

Roberto Fedi

Il "fare" e il "raccontare": Memoria e scrittura nella Vita di Vittorio Alfieri

Ed eccomi, s'io non erro, al fine oramai di queste lunghe e noiose ciarle. Ma se io avea fatte o bene o male tutte le surriferite cose, mi conveniva pur dirle. Sicche' se io sono stato *nimio* nel raccontare, la cagione n'è stata l'essere stato troppo fecondo nel fare. Ora le due anzidette malattie in queste due ultime estati, mi avvisano ch'egli è tempo di finire e di fare e di raccontare. (*Vita* IV, 31)

1. Nella primavera del 1790, a Parigi, Alfieri inizia la stesura di un'opera autobiografica, basandosi su appunti, note, cronologie redatte per proprio uso che non ci sono pervenute, e che solo in parte possono essere riconosciute in quelle brevi o meno brevi stesure giovanili (i *Giornali*, per esempio, del 1774-77,¹ o le lettere familiari a partire dalla prima del 1767,² se non anche alcune rime della cosiddetta *Prima parte* a fare data dal 1776 in poi)³ che in qualche modo hanno rappresentato per molti una sorta, docilmente esibita, di predisposizione all'autobiografismo. Da più d'un anno si stanno susseguendo i "tumulti" che lo scrittore "va tacitamente vedendo e osservando"; intanto, è terminata la stampa difficoltosissima delle opere a Kehl e delle tragedie dal Didot, condotta con la ferma convinzione che "chi lascia dei manoscritti non lascia mai libri" (*Vita* IV, 19)⁴; ragion per cui, non appena quel primo abbozzo o stesura autobiografica sarà conclusa, subito ci rimetterà mano, per una completa e ordinata riscrittura. Il che avviene, ancora a Parigi, pochi mesi dopo (forse nella primavera inoltrata del 1790 secondo Fassò,⁵ o forse ancora più tardi, fra il 1790 e l'agosto 1792 secondo Ferrero),⁶ dando origine a quella redazione della *Vita* che oggi si legge nell'edizione astese del Fassò, e che questi ha indicato con il nome poi divenuto stabile di *Prima redazione inedita* (*Vita*, a c. di L. Fassò, II, 9-221). La quale, a sua volta, venne quasi subito sottoposta ad un ulteriore lavoro di ripulitura, di revisione e di ampliamento, che occupò lo scrittore forse ancora a Parigi, nell'agosto 1792, e certamente a Firenze a partire dal marzo 1798 (*ibid.*, "Introduzione", XVI): si tratta di una fase non esattamente documentata dall'edizione Fassò e individuata acutamente da Dossena (al quale si deve la definizione pertinente di "fase intermedia", "Prefazione", XVI), di cui rimangono molte tracce nel ms. 13 della Biblioteca Laurenziana di Firenze: segni, richiami, aggiunte in margine attestanti, citiamo da Dossena, "la volontà di modificare la divisione in capitoli e di spostare alcuni gruppi di frasi o di pagine, alterando

l'ordine narrativo" (XVII), e tutto in funzione di un *climax* che ha al suo culmine, naturalmente, la "conversione". Siamo, in sintesi, alla fine dell'epoca III, che vede la "liberazione vera" e la scoperta della poesia, dopo vari accidenti che hanno dato luogo, fra l'altro, alla parte più romanzesca di questa non romanzesca autobiografia (la storia dell'amore londinese per la Pitt, il duello, il "disinganno", il viaggio-fuga del duo Alfieri-Elia per mezza Europa: uno dei più potenti inserti 'settecenteschi' che mai si siano intrusi in questa narrazione così volutamente straniata).

Una volta dosati questi interventi progressivi, l'Alfieri si dedicò al lavoro di trascrizione della *Prima parte* della *Vita*, quella che giunge al 1790. Operando ancora correzioni e varianti stilistiche, ricopiò su due manoscritti fatti appositamente confezionare tutto ciò che fino ad allora era andato componendo e limando; un'operazione lunga, che durò dal 1798 al 2 maggio 1803, data apposta al termine di questa definitiva riscrittura in calce al capitolo 19 dell'Epoca quarta, e che impegnò lo scrittore in due tempi: una rielaborazione del materiale preesistente, che continuava e portava a termine il processo della "fase intermedia", e una trascrizione calligrafica, di cui sono testimonianza i due mss. (Fondo Alfieriano 24) conservati anch'essi alla Laurenziana (Dossena, XXVII sgg.).

