] dans une situation d'esprit qui dut être la cause de son malheur. Malheur que je me suis bien reproché en Hollande, vingt ans après, et que je me reprocherai jusqu'à ma mort» p. 76; «Je l'ai vu dix ans après à Versailles décoré des ordres du roi» Vol I, p. 91; «[Giulietta] Le lecteur verra dans six ans d'ici à quelle occasion cette célèbre fille dut faire semblant oublié toute cette histoire.» Vol I, 94; «[Alvise Zen] Dans la suite il devint fameux jusqu'à ce que le gouvernement l'a envoyé demeurer à Corfou il y a vingt ans. Je parlerai de lui dans l'année 1771» Vol I p. 122 eccetera.

<sup>15</sup> «[...] je reconnais Lucie de Pasean, [...] Lucie la tendre, la jolie, la naïve Lucie, que j'avais tant aimée, et que j'avais épargnée par sentiment, dans cet état, devenue laide et dégoûtante, dans un bordel d'Amsterdam!» Vol II, p. 130; «[...] je me vois surpris par la vue de la Cavamacchie, Giulietta que j'avais laissée à Césène sous le nom de Mme Querini.» Vol I, p. 589; « Il me dit qu'il était le fils du capitaine Zen que j'avais connu lorsque j'étais aux arrêts au fort St-André» Vol III p. 952

<sup>16</sup> La difficoltà di ordinare cronologicamente gli spostamenti della narrazione di Casanova è dovuta anche al fatto che le coordinate fornite sono strettamente temporali e non testuali: Casanova o è vago, o segnala il luogo in cui accadrà qualcosa, oppure indica sempre un tempo in anni, in mesi, in giorni, non ricorre mai all'unità di misura del lettore, cioè il numero del capitolo, come fanno gli altri (es. Gozzi: «Ecco giunti a proposito i piccioli conteggi economici che si leggono nel capitolo decimoquarto di queste *Memorie*»), aumentando così lo spaesamento.

meccanica di alcune situazioni - difficilmente i personaggi, soprattutto femminili, si distinguono l'uno dall'altro: sembrano spesso interscambiabili e si confondono nella memoria in un'entità unica, astratta, quasi una personificazione diramata in tante incarnazioni dell'idea di femminilità. Per Casanova, ma non solo per lui, le prolessi non sono unicamente dei tratti di «impazienza narrativa»<sup>17</sup>: tengono legato il tempo, dimostrano, a sé stesso più che agli altri, che la memoria non vacilla, ma controlla con fermezza lo svolgersi dei fatti, senza scordare il minimo dettaglio.

Ma è forse Gozzi quello che fa un uso più consapevole - o piuttosto: più scoperto - delle anticipazioni. L'ultima parte delle Memorie Inutili, più leggera e godibile, dove il veneziano mette in scena il racconto dei suoi amori giovanili, si contrappone con nettezza al resto del resoconto, tutto giocato sul dimostrare come l'autore si sia comportato sempre al meglio nei confronti delle varie problematiche in cui è stato coinvolto (familiari, artistiche, lavorative). Ed è proprio la prolessi a dimostrare come cambia lo sfondo ideologico tra due sezioni molto diverse di uno stesso testo:

1) Nessuno poteva prevedere che delle bugiarde, imprudenti e vendicative riferte d'una comica, de' falsi passi e delle mosse di mal consiglio del credulo signor Pietro Antonio Gratarol, de' puntigli de' Grandi e della istrionica venale malizia facessero divenire quel dramma una inonoesta satira particolare, senza il menomo intrinseco proposito, sulle spalle di quel signore. [...] Se avessi potuto indovinare ciò che non era indovinabile, protesto a Dio che quell'opera sarebbe entrata nelle fiamme piuttosto che in potere d'un capocomico. Non serve a nulla la mia protesta: nel progresso delle mie inopponibili narrazioni si vedrà che non ho bisogno di farla.

---

<sup>17</sup> Genette, 1972, p. 121

2) Venni pur troppo in chiaro d'una cosa strana, ch'io non avrei mai immaginata e che mi lusingo che nemmeno i miei lettori possano immaginarla prima di leggerla. Chi sa ch'io non abbia il vantaggio di farli ridere nel raccontarla?<sup>18</sup>

Le due prolessi interne sono simili per portata, ma molto diverse tra loro per funzione e scopo. È evidente, anche solo dalla proliferazione lessicale e aggettivale (tutta negativa e improntata all'accumulo di elementi a metà strada tra la meschinità volontaria dell'attrice Ricci e l'inconsapevole manipolazione di Gratarol) come, nel primo caso, Gozzi non solo riassume la vicenda, ma dia senza scampo un'interpretazione priva di cedimenti, per preparare l'animo del lettore a mettersi dalla sua parte; mentre nel secondo tace i fatti che sta per raccontare in modo da amplificare quel minimo di tensione necessaria al pubblico per continuare a seguire le vicende. È vero che *l'affaire Gratarol* era di dominio pubblico, e che Gozzi scrive gran parte delle sue Memorie Inutili proprio per difendersi dalle accuse di questi, e che quindi non avrebbe avuto senso, nel caso specifico, costruire una *suspance* su ciò che tutti sapevano già; ma il punto è proprio questo: il diverso tipo di prolessi segnala quasi due generi di testo diversi; da una parte una memoria difensiva - benché narrativizzata per ottenere il massimo grado di realismo e partecipazione - dall'altra una serie di novelle.

5. In parte diverso il caso delle analessi. Meno frequenti delle prolessi, entrano a far parte della struttura narrativa essenzialmente in due modi. Da un lato possono essere una tecnica di costruzione dell'intreccio, rivelando a posteriori elementi sconosciuti al protagonista. In questo caso l'autobiografo mette a tacere la propria consapevolezza di autore per focalizzare il punto di vista sul

---

<sup>18</sup> Gozzi, Vol II, rispettivamente p. 25 e p. 169

personaggio, il quale (così come il lettore) scopre ciò che gli accade attorno un passo per volta. Abbiamo già citato l'episodio della relazione di Alfieri con Penelope Pitt: il caso è perfetto per esemplificare quanto abbiamo detto finora.<sup>19</sup> La vicenda procede lineare fin dopo il duello col marito di lady Pitt, lord Edward Ligonier. Successivamente Alfieri introduce diversi retroscena, uno dopo l'altro. La costruzione narrativa è evidente solo alla fine: l'autore si diverte a giocare, senza impazienza, con i dati che fornisce al lettore in modo da sorprenderlo e aumentare così l'effetto comico. Per primo, presenta il punto di vista del marito, il quale afferma di aver messo uno o più familiari a fare la spia per capire l'identità dell'amante della moglie. Il discorso è completamente riportato da Alfieri che dà segno qui di non sapere chi fosse il fantomatico delatore. Poi, dopo il cambio di capitolo, viene presentato il punto di vista del servitore di Alfieri; subito dopo quello di Penelope Pitt, la quale svela di aver avuto un altro amante, il Jockey. Anche di questi si introduce il punto di vista («Queste orribili e crudeli particolarità, le seppi dopo», scrive Alfieri), rivelando che era lui l'informatore del marito. Infine l'uscita del giornale con tutta la vicenda, che ribalta il senso della confessione finale di Penelope Pitt. Il gioco è fatto. Ogni pezzo si incastra perfettamente, non ci sono né sbavature, né riassunti forzati. La vicenda torna su sé stessa attraverso l'introduzione di diversi punti di vista in modo da aumentare di volta in volta la conoscenza dei fatti. L'analessi qui è puramente narrativa. Allo stesso modo funziona nelle non frequentissime agnizioni: non si tratta mai di elementi risolutivi per la "trama" dell'autobiografia, piuttosto sorprendono per la casualità con cui avvengono, oppure riprendono una vicenda lasciata in sospenso.

Un vecchio con volto pallido, smunto, sucido, affumicato, e ch'avea tutta l'apparenza d'un cercantino [...] mi si fece vicino [...]. Nel volgermi a lui in atto di

---

<sup>19</sup> Alfieri, pp. 110-123

rispondergli, s'arrettrò precipitosamente e sclamò in tuono di stordimento: «Santo Dio, chi vedo! Lorenzo Da Ponte!» Durai gran fatica a ravvisarlo; ma dopo averlo bene guardato, mi parve di riconoscerlo, e con pari stordimento ho proferito il suo nome. Non m'ingannai. Era il fratello di quella donna ch'io aveva amata tre anni interi della mia vita, e per la quale rinunziato avea alla bellissima Matilde [...]»<sup>20</sup>

Agnizione classica, con tanto di stordimento, quasi un fantasma dal passato che si ripresenta per chiudere i conti e per tenere unito ciò che è, piuttosto, nella memoria, frammentato. Molto più romanzesco Casanova, il quale rischia di sposare la propria figlia Leonilda in un episodio che appare più inventato (o piuttosto sognato) che reale. Anche qui, come in Alfieri, la costruzione sembra molto precisa, anche se Casanova si permette qualche artificio in più - cosa che rende infatti la vicenda più tipica e quindi più prevedibile. Intanto anticipa la presenza della figlia nel titolo del capitolo. La vicenda è ambientata a Napoli. Subito il narratore nomina, senza riuscire a incontrarla, donna Lucrezia, una vecchia amante persa di vista, ma mai dimenticata. È la prima esca narrativa, una «manovra preparatoria, senza anticipazione, neppure allusiva, che solo più tardi [troverà] il [suo] significato»<sup>21</sup>, visto che Donna Lucrezia si rivelerà la madre di Leonilda. La seconda, più sottile, è poco dopo:

La physionomie séduisante de cette fille ne me paraissait pas neuve; mais je ne pouvais pas me rappeler celle qui m'en avait laissé l'impression.<sup>22</sup>

Queste esche si presentano spesso in Casanova e interrompono il normale andamento narrativo: saltano all'occhio e sono riconoscibili proprio perché senza significato immediato, segnalano la vocazione romanzesca (più o meno

---

<sup>20</sup> Da Ponte 213

<sup>21</sup> Genette 1972 p. 123

<sup>22</sup> Casanova, Vol II, p. 627

velleitaria) dell'*Histoire*. Non si tratta solo di accenni, o brevi paragrafi che poi si riveleranno pieni di significato, alle volte si tratta di lunghi episodi che si inframezzano alla vicenda principale per presentare qualche personaggio che poi avrà un ruolo non più secondario. Si veda ad esempio come nel mezzo della avventura con la monaca M.M., senza alcuna attinenza con il resto, Casanova inserisca un breve aneddoto sul ministro residente in Inghilterra, Murray, e la sua amante, Ancilla. Potrebbe sembrare un espediente per prendere tempo, per far sperimentare al lettore una pausa nella storia principale anche nei termini della durata di lettura. Ma è vero il contrario: proprio perché c'è una pausa nella storia, Casanova sente la possibilità di inserire questa parentesi - e non sarebbe da stupirsi se fosse un'interpolazione successiva alla prima stesura, per l'evidente stacco con la narrazione che precede e che segue - parentesi che non avrebbe potuto aggiungere dopo, perché sarebbe apparsa goffa e avrebbe interrotto un flusso narrativo molto compatto. Murray e la sua amante sono tratteggiati sia in generale che in particolare, e il brano si conclude con una prolessi che sembra chiudere i conti:

Le Résident Murrai, après la mort d'Ancilla, resta sans maîtresse en titre [...]. Cet aimable épicurien partit deux ans après pour Constantinople où il resta vingt ans ministre de sa nation. Il retourna à Venise l'année 1778 avec intention de s'y établir et d'y finir ses jours en paix [...] mais il est mort dans le lazaret huit jours avant de finir sa quarantaine.<sup>23</sup>

Ma Murray ricomparirà nel capitolo successivo, per mettere alla prova l'onestà di M.M., dimostrare la galanteria di Casanova e allo stesso tempo liberarlo della servetta Tonina, in modo che possa passare a nuove avventure.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Casanova, Vol. I, p. 811