Ma nel frattempo, intersecandosi in parte con i procedimenti qui sopra riassunti, l'Alfieri era andato componendo il seguito cronologico della sua autobiografia. Forse a partire dal 1797 (secondo Fassò) e fino al 1803 l'Alfieri preparò appunti e altro materiale su cui redasse una stesura della *Seconda parte*; la copiatura di questa prima stesura, con ulteriori interventi, andò avanti per una decina di giorni dal 4 al 14 maggio 1803, data quest'ultima apposta in calce al capitolo 31 dell'Epoca quarta (*Parte seconda*, cf. Dossena, XL-XLI). Su questa seconda stesura ancora si intervenne, secondo un modo di procedere del tutto simmetrico a quello posto in opera nella prima parte della *Vita*; senonché la morte, l'8 ottobre 1803, lasciò interrotto il lavoro di revisione e quindi incompleta la seconda parte della *Vita*, che così appare sostanzialmente sbilanciata rispetto alla prima, coinvolgendo in questo scompenso tutta l'Epoca quarta (di 31 capitoli: cioè 19 + 12, a cui si aggiungerà il *Proemietto* ad apertura della *Continuazione della Quarta Epoca*) che finisce per risultare la meno geometrica di tutta la quaterna, e tale da dover essere analizzata anche proprio tenendo conto in senso strutturale di questa abnormità (per tacere, naturalmente, della definitiva latitanza di quell'Epoca Quinta—"Vecchiaja"—promessa nell'*Introduzione* alla *Parte prima*: anche se, diciamo subito, è proprio quell'estrema Epoca a distanziarsi sempre più nella lettura e nelle prospettive, fino quasi a farsi dimenticare dal lettore).⁷

2. Ripercorrere anche se sommariamente le tappe dei quattordici anni durante i quali, a più riprese, si sdipanò la composizione, è necessario perché permette subito di formulare alcune osservazioni preliminari.⁸ Intanto, quella relativa alle

date-chiave su cui si impernia questo tipo particolarissimo di scrittura in prosa che è l'autobiografia; e, nel nostro caso, l'autobiografia di un personaggio così scontroso e solitario da deporre già dall'inizio ogni velleità di coinvolgimento del suo lettore mediante blandizie esibite ("Io perciò ingenuamente confesso, che allo stendere la mia propria vita inducevami, misto forse ad alcune altre ragioni, ma vie più gagliarda d'ogni altra, l'amore di me medesimo; quel dono cioè, che la natura in maggiore o minor dose concede agli uomini tutti; ed in soverchia dose agli scrittori, principalissimamente poi ai poeti, od a quelli che tali si tengono", *Introduzione*); da rifiutare ogni ipotesi di cronaca più o meno storiografica o di libro di costume ("i fatti miei bensì, ma non già gli altrui, mi propongo di scrivere. Non nominerò dunque quasi mai nessuno . . .", *ibid.*); da respingere ogni tentazione di romanzo ad intreccio ("Non ho intenzione di dar luogo a nessuna di quelle altre particolarità che potranno riguardare altre persone, le di cui peripezie si ritrovassero per così dire intarsiate con le mie . . .", *ibid.*). Torneremo su questo, fra poco.

Le date, dunque. Ve ne sono due, una interna alla narrazione e l'altra pertinente alla composizione del libro della *Vita*. La prima è quella del 1775, anno a cui tende come ad un suo culmine narrativo tutta la parte che va dalla Prima alla Terza Epoca (*Puerizia-Adolescenza-Giovinetia*: dal 1749 al 1775 appunto), insomma dalla prigione dell'infanzia costretta in riti inutili o dannosi, attraverso il coinvolgimento sentimentale e la dispersione itinerante, fino alla definitiva "liberazione vera" ed ai suoi riti simbolici (il taglio dei "rossissimi capelli", l'isolamento totale sopportato "urlando e ruggendo", le cavalcate "nei luoghi solitari" insieme tragiche e petrarchesche in "semifrenetico stato", III, 15), che preludono alla scoperta poetica del primo sonetto ("Ho vinto alfin, sì non m'inganno, ho vinto") inviato al teste di questa conversione, il "gentile e dotto padre Paciaudi" (*ibid.*). Sono, come già si è accennato, le sequenze giunte alla stabile successione solo attraverso le fasi intermedie dell'elaborazione fra le due principali stesure, durante le quali Alfieri non solo tende a ridistribuire la materia in modo meno casuale e più 'teatrale'—inserendo ad esempio, dopo il simbolico 'suicidio' e successivo *incipit vita nova* del taglio dei capelli, la composizione del primo sonetto (Dossena, "Prefazione", XXXII); ma anche—e forse soprattutto, dal nostro attuale punto di vista—mira ad una più precisa scansione temporale, togliendo una errata consequenzialità cronologica rimasta nella prima redazione, nella quale, come ha mostrato ancora Dossena, la "schiccherata" della "*Cleopatraccia*" veniva a trovarsi prima della malattia e del congedo, al dicembre 1773: ristabilito l'ordine, quella ancora giovanile prova d'autore viene posticipata ad un più credibile (per il lettore) " febbrajo del 1774".⁹ Siamo, evidentemente, alle prese con una scrittura programmata del proprio passato, operata da uno che guarda alle esperienze *d'antan* come ad un susseguirsi ben scandito di fatti, opere, persone; e, quindi, è ad un paradigma di oggettività che si mira, a sequenze cronologiche esatte come da prospetti allegati (per così dire: ma non tanto, visto che Alfieri spesso si produce in quasi maniacali confezioni di agende sia del

passato come del futuro).¹⁰ La ricostruzione è quindi quella di una cronaca al tempo stesso scarna (gli sfondi, i particolari esterni, il 'campo' d'azione dell'*io* agente), e ricchissima sempre più di illuminazioni interiori, che quasi fanno da controcanto alla sobrietà se non alla reticenza dei caratteri narrativi accessori. È questo un ricercato dispositivo strutturale, naturalmente, proprio di chi non concepisce la narrazione se non nella sua 'naturale' evoluzione:

le due ragioni . . . per cui mi pare che lo trascurassi [*l'Orlando Furioso*], erano la difficoltà dell'intenderlo piuttosto accresciuta che scemata (vedi rettorico!) e l'altra era quella continua spezzatura delle storie ariostesche, che nel meglio del fatto ti pianta lì con un palmo di naso; cosa che me ne dispiace anco adesso, perché contraria al vero, e distruggitrice dell'effetto prodotto innanzi. (II, 4)

La successione cronologica, quindi, risponde sia a principi di verosimiglianza 'reale' (riprodurre la vita così come si è svolta anno dopo anno), sia a bisogni di *climax*: i fatti, narrati o meglio esposti nella loro evoluzione effettuale, debbono cioè produrre un "effetto" di attesa, di risoluzione quasi catartica. Al contrario, la "spezzatura" che è tipica del narrare ariostesco e in generale del romanzo, non solo induce il lettore al riconoscimento della sublime finzione dell'arte narrativa, che riproduce la realtà secondo l'estro del suo interprete, ma toglie ogni anelito, inganna le attese, lascia "con un palmo di naso" proprio quando la costruzione (di un fatto, di un personaggio) sembra giunta al suo culmine ed alla sua definitiva rivelazione.¹¹ Con il che, come si vede, Alfieri non solo esattamente coglieva la peculiarità della *ars narrandi* di Ariosto, la sua sostanziale anti-epicità, ma soprattutto indicava già dal principio la caratteristica essenziale della sua autobiografia: che è, per citare Beccaria, la "ritornante presupposizione di grandi cose a venire", la ricerca di una struttura che pone, sempre, qualcosa dinanzi a sé, un fine da raggiungere, un ulteriore scalino da salire, e sistema le cose in modo tale che, alla fine di ogni sforzo, quello scalino venga effettivamente conquistato, ed il *prima* sia sempre più in basso del *poi*.

Tutta la disposizione narrativa della *Vita*, lineare e semplicissima, tende quindi alla data del 1775, alla conversione e alla poesia. In questo senso Alfieri appare effettivamente un poeta bifronte, anche storicamente e culturalmente, e diviso fra l'anelito di una cultura tutta di là a venire, razionale e passionale insieme tanto da far parlare approssimativamente ma suggestivamente di 'proto-Romanticismo' o da proiettarlo, con Fubini, in prospettive avanzate per il suo tempo;¹² e il rimpianto, o sarebbe meglio dire il profondo e intimo rispetto, per una sanzione letteraria tutta invece umanistica, propria del poeta civile e laureato, campione della comunità dei dotti e degli eroi da Petrarca in avanti, di cui egli, poeta tragico e non 'romanziero', si sente allo spirare del secolo dei lumi l'ultimo e degno erede. In questo senso, anche, va intesa la mèta ultima del peregrinare, la finale pacificazione nell'approdo fiorentino che fa da *pendant* solo in apparenza peregrino a quel "barlume" rievocato in apertura della *Vita*, quello zio Benedetto