<sup>24</sup> Casanova Vol. I, pp. 820-45

Il secondo tipo di analessi è la più frequente nelle autobiografie - oltre a quella che riepiloga un fatto già avvenuto per rinfrescare l'attenzione del lettore («analessi ripetitive», le etichetta Genette) - ed è quella dettata dalla memoria, quando l'autore si rende conto che la narrazione necessita di un elemento che non è già stato introdotto prima. Non si tratta semplicemente di richiami che coprono una parallissi volontaria: spesso vengono riferiti fatti che, raccontati nel momento cronologico esatto, sarebbero apparsi irrilevanti; talvolta invece sono frutto di dimenticanze vere e proprie<sup>25</sup>. A differenza del romanziere, l'autobiografo può permettersi, senza essere accusato di pigrizia, di segnalarle invece di tornare indietro per inserire una "zeppa" là dove andrebbe secondo logica. Per gioco si potrebbero definire delle "esche tardive", hanno per la maggior parte dei casi un valore introduttivo. Possono presentare un intero episodio<sup>26</sup>, oppure, come più frequente, far apparire un personaggio di cui non si era mai parlato in precedenza:

Un giorno incontro don Luigi Custode di Torino, che al mio arrivo a Napoli gli resi molti benefizi, trovandosi in uno stato peggior del mio, [...] e quando m'incontrava m'invitava seco lui a pranzo<sup>27</sup>; Mi rivolgo e riconosco Solei (col quale avevo fatto l'imprendisaggio col Gariel in Torino [...])<sup>28</sup>; La prima volta che andai a Firenze, mio padre mi aveva condotto alla bottega di Salomon Bolaffi per comprarmi certe cose per mio uso, dove conobbi un suo figlio della mia età, che aveva nome Beniamino;<sup>29</sup> il baron di Shuacheim [...] Erano circa 3 anni che l'avevo

---

<sup>25</sup> Mazzei inserisce una gran quantità di note proprio perché rileggendo gli tornano in mente molti episodi della sua vita. Si veda in particolare pp. 225-26 in cui un'espressione di un contadino gli richiama alla mente un ricordo di infanzia: «L'aspetto di Vincenzo in quella circostanza, mi rammemorò un fatto seguito alla mia età di 4 anni e 7 mesi, a Carmignano, [...]. eccetera»

<sup>26</sup> «[...] voglio narrarvi un fatto seguitomi alla tavola dell'inviato 2 giorni dopo la nostra partenza da Hapsa, la narrazione del quale richiede, ch'io ritorni alla mia infanzia». Mazzei, p. 82

<sup>27</sup> Bal, 85

<sup>28</sup> Bal 113

<sup>29</sup> Mazzei, 54

conosciuto in Firenze in casa del dott. Cocchi<sup>30</sup>; Un nobile illirco appellato Simeone C\*\*\* [...] e che più volte mi aveva fatte delle proteste di vera cordiale amicizia<sup>31</sup>

Si noti come questo tipo di analessi non aggiunga quasi niente, non aumenti la consapevolezza del lettore su ciò di cui l'autobiografo sta parlando. Anzi, l'autore sembra talvolta introdurre alcuni particolari con il fastidio tipico di chi deve interrompere la narrazione per completare alcuni dettagli. Più o meno, l'unica informazione che viene veicolata da questi richiami è quella che si sta parlando non di uno sconosciuto, ma di qualcuno che si era frequentato in un tempo qualsiasi, vicino o remoto, in modo da giustificare l'atteggiamento del protagonista nei confronti del nuovo venuto. Ma non solo: segnala, se ce ne fosse ulteriore bisogno, l'incompletezza di quanto letto finora, non unicamente a livello di avvenimenti - per quello ci sarebbero tutte le ellissi a dar segno di discontinuità - ma proprio per quanto riguarda il progetto generale, il quale è sì strutturato, soprattutto dal punto di vista cronologico - perché è evidente che dietro una qualsiasi autobiografia c'è comunque un disegno, fosse anche solo quello più disarmato e lineare - ma fino a un certo punto.

Infine segnalo un caso particolare di richiamo temporale che potremmo definire *analessi implicite*, anche se non si tratta di analessi vere e proprie. Mi riferisco a tutti quei riferimenti che vengono dati per scontati, oppure non sentiti come rilevanti, e che presuppongono un'inferenza da parte del lettore tale da completare ciò che completo non è.

Fu in queste circostanze che la mia sposa, ricevuto avendo un invito dalla sua madre, che vivea fin d'allora in America, ottenne il mio consenso d'andarvi, e, per

---

<sup>30</sup> Mazzei 76;

<sup>31</sup> Gozzi, vol I, 89

il solo desiderio di farla felice, io le permisi di pigliar seco *i suoi quattro figli, uno de' quali non aveva allor più d'un anno.*<sup>32</sup>

Da Ponte è molto attento a non inserire elementi della sua vita privata e familiare nelle Memorie, a meno che non servano da snodo in vista di qualche cambiamento, più o meno radicale, di stato. È questo la prima volta che entrano in scena i figli, il lettore non può far altro che prenderne atto e integrare la vita di Da Ponte con questo dato. Il quale dato non modifica sostanzialmente quanto raccontato finora, se non nel momento stesso in cui viene introdotto per segnalare un distacco familiare faticoso e un poco patetico. Queste analessi implicite, infrequenti e non sempre riconoscibili in modo immediato, non ristrutturano la vicenda, ma provocano una vaga scossa anche nel lettore più attento, che non può fare a meno di domandarsi, sfogliando le pagine al contrario, se si è perso qualcosa in un momento di distrazione.

6. Proviamo a isolare un periodo comune nelle vite degli autobiografi per vedere come usano il tempo di fronte a uno stesso tema. Per comodità scegliamo il tempo dell'infanzia, perché è più facilmente confrontabile essendo un periodo subito riconoscibile, anche se sappiamo che, in genere,

è un tempo che scorre [...] con una velocità estrema, molto lontana dalla possibilità di raffronto con quella dell'esperienza del calendario [...] è il trattamento cronologico tipico degli *incipit* della memorialistica più o meno autobiografica settecentesca, che poi non è altro se non l'applicazione alla narrativa di un antico modello storiografico, per cui solo l'evento straordinario è degno di ricordo, e fra evento ed evento lo scorrere del tempo è rapidissimo.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Da Ponte p. 261, corsivo mio.

<sup>33</sup> Matucci, 2003, p. 5 Il critico parla di Tom Jones, ma le sue osservazioni, come si vede, si applicano anche ai nostri testi.

Si veda ad esempio come in poche righe Da Ponte si sbrighi a scrollarsi di dosso i primi anni della sua vita. Dopo aver segnalato la data e il luogo di nascita procede così:

All'età di cinque anni perdei la madre. I padri prendono poco cura generalmente de' primi anni de' loro figli. Furono questi negletti interamente dal mio: all'età d'undici anni leggere e scrivere era tutto quel ch'io sapeva.<sup>34</sup>

Da Ponte è un tipico uomo del Settecento, non è interessato - allo stesso modo della gran parte degli autobiografi del secolo - a occuparsi dei suoi primi anni: semplicemente non hanno senso, sono considerati «come uno stadio piuttosto amorfo e indistinto»<sup>35</sup> e non aggiungono nulla al carattere dell'individuo: e infatti, dopo aver ripercorso in breve l'epoca dello studio, ritroviamo il protagonista ventiquattrenne, «nel bollor dell'età»<sup>36</sup>, a Venezia, pronto a fare sul serio. È chiaro che è una scelta voluta, non un'omissione di memoria - come può essere nel caso di Mazzei che inserisce in nota, quando se lo ricorda, alcuni fatti di quando era piccolo - la formazione di Da Ponte non è legata alla famiglia, o allo spazio privato, è tutta pubblica, avventurosa, imprenditoriale. Il tempo va percorso senza soffermarsi troppo sulle piccolezze che potrebbero distrarre dalle questioni principali: e cioè le continue ingiustizie subite da un uomo di qualità straordinaria. Non diversamente si comporta Francesco Bal, che scrive la propria autobiografia a scopo di educare alla vita, con il suo esempio, i figli. Dopo una digressione per mettere in guardia dall'«uso barbaro» perpetrato da «matri crudeli, che per dar[si] ai passatempo, per non soffrire di innocenti incomodi»

---

<sup>34</sup> Da Ponte, p. 3.

<sup>35</sup> D'Intino 2003, p. 212

<sup>36</sup> Da Ponte, p. 13

mettono a balia le proprie creature, il tempo passa velocissimo, e il protagonista, in poche righe, ha già quindici anni:

Così passai gli anni della mia infanzia. Niente dico di essa, perché è un'età nella quale non si conosce la vita; le operazioni nostre non sono degne dell'attenzione del mondo: il mangiare, il bere, il dormire, il vestire sono tutte cose necessarie all'esigenza dell'umana natura [...]. Io non ho certamente desiderato di più sino all'età di quindici anni.<sup>37</sup>

A differenza di Da Ponte, Bal si sente in dovere di segnalare l'ellissi e di spiegare per quale motivo non racconta nulla della sua infanzia. Prende il sopravvento l'istanza educativa e i primi anni di vita, proprio perché troppo formativi o troppo informi, non possono fornire un modello valido.

Qualcosa di veramente nuovo si intravede in Italia soltanto a cavallo tra Sette e Ottocento con Alfieri [...] Di Vittorio bambino si abbozza un ritratto che ha forse pochi precedenti nella letteratura italiana<sup>38</sup>.

In effetti, insieme con Casanova, Alfieri è l'autobiografo che racconta un'infanzia con lo spessore maggiore, per delicatezza e per richiami col presente. Ma se Casanova procede nel suo modo tipico, cronologico, con pochi, pochissimi sbuffi temporali, soprattutto in avanti<sup>39</sup>; con ellissi dovute alla memoria («Au commencement d'août de l'année 1733 l'organe de ma mémoire se développa.»

---

<sup>37</sup> Bal, p. 44.

<sup>38</sup> D'Intino, 2003, p. 213

<sup>39</sup> Sono tutte prolessi del tipo che abbiamo già visto, o legate ad episodi futuri non ben identificati («Il m'arrivera de devoir parler de toutes ces personnes.» p. 22) oppure riguardanti il destino di qualche personaggio («M. Baffo donc, sublime génie, poète dans le plus lubrique de tous le genres, mais grand et unique, fut la cause qu'on se détermina à me mettre en pension à Padoue, et auquel par conséquent, je dois la vie. *Il est mort vingt ans après* [...]» pp. 20-1, corsivo mio.)

p. 16) ed episodi che servono alla narrazione per stabilire un tono generale<sup>40</sup> oppure per fornire qualche indicazione sul carattere<sup>41</sup>; Alfieri crea una struttura che oscilla in continuazione tra passato remoto, passato prossimo e presente. Sono tutti episodi notissimi, tra i quali spiccano quello legato alla «stupida vegetazione infantile» degli scarponi a punta, per il quale si è giustamente fatto il nome di Proust<sup>42</sup>; e quello dei «novizj». La cronologia di ogni racconto è chiara e indicata all'inizio di ogni vicenda, nel caso che la narrazione preveda un salto temporale («avendo io tre in quattr'anni» p. 34; «Nell'età di cinque anni in circa» p. 34; «Tra i sette ed ott'anni» p. 37; eccetera). Come già specificato, per Alfieri quasi ogni racconto ha uno scopo ben preciso, i ricordi spiegano un carattere della personalità così come si è fissata nel tempo<sup>43</sup>. Gli episodi, che sembrano selezionati solo su base memoriale, hanno invece una precisa collocazione nel ritratto che Alfieri si sta dipingendo. La scansione del tempo è ritmata dalle continue prolessi che rimandano a un futuro indistinto, e che legano, attraverso il commento psicologico, avvenimenti altrimenti discreti. Si veda come la storia dei novizi scateni una riflessione sul tipo di amore vissuto da Alfieri per loro, ma compreso in quanto tale solo successivamente; e come poi, da questo «amore ignoto», derivi «quell'umor malinconico» che lo spinge a raccontare l'episodio del primo puerile tentato suicidio per indigestione d'erba. Insomma, lì dove

---

<sup>40</sup> «In ogni caso non tutti i fanciulli sono stati curati a otto anni da una strega e baciati, che fosse in sogno o no, da una fata, e l'episodio prefigura attraverso la forma del ricordo due filoni principalissimi dell'autobiografia del veneziano: la mistificazione avventurosa e l'avventura erotica.» Orlando, 1966, 39n

<sup>41</sup> «Le second fait dont je me souviens, et qui me regarde, m'est arrivé trois mois après mon voyage à Muran, six semaines avant la mort de mon père. Je le comunique au lecteur pour lui donner une idée de la façon dont mon caractère se développait.» Casanova, p. 18-9

<sup>42</sup> Alfieri, p. 34 «Quasi contemporaneamente, nel 1937, Luigi Russo e Benedetto Croce rilevavano la somiglianza tra il processo qui descritto e quello proustiano del tipo suscitato dalla famosa *petite madeleine* nel tè» Orlando 1966 p. 38n

<sup>43</sup> «[...] e chi sa s'io non devo poi a quella benedetta reticella l'essere riuscito in appresso un degli uomnini i meno bugiardi ch'io conoscessi» Alfieri, 39; «Da questi sì fatti effetti d'amore ignoto intieramente a me stesso, ma pure tanto operante nella mia fantasia, nasceva, per quanto ora credo, quell'umor malinconico, che a poco a poco si insignoriva di me, e dominava per sempre su tutte le altre qualità dell'indole mia» Alfieri, 37

Casanova (e non solo Casanova) procede per accumulo temporale, avventura dopo avventura, precisando di volta in volta lo spazio di tempo trascorso in anni, giorni, o addirittura ore, Alfieri dà una sensazione di legato grazie a una costruzione sapiente che si modella a onda, ordinata, per nulla banale, in cui presente e passato si spalleggiano per far avanzare la narrazione.

Il tempo dell'infanzia è grossomodo costante in tutti gli autobiografi che ne parlano: alterna zone di lucidità estrema a voragini di oblio non si sa bene quanto involontarie. A metà strada tra Da Ponte e Alfieri, in qualche modo nella zona di Casanova, ma con più selezione, si inserisce Goldoni. I *Mémoires* si organizzano soprattutto sulla vocazione teatrale dell'autore, sottolineandone le avvisaglie, o comunque le origini, nei primi ricordi di famiglia:

J'étois le bijou de la maison: ma bonne disoit que j'avois de l'esprit; ma mere prit le soin de mon éducation, mon pere celui de m'amuser. Il fit bâtir un Théâtre de Marionnettes: il les faisoit mouvoir lui-même, avec trois ou quatre de ses amis; et je trouvois, à l'âge de quatre ans, que c'étoit un amusement délicieux. [...] J'étois foux, tranquille, obéissant; à l'âge de quatre ans je lisois, j'écrivois, je savois mon catéchisme par cœur, et on me donna un Précepteur. [...] à l'âge de huit ans, j'eus la témérité de crayonner une Comédie.<sup>44</sup>

Goldoni non sente il bisogno di ricondurre al presente le esperienze dell'infanzia rileggendole in chiave psicologica per chiarire meglio il formarsi della personalità. Raggruppa gli avvenimenti familiari per quanto gli servono a delineare le tracce della sua carriera teatrale. Da questo punto di vista è probabilmente l'autobiografia più simile a quelle del primo Settecento, dalle quali mutua in parte anche il titolo completo (*Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre*).

---

<sup>44</sup> Goldoni, pp. 12-3, corsivi miei

In Mazzei possiamo notare un andamento sconnesso, molto poco costruito e allo stesso tempo sciolto - per quanto possa essere sciolto l'autore toscano - dai vincoli topici della memorialistica. Se anche lui, come tutti, non può sottrarsi a indicare il periodo degli studi, lo fa dopo aver descritto in dettaglio la famiglia da cui proviene; in particolare sottolinea il rapporto col nonno, legato da un grande affetto per lui, e quello antagonistico col fratello Jacopo, *leit-motiv* di tutta l'opera. La struttura temporale di questa infanzia non è cronologica, o poco, piuttosto tematica, legata ai ricordi e alle associazioni mentali. Proprio perché strutturate in modo vago, le Memorie di Mazzei mettono in luce, con un'evidenza lampante, una delle caratteristiche comuni e più contraddittorie delle autobiografie: lo scontro continuo tra l'aspetto narrativo - che prevede la disposizione degli avvenimenti in modo da tenere legato al libro il lettore - e la vocazione storica, che tenderebbe a ordinare cronologicamente i fatti senza adottare un punto di vista privilegiato. Allo stesso tempo, queste due tensioni complementari e talvolta opposte, agiscono anche sul lettore che da un lato affronta il testo autobiografico con l'idea di vedersi servita la "verità" sull'autore, dall'altro si aspetta di essere intrattenuto attraverso un uso sapiente delle tecniche narrative. Insomma: romanzo e resoconto, trattato e novella; è proprio l'impossibilità di discriminare tra storia e finzione a rendere l'autobiografia così difficile da definire univocamente. In più, è chiaro leggendo queste memorie che a diverse descrizioni di fasi della vita corrispondono diverse intenzioni narrative. Si veda il caso macroscopico di Goldoni i cui *Mémoires* sono in definitiva composti da tre testi diversi: la prima parte rievocativa e romanzesca; la seconda elencatoria e riepilogativa; la terza cronachistica e interessata. Ma questo sarà argomento del prossimo capitolo.

Torniamo a Mazzei. Dopo aver descritto il borgo in cui nasce ed elencato i componenti della famiglia ecco come entra più nel dettaglio:

Il nonno possedeva molto in contante, come pure in terreni, [...] Aveva inoltre 2 gran botteghe di fabbro e di carradore, dove mio padre faceva lavorare per suo proprio conto; [...] Mio padre fece anche fabbricare 6 casette, che appigionava, e demolire quella degli stillatori [...] sul quale ne fece fabbricare una più conveniente per abitarvi, stante che quella che abitavamo era stata fabbricata prima che si conoscessero i comodi e le regolarità; ma non potemmo abitare mentre visse il nonno, che *voleva morire* (diceva) *dov'era nato*.

Io però son d'opinione, che ciò procedesse da un'altra causa [...] Vi teneva del denaro; nessuno lo sapeva fuor che la zia, che ne aveva le chiavi, e nessun vi dormiva. Circa la metà dell'inverno, 3 ore avanti giorno [...] un vicino vi sentì del romore [...].<sup>45</sup>

Si veda come il racconto passi da situazioni generali (le proprietà, il nonno che vuole morire dove era nato) a episodi particolari (la costruzione della casa, il furto), passaggio indicato anche dalla sostituzione, nel predicato verbale, dell'imperfetto col passato remoto, (per citare Weinrich<sup>46</sup>, del tempo dello sfondo col tempo del primo piano). Ma non c'è tra i diversi momenti uno stacco netto e, soprattutto, non ci sono indicazioni precise che possano contestualizzare gli avvenimenti in rapporto con la vita dell'autore. Solo alla fine dell'episodio Mazzei dirà che all'epoca non aveva ancora compiuto cinque anni, ma la sensazione di indistinto rimane molto forte e procede anche nei paragrafi successivi.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Mazzei, pp. 28-9 corsivo nel testo

<sup>46</sup> Weinrich 1971

<sup>47</sup> Allo stesso modo, anche se leggermente più costruito, si comporta Carlo Gozzi, il quale, nel secondo capitolo delle Memorie Inutili, abbozza la sua formazione culturale e morale. Oltre a inframezzare di commenti moralistici e digressioni sulla scrittura, dipinge di sé un ritratto fintamente umile nel quale non hanno quasi posto le indicazioni temporali. Contestualizza con precisione solo il primo sonetto scritto (a nove anni), ma per il resto è tutto indefinito e fluido.

## Strutture della trama

1. Abbiamo visto, nel capitolo precedente, come l'ordine temporale delle autobiografie si incastoni in una struttura lineare che segue prevalentemente l'andamento cronologico della crescita anagrafica, in tensione con una superficie frastagliata fatta di continui rimandi prolettici e analettici. Questa superficie segue i movimenti paralleli e talvolta contrapposti della memoria e della strategia narrativa, provocando un andamento della trama che oscilla di volta in volta tra la memorialistica storica e il romanzo. Una tale analisi non tiene però conto della composizione diseguale di queste autobiografie che sono costruite non tanto seguendo un disegno unitario dall'inizio alla fine - un progetto preciso che porta dalla nascita al momento in cui l'autore decide di smettere di scrivere - quanto stratificando elementi diseguali, materiali più o meno omogenei affastellati in un assetto che varia di accuratezza a seconda sia dell'abilità narrativa dello scrittore, sia di quanto egli stesso è interessato a quanto sta raccontando. L'esempio più evidente è quello di Goldoni, nel quale è impossibile non accorgersi di un mutamento di tono nelle tre parti che costituiscono i *Mémoires*. Lo stesso autore si deve essere reso conto di quanto la seconda parte, con tutti i riassunti e le trame delle commedie, debba risultare ostica al lettore, se, all'inizio del capitolo XXXV, afferma un poco opportunisticamente:

Ne commenceriez-vous pas, mon cher Lecteur, à vous ennuyer de cette collection immense d'extraits, d'abrégés, de sujets de Comédies? Pour parler vrai, je me sens las et fatigué moi-même; mais je manquerois à mon engagement, si je ne

rendois pas compte de la totalité de mes ouvrages [...] Souffrez donc de grace le reste de cette longue kirielle;<sup>1</sup>

Che le autobiografie si sviluppino seguendo una trama, nell'accezione del termine che né dà Peter Brooks, è fuori di dubbio. Ma questa trama, questo «filo conduttore del progetto»<sup>2</sup>, questa forma che dà senso alla vita organizzandone il tempo, è composta da intrecci diversi che talvolta neppure la voce dell'autore riesce a tenere uniti assieme.

2. A parte Mazzei, che scrive la sua vita sotto forma di lunga lettera a un amico, e Da Ponte, che suddivide le proprie Memorie in cinque macrosezioni ognuna dedicata ai luoghi in cui vive in quel momento (Venezia, Vienna, Londra, Sunsbury, New York) e dai quale deve trasferirsi di volta in volta per ragioni diverse; tutti gli autobiografi organizzano le loro opere in parti o tomi suddivisi a loro volta in capitoletti determinati, oltre che dalla numerazione, da titoli anticipatori degli avvenimenti a modo di riassunto. Sono «intertitoli descrittivi in forma di proposizioni complete»<sup>3</sup>. È un procedimento tipico delle narrazioni romanzesche del Settecento, arrivato in Italia tramite i romanzi europei. In particolare «il modello prestigioso dei romanzi d'oltralpe [pare] il primo fattore da tenere presente per spiegare la pratica dell'intertitolo descrittivo nel romanzo italiano» del Settecento<sup>4</sup>. Si noti come però questo procedimento non sia tipico delle autobiografie: per fare un unico importante esempio, *Le confessioni* di Rousseau, lette da gran parte degli autori trattati, ne sono prive. Rousseau preferisce una separazione in due macro parti divise in sei libri ciascuna.

---

<sup>1</sup> Goldoni, p. 394

<sup>2</sup> Brooks, 1984

<sup>3</sup> Genette, 19

<sup>4</sup> Crivelli 2001, p. 169, ma si veda tutto il paragrafo 2.2, intitolato « Partizioni e intertitoli», pp. 164-71 dove, riguardo ai romanzi francesi si fa l'esempio di Gil Blas.