(“un veramente degn'uomo”, ed uno dei pochi che non scompare al primo apparire sotto la sequela delle condanne postume: II, 3) che si ostinava, pur nell'“anfibia” Torino, a “parlar toscano”, attirandosi la curiosità dei concittadini e indi la loro stima, “avvistisi poi ch'egli veramente parlava una lingua, ed essi smozzicavano un barbaro gergo” (II, 3). Così anche il viaggio, questo *topos* romanzesco per eccellenza, nella *Vita* si trasformava con poche eccezioni in una cronologia dell'*io* alla ricerca del suo porto: Firenze, quindi, come Roma o Atene, la città ideale della lingua e della cultura nella quale comunicare con una “ipotesi di pubblico futuro”.¹³

La *Vita* riduce progressivamente le velleità della peregrinazione e delle “peripezie” (*Introduzione*), anche nel loro senso policentrico, e invece si traga un punto fisso,¹⁴ in questo modo interpretabile, con Starobinski, come “conversione, ingresso in una nuova vita, irruzione della Grazia” (e qui, certo, la lettura di Rousseau avrà lasciato traccia, anche se altrove l'ideologia alfieriana in ambito autobiografico si rivelerà diversissima, ad esempio nell'importanza annessa al periodo della Puerizia, prima tappa del graduale crescere della “pianta uomo”). In Alfieri, in maggior misura, l'irruzione nel nuovo stato, o del nuovo stato in lui, sarà perciò graduata da una serie di segmenti narrativi, scalati nella precisa disposizione cronologica, che ha anche un altro effetto: portare il lettore, senza infingimenti né troppo pressanti inviti, a capire come il personaggio di quella narrazione, una volta così estraneo, si sia via via ricongiunto al suo autore, fino a divenirne inscindibile. L'*io* passato e l'*io* attuale, per usare ancora la terminologia di Starobinski, sono andati così lentamente ma inesorabilmente sovrapponendosi nella figura dello scrittore che, sulla base di prospetti di “barlumi”, scrive di se stesso finalmente rinunciando al distacco della storia, una volta che si è riconosciuto.

Restiamo ancora un po' su questo punto. Il progredire degli eventi, e soprattutto—aggiungiamo—la loro *dispositio* nel modo che si è visto, con anche una interna simmetria su cui ritorneremo subito, sono indici esterni del mutamento in realtà tutto interiore del personaggio-protagonista. Se, in effetti, questo mutamento non fosse intervenuto; se insomma il narratore non avesse conosciuto, nel corso della sua esistenza, la “conversione” o la “rivelazione” (l'illuminazione di Vincennes nel *Livre VIII* delle *Confessions* di Rousseau, ad esempio), il suo ritratto sarebbe stato tale una volta per tutte, ed argomento della narrazione sarebbe stata appunto solo la “peripezia”, il girovagare del viaggio e l'esposizione di fatti tutti esterni all'*io*. Insomma, esito dell'operazione sarebbe ciò che Benveniste (287) chiama la *storia* o “narrazione di eventi passati”, contrapponendolo al *discorso* o “enunciazione che presuppone un parlante e un ascoltatore, e l'intenzione, nel primo, di influenzare in qualche modo il secondo” (si aggiungerà, con Starobinski [*Lo stile* 208] che l'autobiografia tiene di entrambe le modalità, entità mista che si potrebbe provvisoriamente definire come “discorso-storia”). Il fatto che non si verifichi questa eventualità, e che i *gradus* non eliminino il *saltus* ed il suo carattere esemplare, produce quel discorso