Ripercorro brevemente la struttura dei singoli testi, procedendo autore per autore:

**Alfieri:** diviso in quattro parti coincidenti con quattro delle cinque fasi che secondo Alfieri compongono la vita (*Puerizia, Adolescenza, Giovinezza, Virilità*). Il numero dei capitoli per sezione va crescendo secondo multipli di cinque: la prima parte contiene appunto cinque capitoli, la seconda dieci, la terza quindici. La quarta sezione, interrotta e poi ripresa contiene diciannove capitoli la prima parte, dodici la seconda, per un totale di trentuno, l'ultimo dei quali funge da epilogo. Le prime tre parti contengono circa nove anni di vita ciascuna, mentre l'ultima quasi trenta, facendo sospettare una simmetria tra gli anni "poetici" e quelli precedenti.<sup>5</sup>

**Bal:** suddiviso in cinque tomi, con numero di capitoli di lunghezza molto variabile, alle volte coincidenti con il tomo stesso (terzo e quarto tomo). La prima parte, che contiene tre capitoli, tratta dei primi ventiquattro anni (1766-1790); la seconda, divisa in due capitoli (di cui uno molto lungo, l'altro molto breve), è dedicata al biennio 1790-1; la terza va dal 1792 al 1797 mentre la quarta parte dal 1801 e arriva al tempo della scrittura (1824).

**Casanova:** opera incompiuta composta di dodici volumi suddivisi in un numero di capitoli che va dai dieci ai sedici in modo piuttosto variabile<sup>6</sup>. Procedendo con la narrazione i volumi contengono la narrazione di sempre meno anni: quasi venti la prima parte, poi man mano a calare: cinque la seconda, quattro la terza e la quarta e così via, fino ai volumi settimo e ottavo che raccontano praticamente solo il 1761. La narrazione si interrompe per la morte dell'autore al 1774.

**Goldoni:** come abbiamo già detto, si struttura in tre parti ben distinte «corrispondenti rispettivamente al periodo giovanile (1707-1748), a quello della

---

<sup>5</sup> Per la struttura della Vita di Alfieri, si veda Segre 2000

<sup>6</sup> Le dodici parti contengono rispettivamente: dieci capitoli la prima, undici, sedici, sedici, undici, undici, tredici, dieci, tredici, dodici, dieci, dieci.

riforma (1748-1762) e a quello francese (1762-1787)»<sup>7</sup>. La prima parte contiene cinquantatre capitoli, la seconda quarantasei, la terza quaranta.

**Gozzi:** formata da tre parti di lunghezza disomogenea: la prima di trentaquattro capitoli va dal 1720 al 1761; la seconda di quarantanove arriva fino a circa il 1780 (capitolo XLIV) per poi inserire due capitoli di autoritratto («Capitolo XLV: Mio esterno; Capitolo XLVI: Mio interno») e infine ritornare indietro nel tempo e narrare tre episodi amorosi del protagonista da giovane, una per ogni capitolo; la terza parte è composta da sette capitoli che, in un tono di svagata divagazione, hanno ruolo di epilogo, arrivando all'anno 1797.

Le macrosezioni suddividono le autobiografie in aree tematiche, più che narrative o cronologiche: legate ai luoghi (Da Ponte, Bal, Casanova) ai personaggi incontrati (Casanova, Gozzi); al lavoro (Alfieri, Gozzi, Goldoni) o anche all'età, per quanto spesso possa risultare arbitraria la sequenza divisoria (è noto che per Alfieri il centro della propria Vita sta nel passaggio dalla terza alla quarta epoca, con la "conversione" letteraria a ventisei anni, suddividendo nettamente, e cronologicamente, la sua esistenza in un *prima* vago, confuso e frammentato e in un *dopo* compatto e unitario). Queste suddivisioni non sono sempre del tutto coerenti. La seconda parte delle *Memorie Inutili*, per esempio, comprende almeno tre trame diverse - escludendo l'ultima parte sugli amori giovanili, cronologicamente separata. Sono trame collegate sia perché si susseguono nel tempo sia per motivi tematici (tutte hanno a che fare col teatro: la prima, molto breve, tratta della polemica con Chiari e Goldoni, la seconda della relazione con Teodora Ricci, nella terza entra in scena Gratarol)<sup>8</sup>, ma risultano tanto distinte che si può dire che gli stessi co-protagonisti che compaiono da una all'altra (come la Ricci stessa, oppure il capo comico Sacchi) quasi non hanno lo stesso carattere, configurandosi come personaggi affatto diversi.

---

<sup>7</sup> Stussi, 1998 p. 920

<sup>8</sup> La mia suddivisione si allontana in parte da quella di Tiozzo 2002

La struttura degli intertitoli è in linea con i romanzi contemporanei, composte di brevi frasi in prevalenza nominali, coordinate sia per asindeto che per congiunzione, oppure separate da punto. Questi intertitoli anticipatorii hanno diverse funzioni narrative, la prima delle quali è quella, come ovvio, di preparare il lettore presentandogli in anticipo l'argomento del capitolo:

il bisogno di stimolare la curiosità annunciando i temi trattati e, nel contempo, il suggerimento implicito di una possibile frazionabilità della lettura in segmenti minimi possono senz'altro contarsi tra i motivi contingenti di una simile ripartizione del testo.<sup>9</sup>

Certo, e anche, se letti di seguito, fungono da riassunto, esponendo per sommi capi gli avvenimenti principali, scandendo l'accadere dei fatti nell'ordine in cui vengono narrati. Ma non solo; i titoli tendono ad unire quanto viene sezionato dal divisione in capitoli, oppure marcano una separazione dalla trama. In ogni caso spesso è la funzione metatestuale a essere più marcata. Segnalano sequenze di episodi simili (Alfieri: Epoca II. Cap. X: *Primo viaggietto*. Epoca III, Cap. I: *Primo viaggio*. [...] Epoca III. Cap. III [...] *Prima mia avarizia*. Epoca III. Cap VIII: *Secondo viaggio* [...] Epoca IV. Cap VI: [...] *Seconda avarizia*. Ecc.); continuazioni (Goldoni: Cap. III *Suite du Chapitre précédent*.); pause digressive (Gozzi: Cap VI: *Breve studio di fortificazione e di militari esercizi. Mie riflessioni, che saranno giudicate follie*; Cap. IX: *Fatterelli, osservazioncelle, riflessetti, inette moralità e ciarle che annoieranno*.); ripetizioni (Gozzi: Cap. VIII: *Ratifica d'un cenno dato nel capitolo secondo di queste Memorie, relativo ad un mio pericolo della vita*.).

Le anticipazioni legate alla trama possono essere di due tipi diversi: da un lato ci sono quelle che presentano un argomento o un personaggio, mettendolo in vista (Casanova: Vol I. Capitolo IV: *Le patriarche de Venise me donne les ordres mineurs*.

---

<sup>9</sup> Crivelli 2002, p. 164

*Ma connaissance avec la sénatueur Malipiero, avec Thérèse Imer, avec la nièce du curé, avec Madame Orio, avec Nanette, et Marton, avec la Cavamacchie. Je deviens prédicateur. Mon aventure a Pasean avec Lucie [...]) dall'altro ci sono quelle che nascondono un fatto, alludendolo e cercando quindi di suscitare curiosità, se non proprio *suspance*:*

**Goldoni**, Parte I, Cap. XXXII: *Mon arrivée à Parme.- Terrible frayeur des Parmesans [...]* - *Changement de route. - Evénement très fâcheux pour moi.*

Si noti come anche l'aggettivazione contribuisca talvolta a modificare un titolo, che potrebbe essere innocuo, in uno carico di tensione e aspettativa. La "*Terrible frayeur*" rispetto ad una neutra "*frayeur*", priva di qualificazione, inserisce un giudizio soggettivo che chiede di essere specificato. Detto questo, gli intertitoli goldoniani non sono mai carichi di una sospensione del futuro maggiore di questa - che come si vede è poca cosa - anzi, la tendenza dell'autore veneziano, nei pochi casi in cui si trova in situazioni critiche, è proprio quella di smorzare quanto potrebbe suscitare troppa tensione nel lettore, in modo da segnalare il carattere del testo: non mai tragico, quanto piuttosto comico (si veda il capitolo XII in cui un *Danger d'assassinat* subito viene attutito da una *Station à Milan chez le Marquis de Goldoni*). Il titolo può determinare il genere letterario in cui ricondurre il capitolo o la sezione: non è un caso, sempre nei *Mémoires* che cresca di gran numero l'inserimento di avvenimenti pubblici nella terza parte rispetto alle prime due, dato lo scopo anche encomiastico di questa sezione. E che dire dell'ultima intestazione/riassunto di Alfieri?

Intenzioni mie su tutta questa seconda mandata di opere inedite. Stanco, esaurito, pongo qui fine ad ogni nuova impresa; atto più a disfare, che a fare, spontaneamente esco dall'epoca Quarta virile, ed in età di anni 54 ½ mi do per

vecchio, dopo ventotto anni di quasi continuo inventare, verseggiare, tradurre, e studiare - Invanito poi bambinescamente dell'aver quasi che spuntata la difficoltà del greco, invento l'ordine d'Omero e me ne creo *αύτοχέϊο* Cavaliero.

Non esistono intitolazioni simili per lunghezza e struttura sintattica né in Alfieri, né negli altri autori. Alfieri potrebbe benissimo fare a meno di riempire il capitolo perché dice già tutto quel che c'è da dire. Introduce l'epilogo, e quindi la fine della Vita, con la solennità che le è propria. Se la prima frase e l'ultima fanno ancora parte del sistema delle titolazioni precedenti, mantenendo saldo il collante con il resto dell'opera, il periodo intermedio sembra piuttosto tracciare un giudizio globale sul libro e sull'autore stesso, separando di fatto il capitolo dal resto e così sancendo la fine dell'autobiografia.

3. Non sarà possibile, naturalmente, rintracciare nelle autobiografie una trama intesa come concatenazione di avvenimenti legati dal principio di causa-effetto<sup>10</sup>. Eppure, nella costruzione di queste Memorie si possono individuare dei *pattern* ricorrenti, quasi una coazione a ripetere lo stesso schema narrativo, variandolo quel poco - quando viene variato - che serve a non renderlo monotono. È chiaro che il testo procede da un inizio più o meno arbitrario (ma convenzionale come la nascita o l'elenco della stirpe familiare) fino a raggiungere la contemporaneità di chi scrive, ma in mezzo a questi due limiti temporali la biografia si costruisce soprattutto per giustapposizione di episodi collegati in modi diversi e tenuti assieme dalla comune presenza del protagonista/narratore. Come un suono di

---

<sup>10</sup> Ma è una condizione che si lega solo alla struttura di un certo tipo di autobiografie: quelle settecentesche, ancora nella fase di stabilizzazione del genere, e quelle che si rifanno appunto allo schema cronologico/episodico caratteristico delle prime. La situazione delle autobiografie letterarie del Novecento è tutta diversa. Si veda, per fare un esempio tra i più contemporanei, *Esperienza*, di Martin Amis, (Amis 2001) in cui tutto (le operazioni dentali, la morte di una cugina assassinata, il divorzio, la carriera letteraria, il rapporto con il padre scrittore) si lega in una trama strettissima e costruita non cronologicamente, ma a sequenze gestite in modo da ottenere il massimo effetto di tensione possibile.

fondo, o un accompagnamento ritmico, la voce narrante lega il testo e lo recita come se fosse scritto tutto di seguito, in un'unica sessione, senza troppi stacchi traumatici.

Gli episodi si configurano in due modi di base: il primo, *lineare*, prevede una sequenza fissa di elementi: un inizio, un mezzo e una fine, suddivisi in più parti (a grandi linee: introduzione, contesto generale, contesto particolare, vicenda, epilogo, commento; naturalmente non tutte sono sempre presenti, spesso gli episodi si inteseriscono uno nell'altro, ma senza mischiarsi); il secondo, che potremmo definire *a montaggio alternato*, prevede la narrazione parallela di due o più episodi lineari spezzettati in avvenimenti semplici e amalgamati uno nell'altro. Il primo modo è tipico di tutte le autobiografie, in particolare di quelle meno curate stilisticamente (ma anche Goldoni tende a costruire la sua vita a compartimenti stagni, un episodio per volta<sup>11</sup>). Vediamo un esempio tratto da Mazzei. Per comodità numero le diverse sequenze di cui è composto.

[1] Avevo fissato un posto nella diligenza da 6 persone [...] Si partì la mattina di buon ora; [2] e la mattina seguente, dopo aver fatto 3, o 4 miglia si vedde davanti a noi un uomo, una donna, e una vacca con un panno rosso addosso, che la cuopriva dalle spalle fino a più della metà della coda. [...] [3] Gli arrivammo ben presto [...] e si domandò perché cuoprivano la vacca con quel panno rosso. La donna rispose che vi erano 2 meraviglie [...] Le si disse, che se voleva farle veder a noi, gli si darebbe tra tutti 2 monete di quel paese [...] Noi vedemmo 2 scherzi di natura veramente sorprendenti, cioè una quinta zampetta collo zoccolino simile a quelli delle zampe di dietro, non più lunga di mezzo braccio, che partiva dal principio e accanto alla coda dalla parte destra, e nel mezzo sotto la coda appunto una seconda vulva più piccola di quella d'una vitellina subito nata. Questa

---

<sup>11</sup> «L'événement malheureux que je vais raconter, et que j'ai annoncé dans le chapitre précédent, auroit pu se trouver entremêlé parmi les anecdotes des doux années précédentes; mais j'ai mieux aimé rassembler l'histoire en entier, que d'en couper le fil, et de la morceler.» Goldoni, p. 114

produsse a 5 di noi una gran risata a spese dell'altro, al quale venne detto scioccamente: «Che bella cosa sarebbe per noi, se le nostre donne ne avesser due!» Egli aveva un viso indicante gracilità piuttosto che robustezza, onde la donna (fissandolo) disse: *e io credo che tu n'avresti troppo d'una*. [4] Quello scioccarello fu melanconico tutto il resto del viaggio, perché la risposta della donna eccitò il riso di tutti, e ogni volta che qualcun ci rifletteva (il che seguiva spesso), non poteva impedirsi di ridere, e di eccitare il riso degli altri.

[5] Arrivammo prima della sera al fiume Hudson...<sup>12</sup>

L'episodio ha la forma dell'aneddoto/barzelletta e suona bizzarro scritto dal serissimo Mazzei. Va detto che la struttura non è tra le sue più tipiche, manca alla fine un commento, ma sarà sufficiente per i nostri scopi. Il punto [1] individua la situazione cronotopica generale, inserita in un tempo dilatato che comprende più ore. Il numero dei posti in carrozza non è necessario alla narrazione se non per indicare la presenza di almeno altre due/tre persone in più rispetto a Mazzei, funzionali alla fine del racconto. [2] Per usare un linguaggio cinematografico, l'inquadratura si restringe da un campo lungo a un campo medio, introducendo l'incontro che sarà al centro dell'episodio. Il contesto si restringe, ma non siamo ancora all'interno della vicenda: Mazzei specifica per gradi e entra nell'azione solo dopo aver presentato per sommi capi gli elementi su cui si discuterà. [3] La vicenda vera e propria si divide in due parti: una all'esterno, una all'interno della carrozza. Oltre alla preposizione implicita temporale ("fissandolo") che però è inserita soprattutto per specificare un modo di relazione e non tanto un passaggio cronologico, l'unica specificazione di tempo è l'avverbio "presto" all'inizio, il quale ha funzione di raccordo con il punto precedente. Per il resto tutto è lasciato all'ordine in cui sono raccontati i fatti, fino al punto [4] in cui si velocizza la situazione, rendendola iterativa

---

<sup>12</sup> Mazzei, pp. 297-8

(dominata dall'imperfetto). L'epilogo, oltre a raccontare le conseguenze della battuta, in qualche modo smorzandone l'effetto, accelera il ritmo in modo da portare a termine il viaggio senza fratture narrative. L'episodio è senza dubbio particolare, ma è indicativo per capire la costruzione dell'intreccio nelle autobiografie: e infatti intreccio non sembra la parola giusta. È piuttosto un filo, o un *filato*, una traccia che si sussegue ondeggiando e che spesso non ha nessun rapporto con il disegno generale, se non quello di unire due punti nello spazio e nel tempo. Sono veramente pochi gli episodi delle autobiografie che non si possono eliminare senza che il tutto diventi incomprensibile: si tratta di qualche esca (di cui abbiamo già parlato nel capitolo precedente) o al più di situazioni che fanno da motore a tutta una sezione del testo, come ad esempio per Gozzi la scrittura e la successiva rappresentazione delle *Droghe d'amore*. Il discorso è diverso per Casanova. Basterebbe rammentare la vicenda della marchesa d'Urfé, sua protettrice e mezza matta, convinta di reincarnarsi grazie alla magia del veneziano. Gli incontri di Casanova e della d'Urfé si ripetono quasi regolari tra un'avventura erotica e un'altra, si legano ad altri personaggi che appaiono e scompaiono e che prendono parte alla truffa (Gaetano Costa - per un certo tempo segretario di Casanova, personaggio che compare anche nel breve intermezzo che Da Ponte dedica all'amico - la ballerina Corticelli, eccetera), strutturano uno dei tanti romanzi nel romanzo di cui è composta l'*Historire*. Sarebbe impossibile eliminarne una parte senza perdere il senso complessivo della vicenda. E forse l'elemento che tiene più unite queste memorie è proprio il continuo ritornare anche a distanza di parecchio tempo di alcuni personaggi chiave, cosa che accade molto raramente nelle altre autobiografie - a meno che non si tratti di mogli o di amici fidati. Probabilmente l'unico episodio paragonabile è quello, celebre, in cui Alfieri rivede Penelope Pitt dopo vent'anni, episodio che lo stesso Alfieri

definisce «un accidente veramente di romanzo»<sup>13</sup>. Per Casanova, invece, rincontrare le stesse persone a distanza di anni è un elemento strutturale, ribadito, anticipato, ricercato, tanto da far sembrare al lettore che l'Europa altro non sia per lui che un enorme salotto.

Abbiamo lasciato indietro la seconda modalità di costruzione degli episodi, quella che ho definito a *montaggio alternato*. È una delle mosse narrative tipiche di Casanova, usata soprattutto per spezzare la possibile monotonia di una vicenda. Tiozzo riconduce il meccanismo ad Ariosto, autore molto amato da Casanova, ma non approfondisce oltre la segnalazione<sup>14</sup>. L'impressione è che Casanova non sia capace di gestire le trame parallele e che amalgami episodi separati inserendone uno nelle pause narrative dell'altro, senza un vero legame, quasi per un horror vacui di avventura. Le storie sono gestite in modo tale da apparire contemporanee, ma sono più che altro affiancate: nel senso che ce n'è sempre una che occupa il centro dell'attenzione, mentre le altre o si preparano a diventare centrali attraverso o entrano in *stand-by*. Vediamo la sequenza narrativa dei capitoli IX e X (Vol. I), in cui si intrecciano tre vicende principali (la prima con ripercussioni sul futuro remoto dell'*Histoire*, la seconda sul futuro immediato, la terza frustrata dalle conseguenze della seconda) tutte legate insieme - oltre che dall'ovvia presenza del protagonista - dal tentativo di carriera ecclesiastica compiuto da Casanova.

1) Partenza da Napoli. In carrozza Casanova conosce un avvocato, sua moglie Lucrezia - nominata solo alla fine dell'episodio - e la sorella di lei, Angelica. Prima seduzione, prima fallimentare avventura erotica che si trasforma in farsa. 2) Roma, digressione sulle molte possibilità per un uomo che vuole far fortuna. Consegna delle lettere di raccomandazione, primi contatti di lavoro. Viene detto a

---

<sup>13</sup> Alfieri p. 261

<sup>14</sup> Tiozzi 2002, pp. 217; 236; 239.

Casanova che sono necessarie alcune lezioni di francese. 3) Visita a casa di Lucrezia. Interferenze del consigliere spirituale. 4) Iniziazione alla vita sociale in vista della carriera. 5) Serata da Lucrezia, si infiamma l'amore. 6) Nuovo appuntamento sociale. Conoscenza della marchesa G. 7) Gita a Testaccio con Lucrezia e la famiglia (successo della seconda e fugace avventura erotica) 8) Entra in scena Barbara, la figlia dell'insegnante di francese, e il suo amante osteggiato dal padre di lei. 9) Casanova invita Lucrezia a Frascati. 10) Casanova consegna messaggi tra Barbara e il suo amante. 11) Primo approccio della marchesa G. 12) Gita a Frascati (successo totale della terza avventura erotica, nessun intoppo più; fine del capitolo). 13) Casanova continua a fare il messaggero tra Barbara e l'amante. 14) Secondo approccio della marchesa G. 15) Digressione: incontro con papa Benedetto XIV. 16) Parentesi riassuntiva. 17) Gita a Tivoli con Lucrezia e famiglia. Avventura erotica a tre. Partenza di Lucrezia. 18) Si fa avanti la marchesa G. Primo approccio erotico con la marchesa. 19) Barbara è incinta, l'amante chiede aiuto a Casanova. Fuga d'amore dei due, con l'aiuto di Casanova, il quale viene scoperto. Partenza per Costantinopoli. (fine del capitolo, fine volume I)

Alcune osservazioni: la trama principale è senza dubbio quella di Donna Lucrezia, personaggio che ritroveremo nei volumi VII e XI, mentre gli altri protagonisti faranno, nel proseguimento dell'*Histoire*, solo comparse nominali. Le vicende secondarie vengono portate avanti attraverso brevi paragrafi di collegamento, o manciate di paragrafi, inseriti in alcune delle pause della storia portante. Segnalano il passaggio del tempo tra un episodio principale e quello seguente, ma non sono mai (nel caso di Casanova) elementi memoriali ingenui, o inattivi. Talvolta delle sottolineature prolettiche rivelano la loro importanza nella costruzione («Voilà ma première faute dans cette fatale affaire commise par faiblesse de cœur» Vol. I, p. 192). Questi racconti crescono di importanza solo quando quello primario non ingombra più lo spazio (anche mentale) e si

esaurisce. La separazione tra le vicende è netta, Casanova non insegue effetti di suspense, né ricerca la tensione che si sprigiona ritardando la conclusione di un avvenimento. Raramente si presentano contaminazioni tra le storie, se non in brevi accenni di dialogo oppure perché l'autore stesso deve precisare qualcosa; come quando anticipa l'accusa di incostanza per essersi subito innamorato della marchesa G. non appena Lucrezia parte per Napoli. Si noti poi come il progressivo avvicinamento tra Casanova e Lucrezia sia impostato su un aumento dell'erotismo, calato in uno schema doppiamente tripartito, sia dagli approcci amorosi di successo, che dal numero delle gite (tra l'altro in luoghi sempre più lontani da Roma). Ma soprattutto: al primo tentativo non riuscito, in una locanda a Marino (più o meno alla stessa altezza di Frascati), in cui Casanova si butta sul letto delle sorelle, spaccandolo, fa perfettamente specchio l'ultimo incontro a Tivoli in cui Lucrezia coinvolge Angelica in un *menage a trois*. In qualche modo, l'episodio, pur di chiusura e necessario, produce nel lettore come una sensazione di epilogo, sia perché Lucrezia si è già completamente abbandonata a Casanova, trasformandosi da preda a complice, sia perché lo stacco tra questa parte del racconto e quella precedente è netto: 1) la gita a Frascati conclude un capitolo, marcando anche testualmente una sospensione dell'intreccio; 2) all'inizio del capitolo seguente, Casanova ripropone le due vicende di Barbara e della marchesa con un interesse più acceso: per la prima volta la marchesa parla senza intermediari, ponendo le basi per la successiva seduzione; 3) la visita al papa segnala un differente approccio alle trame parallele, condensando in un unico blocco narrativo due visite in tempi diversi.