narrativo di cui stiamo parlando, nel quale l'*io* è al tempo stesso soggetto e oggetto. Questo è proprio il cuore del problema: “proprio perché l'*io* passato è *differente* dall'*io* attuale, quest'ultimo può veramente rivelarsi in tutti i suoi attributi, in quanto non narrerà soltanto quello che gli è capitato in un *altro* tempo, ma soprattutto come, da *altro* che era, è divenuto *se stesso*” (Starobinski 210-11). C'è quindi uno scarto, temporale e di identità, che costituisce il carattere distintivo dell'autobiografia; a rendere legittimo quel processo per cui il duplice *écart* alla fine si ridurrà a zero interviene quello che si definirà, con Lejeune, il *pacte autobiographique*: scomparso, al contrario che nelle agostiniane *Confessiones*, Dio come teste di veridicità (e del resto, come ha mostrato Guglielminetti, quella presenza già latitava nella petrarchesca *Posteritati*, in cui la verità era da ricercarsi, dai posteri, soprattutto nei libri e nelle opere), fra il narratore e il destinatario si stabilisce un patto fra uguali. La comunicazione sarà senza filtri retorici (“Quanto poi allo stile, io penso di lasciar fare alla penna e di pochissimo lasciarlo scostarsi da quella triviale e spontanea naturalezza, con cui ho scritto quest'opera . . .”, *Introduzione* alla *Vita* alfieriana), dettata dall'intimo della coscienza e non da schemi intellettuali (“quest'opera, dettata dal cuore e non dall'ingegno”, *ibid.*), ma con il distacco di chi vede anche con ironia il se stesso di ieri agire come su un ideale palcoscenico (il “disappassionamento”, *ibid.*); al tempo stesso, si verificherà la coesistenza attraverso l'arma dissimulata dello stile di due altrimenti irriducibili istanze: da una parte l'esemplarità della narrazione, che giustifica la scelta di parlare di sé piuttosto che di altri, e, parlando di sé, di arrivare alla generalità (“Allo studio dunque dell'uomo in genere è principalmente diretto lo scopo di questa opera”, l'uomo “della qual pianta non possiamo mai individuare meglio i segreti che osservando ciascuno sé stesso”, *ibid.*), dall'altra la discrezione (l'“umile tema”, *ibid.*). Lo stile, almeno in Alfieri, ha proprio questa determinante funzione unitaria, quella di far accettare al destinatario-lettore il progressivo annullamento della diacronia nella simultaneità, il passaggio del personaggio-Alfieri nelle vesti (del 1790) dello scrittore-Alfieri. Suprema finzione messa in atto al momento della scrittura (1790 e 1803, almeno nelle due concentrazioni decisive), lo stile autobiografico mette in fila il passato nella sua successione di eventi come in una cronaca disappassionata e non nostalgica, dalla quale progressivamente scaturisce l'esemplarità del tempo presente. La conoscenza di sé, quindi, sarà anche il *fine* di sé: in questo senso, il valore autoreferenziale dello stile della scrittura contempla, nello stesso momento della sua realizzazione sulla pagina, anche la sua conclusione e la morte.

3. Proprio per questo la data del 1790 si installa stabilmente come l'altro polo di attrazione, alla fine della *Parte prima* della vita ‘scritta’, in un momento storico che sa, veramente, di punto estremo, di spartiacque fra un ‘prima’ e un ‘poi’ che non potranno più essere gli stessi. Da qui la prevalente intonazione testamentaria degli ultimi capoversi di questa *Parte* in cui, dopo avere

sobriamente ragguagliato sugli ultimi tumultuosi eventi di quella primavera parigina del 1790, Alfieri sembra quasi voler chiudere i bilanci:

Il non aver dunque per ora altro che fare; l'aver molti tristi presentimenti; e il credermi (lo confesserò ingenuamente) di avere pur fatto qualche cosa in questi quattordici anni; mi hanno determinato di scrivere questa mia vita, alla quale per ora fo punto in Parigi, dove l'ho stesa in età di anni quarantuno e mesi, e ne termino il presente squarcio, che sarà certo il maggiore, il dì 27 Maggio dell'anno 1790. . . . Se io verrò ad eseguire i due o tre diversi generi in cui fo disegno di provare le mie ultime forze, aggiungerò allora quegli anni in ciò impiegati, a questa quarta epoca della virilità; se no, nel ripigliare questa mia confession generale, incomincerò da quegli anni miei sterili la quinta epoca. . . . Ma se poi in questo frattempo venissi a morire, che è il più verisimile; io prego fin d'ora un qualche mio benevolo, nelle cui mani venisse a capitar questo scritto, di farne quell'uso che glie ne parrà meglio. S'egli lo stamperà tal quale, vi si vedrà, spero, l'impeto della veracità e della fretta ad un tempo; cose che ne portan seco del pari la semplicità e l'ineleganza nello stile. Né, per finire la mia vita, quell'amico vi dovrà aggiunger altro di suo, se non se il tempo il luogo ed il modo in cui sarò morto. . . . Ma se poi l'amico qualunque a cui capitasse questo scritto, stimasse bene di arderlo, egli farà anche bene. Soltanto prego, che se diverso da quel ch'io l'ho scritto gli piacesse di farlo pubblico, egli lo raccoriscia e lo muti pure a suo piacimento quanto all'eleganza e allo stile, ma dei fatti non ne aggiunga nessuno, né in ve un modo alteri i già descritti da me. (IV, 19)

Di nuovo, torna insistente il canone della verità, di fronte al quale retoricamente cede anche il valore dello stile, così 'triviale' 'spontaneo' e 'naturale' (*Introduzione alla Parte prima*) da poter essere manomesso senza danni né offese. Dove, evidentemente, per vie traverse ancora si ribadisce l'idea strutturale che sta alla base della costruzione della *Vita*, fatta di successioni e scansioni 'naturali' e non di tacitiana concentrazione, dalle quali il personaggio-autore alla fine dovrà uscire spiegato e mostrato nella sua nudità, e perciò grande di se stesso e non di orpelli narrativi, o di riflesso:

Se io, nello stendere questa mia vita, non avessi avuto per primo scopo l'impresa non volgarissima di favellar di me con me stesso, di specchiarmi qual sono in gran parte, e di mostrarmi seminudo a quei pochi che mi voleano o mi vorranno conoscere veramente; avrei saputo verisimilmente anch'io restringere il sugo, se alcun ve n'ha, di questi miei quarantun anni di vita in due o tre pagine al più, con istudiata brevità ed orgoglioso finto disprezzo di me medesimo taciteggiando. Ma io allora avrei voluto in ciò più assai ostentare il mio ingegno, che non disvelare il mio cuore, e costumi. (IV, 19)

La vita, quindi, deve essere 'stesa' (dispiegata dinanzi all'ipotetico lettore a cui sempre fra le righe ci si rivolge, e talvolta anche esplicitamente, evocandone l'attenzione), e la "pianta"-uomo crescere ancora dalle sue radici, e su su arrivare al momento in cui ogni ulteriore crescita sarà oggetto di registrazione immediata

e simultanea. E al momento della simultaneità, una volta che lo scrittore ha ormai ben visto il suo personaggio ideale che dal buio degli anni del passato lentamente lo ha raggiunto e in lui si è reidentificato, ciò che rimane da scrivere, sembra, è solo il proprio testamento, chiamando a raccolta i pochi amici o l'unico esecutore che dovrà incaricarsi di redigere l'estremo atto di morte.

L'Alfieri considera il proprio passato, e soprattutto la scrittura del proprio passato (visto che la vita è solo quella che può entrare, tramite la scrittura, nell'opera), in modo non molto dissimile da quello con cui guardava al suo futuro, per schemi annalistici—come ha notato Dossena ("Prefazione", XXXIV)—e proiezioni razionalissime: in ciò, mantenendo ancora quel contatto stretto con l'educazione settecentesca che appunto prevedeva, per il giovane beneducato, la stesura di diarii, in cui registrare atti se non memorabili certo utili alla propria edificazione,¹⁵ solo 'romanticamente' proiettandosi nella costruzione di sé, di un *io* ideale a cui non sarebbe stato sordo, qualche anno più tardi, lo stesso Goethe.¹⁶ Se ne deduce che, per Alfieri, il passato (la storia) ha un senso solo se condizionato al suo crescere come personaggio in esso, e non in una dimensione storicistica che non è del resto settecentesca; e che, nella *Vita*, la struttura temporale si pone nei confronti del personaggio che la attraversa quasi in opposizione, quasi in un rapporto di proporzione inversa: quanto dal bambino scaturisce l'uomo, quanto l'esperienza di sé e la riflessione concorrono alla crescita della "pianta", tanto la storia, l'esterno da sé, rimpicciolisce e scema, si isterilisce e mostra tutta la sua pazzia. Frutto di un mondo e di un tempo che non vanno necessariamente verso il continuo superamento e l'evoluzione, lo scrittore e personaggio Alfieri ha sempre meno bisogno, se mai ne ha veramente avuto, di trovare in ciò che lo circonda un sigillo di nobiltà, o un supporto—anche *per viam negationis*—ai suoi umori o furori. È anche da qui, crediamo, che nasce o almeno si spiega meglio la posizione alfieriana nei confronti della cronaca del suo tempo, che non è rifugio scontroso o egoistico in una eburnea classicità antistorica, e neppure forse il segno di una speranza tradita dagli eventi e dal Terrore;¹⁷ bensì, e proprio la *Vita* ce ne dà la misura e la gradazione, un progressivo liberarsi di ciò che era sempre stato avvertito come scoria, polvere inutile e fastidiosa, tedio e ridondanza. Al culmine di un secolo per definizione autobiografico, ma ancora al di qua del nuovo senso storico romantico, Alfieri consegna al lettore l'idea "stesa" e spiegata di una vita che è essa stessa storia, si sacrifica come ad indicare che è in lui; nel suo *cuore* e non nel suo *ingegno* (quindi in sé come uomo e non come intellettuale formatosi alla storia), che andrà ricercata l'immagine anche del suo tempo, che è in fondo anche un'immagine di perennità.