Ayant assez appris de français, je ne prenais plus leçon. Le seul exercice devait me donner l'usage de la langue. Je n'allais chez Donna Lucrezia que quelquefois le matin; et j'allais chez le Père Georgi le soir. [...] Deux jours après l'espèce d'ordre que la marquise m'avait donné de lui faire ma cour, je suis entré dans sa salle.

M'ayant d'abord vu, elle fit un sourire que j'ai cru devoir reveler avec una profonde révérence; mais voilà tout. Un quart d'heure après elle se mit à jouer, et je suis allé dîner. [...]<sup>15</sup>

Ecco che prima di avviare i tasselli che porteranno alla conclusione del capitolo, in cui tutte le trame hanno un termine, Casanova si sente in dovere di scrivere un riassunto per condensare le tre vicende e gettare uno sguardo sulla situazione generale. Da qui, quasi matematicamente, porterà a termine i racconti paralleli, uno ad uno, per poi iniziare, nel nuovo capitolo, nuove avventure. I limiti delle avventure non coincidono sempre con i limiti delle partizioni interne, anzi, Casanova tende a sovrapporre solo l'inizio di una vicenda o la fine con i margini dei capitoli, ma mai entrambi: è un espediente per non imprimere un ritmo schematico alla narrazione e per suggerire che gli stacchi non separano sul serio il corso di una vita che si vuole continua. Per completare il passaggio da una vicenda all'altra, comunque, ci sarà bisogno, come sempre nell'*Histoire*, di uno spostamento geografico a lungo termine, attraverso il quale poter introdurre personaggi diversi. Vale anche il viceversa: la gran parte delle rilocalizzazioni del protagonista coincidono con narrazioni chiuse in sé, magari suggerendo possibili riprese successive, anche a breve,<sup>16</sup> ma ad ogni modo funzionanti anche separatamente da quanto precede e quanto segue. Gli esempi sarebbero troppi: basti l'episodio della gita a Sant'Angelo, nella quale Casanova conosce Clementina e per due settimane sospende tutte le trame in corso per dedicarsi solo a lei.<sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> Casanova, Vol I, p. 201

<sup>16</sup> Lo schema del montaggio alternato agisce anche sulla macrotestualità, riprendendo vicende non del tutto concluse, a distanza di anni.

<sup>17</sup> Casanova, Vol. IX Capitolo II.

[...] Casanova, come poi molti romanzieri pseudoautobiografici del XVIII secolo (in Italia P. Chiari), organizza[...] gran parte del [...] testo sulla base delle città e dei paesi in cui si reca[...] per compiere le proprie gesta. Qui la memoria autobiografica adotta spontaneamente l'ordine e i ritmi di un *romanzo di avventure*.<sup>18</sup>

Senza dubbio D'Intino ha ragione,<sup>19</sup> ma il romanzo di Casanova - o meglio: i *romanzi* - sono tali soprattutto perché l'intreccio è strutturato in maniera complessa. È proprio la costanza del montaggio parallelo di episodi, oltre che la mole totale, a separare con così tanta forza *l'Histoire* dal resto dei testi autobiografici, i quali appaiono appiattiti su uno schema più monotono e compatto. Le due modalità di narrazione che ho descritto fin qui sono presenti in tutte le autobiografie, ma il modello lineare predomina, al massimo inframezzato da digressioni, o da piccoli avvenimenti, ma raramente costituito di storie che procedono di pari passo, tanto che talvolta per raccontare episodi che avvengono contemporaneamente, c'è bisogno di ricapitolazioni e analessi pesanti.<sup>20</sup>

4. Nel suo quadro generale, Franco D'Intino riconduce la trama delle autobiografie a degli intrecci «tradizionali e mitici» sui quali gli autori costruirebbero il loro edificio testuale. Il critico individua quattro modelli principali: 1) *Paradiso, Caduta, Esilio*; 2) *Viaggio, peregrinazione, ritorno*; 3) *Conversioni, Svolte, Visioni, Crisi*; 4) *Vocazione, Successo, Fallimento*.<sup>21</sup>

Il primo modello viene ricondotto da D'Intino alla perdita del paradiso infantile, con la precisazione che il tema è squisitamente romantico, forse di origine

---

<sup>18</sup> D'Intino 1998, p. 166, corsivo nel testo.

<sup>19</sup> Si veda Ficara 1999

<sup>20</sup> Ancora Mazzei. Dopo aver descritto i primi successi delle armate americane su quelle inglesi, deve prendersi una pausa dalla politica per parlare di faccende familiari. Lo stacco è netto e scandito da un metacommento: «Adesso bisogna ch'io vi parli di mia moglie» p. 237

<sup>21</sup> D'Intino 1998, pp.172-86

rousseauiana. E in effetti, come abbiamo visto, non esiste nelle nostre autobiografie un senso dell'infanzia come perdita, anzi, piuttosto come stadio informe, primo di centro, senza neppure attrattive memoriali se non quelle tutt'altro che idilliche di Alfieri. Molto più del secondo, che è comunque presente sia in termini concreti (Casanova) che astratti (si vedano le peregrinazioni di Goldoni prima di diventare commediografo; o il *topos* alfieriano della mancanza di un linguaggio poetico che gli permettesse di cogliere le bellezze dei suoi viaggi, dimostrando in questo modo quanto il viaggio sia stato per lui la ricerca di qualcosa che non aveva ben chiara in mente) sono piuttosto gli ultimi due che riguardano più da vicino le autobiografie del secondo Settecento. Ma è difficile riuscire a ricondurre a questi modelli dei testi che hanno delle impostazioni tutt'altro che lineari. Se per Alfieri e Goldoni è possibile tracciare il percorso della Vocazione e del Successo (e poi? come interpretare la parte francese dei *Mémoires*?) in seguito ad una conversione, ciò è possibile anche e soprattutto perché la loro vita è impostata in partenza su questo motivo. La vita di Da Ponte, che registra l'esperienza di un modello antropologico nuovo, di un borghese che si costruisce con la forza del proprio talento la sua fortuna e deve proteggerla dagli attacchi degli invidiosi, segue un continuo percorso altalenante tra la caduta e la risalita. Le vicende di Mazzei e quelle di Bal, pur affrontando talvolta intrecci che si possono ricondurre agli schemi sopra citati, tendono ad essere prevalentemente centripeti, costituendo diverse trame e diversi aneddoti a seconda delle esigenze memoriali. Insomma: incastonare le autobiografie in schemi tradizionali, se da un lato è una proposta affascinante, perché permette di ritrovare dei percorsi comuni a tutte le narrazioni, dall'altro rischia di appiattire quella che potremo definire la monotona vivacità con cui gli autobiografi tentano di riprodurre su carta le esperienze della propria vita. Un ultimo punto riguarda Casanova, il quale produce attraverso la storia della propria vita un insieme

compatto di romanzi "seriali", le cui trame si basano sull'accumulo di episodi sempre più complessi fino a che la tensione narrativa non è più superabile e l'autore si vede costretto a ripartire da zero. Queste continue ripartenze, per quanto collegate a stretto filo con ciò che le precede, creano prima di tutto una macchina romanzesca che, come abbiamo già detto nel capitolo 4, può andare avanti all'infinito, dall'altro assicurano al lettore il piacere della ripetizione variata, o anche, la riproposizione di un'alienazione senza fine.



## Conclusioni

Abbiamo visto nei sei capitoli che compongono questo lavoro, come i testi che definiamo autobiografie, pur avendo degli elementi in comune tra di loro, si pongono nei confronti delle tecniche narrative utilizzate in modi molti diversi. Se gli elementi di microtestualità (dialoghi e descrizioni) si possono ricondurre allo stile del singolo autore, gli elementi macro testuali che dovrebbero fornire le coordinate per riconoscere il genere letterario di appartenenza non danno coordinate riconoscibili. È il motivo per cui l'autobiografia è così difficile da definire e da valutare. Se la definizione di Lejeune, con le dovute correzioni, appare ancora oggi la più ragionevole, ciò è dovuto al fatto che si presenta come quella dotata di più buon senso, soprattutto da un punto di vista pratico: riesce a "formalizzare" un senso comune con cui è facile lavorare.

Je suis troublé quand on parle de la définition de l'autobiographie selon Philippe Lejeune; ma définition est celle de tous les bons dictionnaires, je l'ai prise dans Larousse, ajoutant juste une restriction de champ pour la centrer sur le modèle rousseauiste: «l'histoire de la personnalité».<sup>1</sup>

L'approccio che ho applicato ai testi autobiografici presuppone due fatti che dovrebbero essere scontati, ma che scontati non sono: il primo, l'abbiamo già detto, è che le autobiografie sono testi letterari, per poter capire il loro funzionamento è necessario approcciarsi a loro attraverso i mezzi dell'analisi del testo, cosa che è stata fatta poco e soprattutto ha coinvolto sempre le stesse opere, senza i necessari confronti con l'ambiente letterario contemporaneo o

---

<sup>1</sup> Lejeune 2005, p. 21.

immediatamente precedente. E senza prendere in considerazione testi simili ma letterariamente più incerti.

Il secondo è che lo scambio tra finzione e realtà all'interno delle autobiografie è sempre aperto e vicendevole, nel senso che i romanzi contemporanei influenzano le autobiografie (e viceversa), ma soprattutto il modo di narrare dei romanzi influenza la presentazione delle vicende dell'autobiografia e quindi, in qualche modo, ne sviluppa la creazione. Insomma, la vita degli autobiografi, a metà strada tra la storiografia e la letteratura, è guidata non tanto dai ricordi che mettono in gioco, quanto piuttosto dai mezzi con cui li raccontano.

Un altro punto: i termini autobiografia e romanzo non si escludono a vicenda. Se comunque non si può accettare l'ipotesi che l'autobiografia non esista, va anche detto che questa si pone su piani diversi rispetto al romanzo. Se il termine romanzo autobiografico ha uno statuto preciso e valido e riconoscibile, non è così per l'autobiografia romanzesca, che è una tautologia. Così come il neologismo autofiction è uno pseudo-concetto che non descrive nulla e si basa solo sulla coincidenza del nome dell'autore con il nome del personaggio.

Il risultato forse più sconcertante, ma forse prevedibile, di questo lavoro è che non è possibile distinguere autobiografia e romanzo su base puramente formale, per il banale fatto che non si riesce a unificare, formalmente, autobiografia da autobiografia! Il genere autobiografia, insomma, si configura come puramente semantico, per usare la terminologia di Shaffner. Verrebbe quasi da dire che l'unica definizione possibile di autobiografia è quella tautologica: l'autobiografia è ciò che di volta in volta, su basi in prevalenza storiche, chiamiamo autobiografia. Cioè chiamiamo autobiografia ciò che accettiamo di chiamare così, ed è solo attraverso l'accordo preventivo che possiamo, appunto, andare d'accordo.

L'altro risultato, di minore portata e forse anche questo prevedibile, (in qualche modo lo anticipa già Crivelli), è che tra romanzo pseudoautobiografico del Settecento e autobiografie dello stesso periodo esistono delle differenze irriducibili, non solo di stile, ma anche di costruzione e di impostazione. La conseguenza diretta è che le strutture narrative dei due generi sono diverse. Se è vero che lo scambio di tecniche è palese, è anche vero che queste tecniche vengono usate in un'organizzazione del testo che si presuppone diverso e che, in definitiva, è diverso.

Le autobiografie italiane del secondo Settecento sono portatrici di un nuovo sentire, di una nuova antropologia. Non è casuale che ne vengano scritte così tante e di tale qualità: sono il segno di un mutamento nel gusto e nella consapevolezza della propria interiorità che avrà sbocco nell'Ottocento nel romanzo di formazione borghese. Ma sono anche il segnale di un mutamento d'epoca. La spinta a raccontare la propria vita deriva senza dubbio dall'alfieriano «molto amore di sé», e quindi da un piacere autobiografico che storicamente si traduce, nel Settecento, in questa forma (tutte le epoche hanno i loro sfoghi autobiografici, come ha testimoniato Minsch nella sua opera monumentale); ma deriva anche, credo, da un'impressione di rottura che attraversa l'Europa: le rivoluzioni americana e francese, il periodo napoleonico segnano dei punti di non ritorno nei confronti dei quali il singolo che non volesse venire coinvolto non potrebbe far altro che raccogliere le sue cose e proteggerle.



## Bibliografia

### Opere consultate

Alfieri, Vittorio

1984 *Vita*, a cura di Vittore Branca, Milano, Mursia

Bal, Francesco

1994 *Vita di Francesco Bal scritta da lui medesimo*, a cura di Maria Carla Lamberti, Milano, FrancoAngeli.

Casanova, Giacomo

1984 *Storia della mia vita*, a cura di Piero Chiara, Milano, Mondadori (I Meridiani), 3 Voll.

1990 *Pensieri libertini*, a cura di F. Di Trocchio, Milano, Rusconi.

1993 *Histoire de ma vie*, Paris, Robert Laffont, 3 Voll.

1999 *Storia della mia vita*, a cura di Pietro Bartolini Bigi, Roma, Newton Compton, 2 Voll.

Da Ponte, Lorenzo

1976 *Memorie e libretti mozartiani*, Milano, Garzanti.

Defoe, Daniel

1950 *Robinson Crusoe*, Milano, Rizzoli.

Giannone, Pietro

1998 *Vita scritta da lui medesimo*, Napoli, Generoso Procaccini, 3 Voll.

Genovesi, Antonio

1962 *Autobiografia, lettere ed altri scritti*, a cura di Gennaro Savarese, Milano, Feltrinelli.

Goldoni, Carlo

1992 *Mémoires*, Paris, Aubier

1961 *Memorie*, Milano, Rizzoli, 2005<sup>5</sup>.

Gozzi, Carlo

1934 *Memorie Inutili*, a cura di Giuseppe Prezzolini, Bari, Laterza, 2 Voll.

Leopardi, Monaldo

1997 *Autobiografia*, Roma, Edizioni dell'Altana

Mazzei, Filippo

1970 *Memorie della vita e delle peregrinazioni del fiorentino Filippo Mazzei*, a cura di Alberto Acquarone, Milano, Marzorati, 2 Voll.

Venturi, Giambattista

1984 *Autobiografia, Carteggio del periodo elvetico (1801-1813)*, a cura di William Spaggiari, Parma, Studium Parmense.

Vico, Gianfranco

1970 *Autobiografia. Seguita da una scelta di lettere, orazioni, rime*, a cura di Mario Fubini, Torino, Einaudi.

## **Studi**

Adam, Jean-Michel e Andre Petitjean

1989 *Le Texte descriptif*, Nathan, Paris

Adam, Jean-Michel

1993 *La description*, Puf, Paris.

Agazzi, Elena e Angelo Canavesi (a cura di)

1990 *Il segno dell'io. Romanzo e autobiografia nella tradizione moderna*, Atti del convegno, Pavia, 8 maggio 1990, Udine, Campanotto.

Altamura, Antonio

1956 *Dizionario dialettale napoletano*, Napoli, Fausto Fiorentino.

Andreani, Stefano e Bruno Traversetti

1988 *Incipit. Le tecniche dell'esordio nel romanzo europeo*, Torino, Nuova Eri.

Anglani, Bartolo e Elena Porciani (a cura di)

- 2003 *Repertorio bibliografico ragionato sull'autobiografia (1993-2004)*,  
«Moderna», n. 1, pp. 131-92

Anglani, Bartolo

- 1996a *I letti di Procuste. Teorie e storie dell'autobiografia*, Bari, Giuseppe  
Laterza.
- 1996b *Le passioni allo specchio. Autobiografie goldoniane*, Roma, Kepos.
- 1996c (a cura di) *Teorie Moderne dell'autobiografia*, Bari, Edizioni Graphis.
- 2002 *Il personaggio della Vita*, in Tellini/Turco 2002, pp. 385-409
- 2003 *Introduzione al repertorio sull'autobiografia*, «Moderna», n.1, 2003, pp.  
123-30
- 2004 *Alfieri tra Rousseau e Montaigne*, in Buffara 2004, pp. 163-78

Bachtin, Michael

- 1975 *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997<sup>2</sup>.
- 1979 *L'autore e l'eroe*, Torino, Einaudi, 1988.

Bal, Mieke

- 2002 *Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione*, in Moretti  
2002, pp. 191-224

Barenghi, Mario

- 1995 *Vite, confessioni, memorie*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per  
generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo,  
Vol. 3, Milano, Bollati Boringhieri, pp. 497-568

Barthes, Roland

- 1968 *Il brusio della lingua*, Torino, Einaudi 1988
- 1970 *S/Z*, Torino, Einaudi, 1973

Battistini, Andrea

- 1990 *Lo specchio di Dedalo*, Bologna, Il mulino.

- 1995 *Io e memoria*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, a cura di Franco Brioschi e Costanzo di Girolamo, Vol. 2, Milano, Bollati Boringhieri, pp. 435-81
- 1996 *Genesi e sviluppo dell'autobiografia moderna*, in *Lindon 1996*, pp. 161-78
- 2003 *Vita scritta da esso*, in *Lecture alfieriane*, a cura di Gino Tellini, Firenze, Polistampa, pp. 13-34

Benzoni, Pietro

- 2003 «*La parure*» di *Maupassant. Strategie conclusive ed echi flaubertiani*, «*Strumenti Critici*», a. XVIII, n. 3, pp. 417-37.
- 2004 *Chiuse poetiche e senso della fine. Spunti per una tipologia*, «*Quaderns d'Italia*», 8/9, pp. 223-248.
- 2005 *Il senso della fine nel «Robinson Crusoe» di Daniel Defoe*, «*Strumenti Critici*», a. XX, n.1, 101-25.

Bonora, Ettore

- 1953 *Gli ipocriti di Malebolge*, Ricciardi, Milano/Napoli.

Branca, Vittore

- 1981 *Alfieri e la ricerca dello stile con cinque nuovi studi*, Bologna, Zanichelli.
- 1983 *Introduzione ad Alfieri 1983* pp. 5-25

Brioschi, Franco e Costanzo di Girolamo

- 1984 *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato.

Brooks, Peter

- 1984 *Trame*, Torino, Einaudi, 2004<sup>2</sup>.

Bruni, Francesco (a cura di)

- 2003 «*In quella parte del libro de la mia memoria*». *Verità e finzioni dell'«io» autobiografico*, Venezia, Marsilio.

Bruss, Elizabeth

1976 *Autobiographical Acts. The Changing situation of a Literary Genre*,  
Baltimore-London, The John Hopkins UP.

Buffaria, Pérette-Cecile

2004 *Vittorio Alfieri et la culture française. Atti del Convegno di studi tenuto  
dal 20 al 23 novembre in occasione del duecentenario dalla morte*, «Revue  
des Etudes Italiennes», n. 1-2

Cappuccio, Carmelo

2002 *Parlare di sé. L'autobiografismo nella cultura italiana*, Firenze, Sismel  
Edizioni del Galluzzo

Caprettini, Gian Paolo

1985 *Il dialogo nella fiaba. Relazioni interpersonali e strutture narrative*, in  
Ferroni 1985.

Caprettini, Gian Paolo e Ruggero Eugeni (a cura di)

1988 *Il linguaggio degli inizi. Letteratura cinema folklore*, Torino, Il  
Segnalibro.

Capucci, Martino

1998 *La prosa narrativa, memorialistica e di viaggio. Avventurieri e poligrafi.  
Letterati, critici, polemisti*, in Malato 1998, pp. 705-55

Caputo, Francesca

2000, *Sintassi e dialogo nella narrativa di Carlo Dossi*, Firenze, Accademia  
della Crusca

Caputo, Rino e Matteo Monaco (a cura di)

1997 *Scrivere la propria vita. L'autobiografia come problema critico e teorico*,  
Roma, Bulzoni.

Caretti, Lanfranco

1961 *Il «fidato» Elia e altre note alfieriane*, Padova, Liviana.

- 1996 *Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*, Seconda serie, Roma, Salerno.
- Carmagnola, Fulvio
- 2004 *Plot, il tempo del raccontare nel cinema e nella letteratura*, Roma, Meltemi.
- Carmeli, Alberto e Gilberto Pizzamiglio (a cura di)
- 1995 *Carlo Goldoni (1793-1993). Atti del Convegno del Bicentenario*. Venezia, Regione del Veneto.
- Cerruti, Marco
- 2001 *I cani di villa. Percorsi dei lumi e anti-illuministi in Italia fra Settecento e Novecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Chatman, Seymour
- 1981 *Storia e discorso*, Pratiche, Parma
- Clerici, Luca
- 1997 *Il romanzo italiano del Settecento, Il caso Chiari*, Venezia, Marsilio
- Coletti, Vittorio
- 1989 *Italiano d'autore*, Genova, Marietti.
- Cotteri, Roberto (a cura di)
- 1999 *Vittorio Alfieri (1749-1802). Nel 250° anniversario della nascita*, Merano, Accademia di studi italo-tedeschi.
- Cottino-Jones, Marga
- 2001 *Strategie del discorso autobiografico nell'Histoire de ma vie*, in Pizzamiglio 2001, pp. 147-61
- Crivelli, Tatiana
- 2002 «*Né Arturo né Turpino né la tavola rotonda*», *Romanzi del secondo Settecento italiano*, Roma, Salerno.
- Debenedetti, Giacomo

- 1977 *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Roma, Editori Riuniti.
- Del Lungo, Andrea
- 1997 *Gli inizi difficili*, Padova, Unipress.
- 2003 *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil.
- De Michelis, Cesare
- 1979 *Letterati e lettori nel Settecento veneziano*, Firenze, Olshki.
- De Man, Paul
- 1979 *The Rhetoric of Romanticism*, New York, Columbia UP.
- De Troja, Elisabetta
- 1997 *Goldoni, la scrittura, le forme*, Roma, Bulzoni
- Di Benedetto, Arnaldo
- 1998 *Vittorio Alfieri*, in Malato 1998, pp. 935-1014
- 2003 *Il dandy e il sublime. Nuovi studi su Vittorio Alfieri*, Firenze, Olschki.
- 2003 *Vita d'eroe. L'autobiografia di Vittorio Alfieri*, in Bruni 2003, pp. 235-47
- Diafani, Laura
- 2003 «*Ragionar di sé*», *Scritture dell'io e romanzi in Italia (1816-1840)*, Firenze, Società editrice fiorentina.
- D'Intino, Franco
- 1997 *Il genere «autobiografia». Bibliografia di fonti e studi*, in Caputo 1997
- 1998 *L'autobiografia moderna. storia forme e problemi*, Roma, Bulzoni.
- Dipple, Elizabeth
- 1970, *Plot*, Londra, Methuen e Co.
- Dolfi, Anna
- 1983 *Da Ponte e la tipologia delle «Memorie»*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, 5 voll., Firenze, Olschki, IV *Tra Illuminismo e Romanticismo*, I, pp. 137-182.
- Durrier, Sylvie

- 1994 *Le dialogue romanesque*, Genève, Droz
- Eakin, Paul John
- 1985 *Fictions in Autobiography: Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton UP.
- Elbaz, Robert
- 1988 *The Changing Nature of the Self. A Critical Study of Autobiographic Discourse*, London-Sidney, Croom Helm.
- Ferri, Teresa
- 2003 *Le parole di Narciso. Forme e processi della scrittura autobiografica*, Roma, Bulzoni.
- Felten, Hans
- 1999 *Vittorio Alfieri: il viaggio come messa in scena della malinconia*, in Cotteri 1999, pp. 63-76.
- Ferrone, Vincenzo e Daniel Roche
- 1997 *L'illuminismo. Dizionario storico*, Laterza, Bari.
- Ferroni, Giulio (a cura di)
- 1985 *Il dialogo. Scambi e passaggi nella parola*, Palermo, Sellerio.
- Ficara, Giorgio
- 1999 *Casanova e la malinconia*, Torino, Einaudi.
- Fido, Franco
- 1988 *Il paradiso dei buoni compagni. Capitoli di storia letteraria veneta*, Padova, Antenore.
- 1989 *Le muse perdute e ritrovate. Il divenire dei generi letterari fra Sette e Ottocento*, Firenze, Vallecchi.
- 1999 *La serietà del gioco. Svaghi letterari e teatrali nel Settecento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi.
- 2000 *Nuova guida a Goldoni. Teatro e società nel Settecento*, Torino, Einaudi.