La *Vita* ha di conseguenza al suo interno un asse portante, che è quello della crescita della "pianta", del personaggio che parte da lontano ma che lì deve arrivare, al momento in cui lo scrittore scrive e, quasi in attesa, stende tragitti e segna tappe intermedie. Ma è anche percorsa da movimenti meno lineari, da opposizioni disseminate dallo stesso scrittore come per indicare quei passi, quelle

curve pericolose, quei gioghi da cui il personaggio dovrà pur transitare, e dai quali dovrà trarre indicazioni ed esperienze utili per proseguire il viaggio 'fatale', per arrivare là dove lo si attende con fiducia ma anche con disincanto. Abbiamo quindi una duplice serie di tensioni: uno sviluppo lineare, in crescita, scandito da segmenti narrativi ben giustapposti; una costellazione di opposizioni, contrasti, conflitti che viene sempre a rendere meno lineare, meno 'fatale' quella progressione, e che serve a movimentarne la serialità. Infine, ma si tratta proprio di una struttura a questo punto onnicomprensiva e che pertiene piuttosto all'atto stesso della scrittura autobiografica, c'è al di sopra di tutto la funzione della memoria scrivente, che si inserisce a due riprese sul materiale evocato dalla memoria e che ha preso forma nel personaggio *in fieri*, e che riguarda sia quello, sia la nuova figura che prende corpo a partire dalla *Parte seconda*: lo scrittore. Proprio il deflagrare di quest'ultima tensione ha, ci sembra, come esito ultimo la non conformità alla geometrica scansione dell'ultima parte della *Vita*, e soprattutto della *Parte seconda*, che non obbedisce più a ben frazionati moduli di composizione.

Le prime tre Epoche (*Puerizia-Adolescenza-Giovinezza*: e coprono gli anni 1749-1775) rispondono anche ad un esteriore gusto delle simmetrie *in progress*. Alla puerizia sono infatti dedicati 5 capitoli, all'adolescenza 10 (ma è significativo notare che nella precedente stesura i capitoli erano 9: e questo è l'intervento strutturalmente più importante compiuto dall'autore nel transito fra le due redazioni principali), alla giovinezza 15, con un progresso che dà insieme anche la sensazione di un superamento continuo. *Crescit eundo*, si potrebbe dire. Tanto l'autore è alla ricerca di questa sensazione anche visiva del suo lavoro come solidamente strutturato, che decide come abbiamo osservato di spezzare in due quello che nella redazione iniziale era il capitolo ottavo dell'epoca seconda, aggiungendo anche alcuni particolari per rendere il primo troncone meno smilzo, e facendo cominciare quello che è attualmente il capitolo nono dell'episodio (strutturalmente molto importante, nell'evoluzione del personaggio nella *Vita*) del matrimonio della sorella Giulia con il Conte di Cumiana (1764). Un matrimonio, come si ricorderà, che diviene un momento di svolta nella vita del giovane Alfieri non tanto per il fatto in sé (anche se il rapporto con la sorella è di quelli capitali nello svolgersi dell'*io* dello scrittore),¹⁸ quanto perché si porta dietro una piccola serie di eventi da sottolineare, quali il viaggio in villa e la susseguente villeggiatura liberatrice, e soprattutto la decisione del nuovo cognato di "impetrare" la 'scarcerazione' del giovane convitto dell'Accademia, agli arresti alla fine del capitolo precedente per le sue intemperanze, e ridotto a fare una vita "di vero brutto bestia" (II, 9). Nozze, infine, che sono un vero e proprio *turning point* dato che hanno l'effetto di una più larga disponibilità di denaro per il giovane, e della più ampia concessione di spesa: da lì, l'acquisto del primo cavallo (anzi Cavallo, come scrive Alfieri, *ibid.*), amato "con furore", e ricordato ora "non . . . senza una vivissima emozione" (ma questa ultima è un'aggiunta

del 1803: il ricordo e l'emozione che si porta dietro, intervengono—non frequentemente per altro—a punteggiare la stesura definitiva).¹⁹