2002 *Dialogo/Monologo*, in Moretti 2002, pp.

Fiorentino, Francesco (a cura di)

1997 *Raccontare e descrivere. Lo spazio nel romanzo dell'Ottocento*, Roma, Bulzoni.

Folena, Gianfranco

1983 *L'italiano in Europa. Esperienze linguistiche del Settecento*, Torino, Einaudi.

1986 (a cura di) *L'autobiografia: il vissuto e il narrato*, «Quaderni di Retorica e Poetica», I, 1986

Garavini, Fausta (a cura di)

1993 *Controfigure d'autore. Scritture autobiografiche nella letteratura francese*, Bologna, Il Mulino.

Getto, Giovanni

1983 *Tempo e spazio nella letteratura italiana*, Sansoni, Firenze.

Genette, Gérard

1969 *Figure II*, Torino, Einaudi, 1972

1972 *Figure I III*, Torino, Einaudi, 1976.

1987 *Soglie*, Torino, Einaudi, 1989

Grosser, Hermann

1985 *Narrativa*, Milano, Principato.

Guglielminetti, Marziano

1977 *Memoria e scrittura. L'autobiografia da Dante a Cellini*, Torino, Einaudi.

1986 *Biografia e autobiografia*, in *Letteratura italiana*, Vol. V (*Le questioni*), Torino, Einaudi.

Gusdorf, George

- 1956 *Conditions et limites de l'autobiographie*, in AA. VV. *Formen der Serlbsdartsetzung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbsiportraits*, Dunker e Humblot, Berlino, pp. 105-231.

Guidotti, Angela

- 1992 *Goldoni par lui même*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Hamon, Philippe

- 1977 *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977.
- 1981 *Introduction a l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette.
- 1991 *La description littéraire: anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula.
- 1993 *Du descriptif*, Paris, Hachette.

Hart, Francis R.

- 1970 *Notes for an Anatomy of Modern Autobiography*, «New Litterary History», 1, Spring, pp. 486-511

Kermode, Frank

- 1966 *Il senso della fine. Studi sulla teoria del romanzo*, Milano, Rizzoli 1972

Jay, Paul

- 1984 *Being in the Text. Self-representation from Wordsworth to Roland Barthes*, Ithaca-London, Cornell UP

Joli, Giovanna (a cura di)

- 1985 *Vittorio Alfieri e la cultura piemontese fra illuminismo e rivoluzione*, Torino, Città di San Salvatore Monferrato.

Jordan, Norbert

- 1992 *Introduction a Goldoni 1992*

Lejeune, Philippe

- 1975 *Il patto autobiografico*, Bologna, Il mulino, 1986

1986 *Moi aussi*, Paris, Seuil.

2005 *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*, Paris, Seuil.

Lindon, John (a cura di)

1999 *Italian autobiography from Vico to Alfieri (and beyond)*, Atti del Convegno, Londra, 2 febbraio 1996, supplemento a «The Italianist», 17, 1997

Lo Castro, Giuseppe

2001 *Incipit e preliminari alla lettura nel romanzo italiano del Settecento*, «Filologia antica e moderna», XX, pp. 55-71.

Luciani, Gérard

2001 *Carlo Gozzi e l'anti-illuminismo in Italia*, in Sozzi 2001, pp. 75-102.

Luciani, Paola

2005 *L'autore temerario. Studi su Vittorio Alfieri*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.

Lukàcs, György

1953 *Il marxismo e la critica letteraria*, Torino, Einaudi, 1964.

Lunari, Luigi

1962 *Gli ultimi anni del Goldoni a Parigi*, in Goldoni 1962, pp. 5-24.

Madrignani, Carlo A.

2000 *All'origine del romanzo in Italia*, Napoli, Liguori.

Malato, Enrico (a cura di)

1998 *Storia della letteratura italiana*, Milano, Il sole 24 ore, 2005, Volume VI, *Il Settecento*, Parte II, *Il secondo Settecento*.

Marcus, Laura

1994 *Auto/biographical discourses. Theory. Criticism. Practice*, New York, Manchester University Press.

Mariani, Gaetano

- 1978 *La vita sospesa*, Napoli, Liguari
- Matarrese, Tina
- 2003 *Le «Memorie» di Da Ponte: un'autobiografia tra romanzo e teatro*, in  
Bruni 2003, pp. 281-93
- May, Georges
- 1979 *L'Autobiographie*, Paris, Puf.
- Maymone Siniscalchi, Marina e Paolo Spedicato
- 1988 *Lorenzo Da Ponte. Librettista di Mozart. Atti del convegno*, Roma,  
Istituto poligrafico e zecca dello Stato
- Moretti, Franco
- 1987 *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999
- 2002 (a cura di) *Il romanzo*. Vol. 2. *Le forme*, Torino, Einaudi.
- Mortara Garavelli, Bice
- 1985 *La parola d'altri*, Palermo, Sellerio
- Musarra-Schroder, Ulla
- 1989 *Narciso e lo specchio. Il romanzo moderno in prima persona*. Roma,  
Bulzoni.
- Nicoletti, Giuseppe
- 1989 *La memoria illuminata. Autobiografia e letteratura fra Rivoluzione e  
Risorgimento*, Firenze, Vallecchi.
- Orlando, Francesco
- 1966 *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Padova, Liviana
- Olney, James
- 1972 *Metaphors of Self: The Meaning in Autobiography*, Princeton, Princeton  
UP.
- 1980 (a cura di) *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*, Princeton,  
Princeton UP.

- 1988 (a cura di) *Studies in Autobiography*, New York-Oxford, Oxford UP.  
1998 *Memory and Narrative: the Weave of Life-Writings*, Chicago, University of Chicago Press.

Paolino, Laura

- 2007 *Lorenzo Da Ponte tra prima e seconda edizione delle Memorie*, «Forum Italicum», vol. 41, n. 2, pp. 297-341

Pascal, Roy

- 1960 *Design and Truth in Autobiography*, London, Routledge e Kegan.

Pellini, Pierluigi

- 1998 *La descrizione*, Bari, Laterza.

Peri, Massimo

- 2004 *Ma il quarto dov'è? Indagine sul topos delle bellezze femminili*, Pisa, ETS

Pieri, Piero

- 2001 *La forma del racconto e la faccia dell'eroe*, in Pizzamiglio 2001, pp. 166-84

Pozzi, Giovanni

- 1996 *Sul luogo comune*, in ID. *Alternatim*, Milano, Adelphi, pp. 449-526.

Praloran, Marco

- 1990 *"Maraviglioso artificio". Tecniche narrative e rappresentative nell'"Orlando Innamorato"*, Lucca, Maria Pacini Fazzi.

- 2002 *"Il tempo nel romanzo"*, in Moretti 2002, pp. 225

Pappalardo, Ferdinando (a cura di)

- 1994 *Scritture di sé. Autobiografismi e autobiografie*, Napoli, Liguori.

Violante, Isabel Picon

- 2004 *La scène de l'arrivée à Paris*, in Buffara 2004, pp. 79-86.

Pietromarchi, Luca (a cura di)

- 2002 *La trama nel romanzo del Novecento*, Roma, Bulzoni.

Pizzamiglio, Gilberto

2001 (a cura di) *Giacomo Casanova, tra Venezia e l'Europa*, Firenze, Olshki.

2003 *All'origine dell'«Histoire» casanoviana*, in Bruni 2003, pp. 199-215

Portinari, Folco

1988 *Romanzierii del Settecento*, Torino, UTET.

Prince, Gerard

1990 *Dizionario di narratologia*, a cura di Annamaria Andreoli, Firenze,

Sansoni

Rousset, Jean

1964 *Forma e significato. Le strutture letterarie da Corneille a Claudel*, Torino

Einaudi 1976

Santato, Guido

1994 *Lo stile e l'idea. Elaborazione dei trattati alfieriani*, Milano, Francoangeli.

2003 *Letteratura italiana del secondo Settecento*, Modena, Mucchi.

Scaglione, Aldo

1984 *L'autobiografia in Italia e i nuovi metodi di analisi critica*, «Forum Italicum», XVIII, 2, 1984, pp. 203-216

Scrivano, Roberto

1976 *Biografia e autobiografia. Il modello alfieriano*, Roma, Bulzoni.

Segre, Cesare

1993 *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Torino, Einaudi.

Šklovskij, Victor

1925 *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1976.

Smith, Sidonie

1987 *A Poetics of Woman's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington and Indianapolis, Indiana UP.

Smith, Sidonie e Julia Watson

2001 *Reading autobiography. A guide for interpreting life narratives*,  
Minneapolis, University of Minnesota Press.

Sozzi, Luciano (a cura di)

2001 *Nuove ragioni dell'anti-illuminismo in Francia e in Italia*, Pisa, ETS.

Spengemann, William C.

1979 *The forms of Autobiography. Episodes in the History of a Literary Genre*,  
New Haven-London, Yale UP.

Spitzer, Leo

2008 *La lingua italiana del dialogo*, Milano, Saggiatore

Starobinski, Jean

1975 *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi.

Stati, Sorin

1982 *Il dialogo*, Napoli, Liguori

Stussi, Alfredo

1998 *Goldoni e l'ambiente veneziano*, in Malato 1998, pp. 877-933

Tassi, Ivan

2003 *L'Apatista. Goldoni e la costruzione di un'autobiografia del possibile*,  
«Studi e problemi di critica testuale», n. 70, pp. 117-51.

2007 *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Bari, Laterza.

Tellini, Gino

2002 *Storia e romanzo dell'io. Nella «bizzarra mistura» della Vita*, in  
Tellini/Turchi 2002

2004 *Sull'autobiografia alfieriana*, in Buffaria 2004, pp. 23-45

Tellini, Gino e Roberta Turchi

2002 *Alfieri in Toscana. Atti del Convegno Internazionale di Studi. Firenze*,  
19-20-21 ottobre 2000, Firenze, Olschki.

Terzoli, Maria Antonietta

1999 *Confessione e verità. Note sulla Vita dell'Alfieri*, in Cotteri 1999, pp.115-50.

Testa, Enrico

1990 *Simulazione di parlato*, Firenze, Accademia della crusca

1997 *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi

2002 *Stile, discorso, intreccio*, in Moretti 2002, pp.

Tiozzo, Enrico

2002 *La trama avventurosa nelle autobiografie italiane del Settecento*, Göteborg, Hovidius

Tucci, Patrizio

2005 *Stato presente degli studi di teoria letteraria in Francia*, «Moderna», 1, pp. 43-59

Vassalli, Sebastiano

2002 *Dux*, Torino, Einaudi

Vincenti, Leonello (a cura di)

1950 *Viaggiatori del Settecento*, Torino, UTET.

Weinrich, Harald

1964 *Tempus*, Bologna, Il Mulino, 2004.

1999 *Lete: arte e critica dell'oblio*, Bologna, Il Mulino.

Zambrano, María

1943 *La confessione come genere letterario*, Milano, Bruno Mondadori, 1995

# Indice

p. 1 *Introduzione*

## **Parte Prima: Microtestualità**

- p. 27 Incipit
- p. 53 Discorso diretto
- p. 81 Descrizioni
- p. 107 Explicit

## **Parte Seconda: Macrotestualità**

- p. 119 Strutture del tempo
- p. 125 Strutture della trama

p. 159 Conclusioni

p. 163 *Bibliografia*