Insomma, lo scrittore Alfieri che nel 1790 e 1803 fa coagulare in due distinte stesure i ricordi e gli appunti, tendeva chiaramente ad evidenziare le scadenze, i segmenti narrativi, la costruzione della sua apparentemente lineare autobiografia. Anche gli anni che le tre Epoche coprono si dispongono quasi in sequenza preordinata: 1749-1758, 1758-1766, 1766-1775, circa un decennio per ogni tratto, cosa che appare del tutto inusuale soprattutto per la prima tornata, quella della Puerizia, tradizionalmente giudicata del tutto inetta a divenire materia di autobiografia, e che in Alfieri invece occupa ben 5 capitoli. Se volessimo indulgere alle simmetrie, potremmo anche notare un'altra singolare coincidenza, il fatto cioè che la fine di ogni Epoca sia segnata da un lutto (e del resto proprio da un lutto la *Vita* era iniziata, dal padre "uomo purissimo di costumi" defunto forse per troppo amore per il figlio subito dopo la sua nascita: una ferita, come si intuisce più di quanto non si legga, a lungo rimasta dolente nelle pieghe dello spirito dello scrittore, e che condizionerà la *Vita* più di quanto lo stesso Alfieri non avrebbe ammesso).²⁰ Così, la morte del fratello conclude anche il primo periodo, con tutte le simbologie che se ne possono trarre ("La mia partenza si trovò dunque coincidere con la morte del fratello", I, 5); la morte dello zio e il matrimonio della sorella danno la definitiva liberazione per il riscatto dall'adolescenza, e la susseguente fase 'picaresca' del viaggio (come ha messo in evidenza Caretti, ricostruendone gran parte con il supporto di lettere inedite del celebre servo Elia, *Il "fidato" Elia*), che occuperà gran parte dell'*incipit* dell'Epoca terza e significherà non solo l'uscita dal guscio opprimente del Piemonte sabauda, ma anche l'apertura all'Europa, con le implicazioni culturali e sentimentali che sappiamo. Non a caso, infine, l'Epoca terza è la più movimentata e avventurosa, un vero inserto 'romanzesco' in questa *Vita* tutt'altro che romanzata; la sua apertura anche spaziale, con al centro sempre la ricerca dell'itinerario di un Alfieri finalmente spiemontizzato, prepara il terreno alla "vera" liberazione, al riconoscimento definitivo dell'esser poeta, alla scoperta folgorante del 1775.

Ma ciò che ci premeva notare era, qui, proprio questo protratto gusto simmetrico, questo fermo volere di 'stendere' la propria biografia—almeno nelle prime tre Epoche—come si stendevano ad esempio il *Rendimento di conti* (che risale al 1790 nella sua prima ideazione, infatti), o il *Prospetto cronologico* (anch'esso coevo alla stesura del 1790), o quel curioso programma quindicennale a cui qua e là abbiamo accennato come ad una sorta di 'diario del futuro' e che Alfieri intitolò spiritosamente *L'uom propone, e Dio dispone*, stilato nello stesso 1790 e proiettato fino al 1806.²¹ La quarta Epoca (1775-1790) in parte rispettava la scansione a blocchi crescenti, ma già nei 19 capitoli dimostrava—più ancora che nel più ampio spazio cronologico che abbracciava, tre lustri—lo sbilanciamento anteposto alla simmetria, la decisione del suo autore di non adagiarsi nella ripetitività strutturale; anche perché ormai l'ottica

della conversione (per citare Scrivano, *Biografia* 105 sgg.) che fino ad allora aveva retto l'escursione attraverso la cronologia stava decisamente cedendo il passo allo slargamento nella contemporaneità. Così, la *Vita* appare a ben vedere formata da due vite: l'una, fino al 1775, tutta tesa al momento della scoperta della vera vocazione, in cui agisce un personaggio non ancora formato, ma che sente di avere un destino e perciò scandisce le tappe del suo approdo ultimo; l'altra, che vede in scena lo scrittore che ragguaglia, informa, discetta su se stesso, sulla sua appropriazione dei mezzi della poesia, sul suo intimo travaglio d'artista ormai riconosciutosi. In questa 'seconda' *Vita*, assai meno narrativa della pur non romanzata 'prima' *Vita*, trovano il loro porto anche, e di conserva, il sentimento amoroso (nel "degnò amore" che "allaccia finalmente per sempre"), e la ragione sociale, in quella "donazione intera" alla sorella che veramente rappresenta un'altra nascita, quasi equivalente alla prima e reale del 1749 ("Cominciai dunque allora a lavorar lietamente . . .", IV, 6, e si noterà che qui per la prima volta appare un siffatto *incipit* di capitolo). È la lunga sezione dedicata agli studi, alla scoperta degli amici veri, ai viaggi d'istruzione, alla stampa delle proprie opere, ai rapporti intellettuali profondi e proficui nei quali il 'rinato' Alfieri finalmente può ritrovare il tratto dell'uomo nuovo che ha desiderato di essere e che è (e si ricordi la postilla all'episodio del Cesarotti: "Ma questo fatto servirà pure a dimostrare quanto miserabil cosa siamo noi tutti uomini, e noi autori massimamente, che sempre abbiám fra le mani e tavolozza e pennello per dipingere altrui, ma non mai lo specchio per ben rimirci noi stessi e conoscerci", IV, 15; il brano anche nella stesura precedente, ma senza l'importante accenno allo "specchio"). L'antico personaggio, il 'diverso' da sé, si è andato facendo ed è divenuto infine lo scrittore, che lo riguarda ormai accanto al suo tavolo come in uno specchio; l'indistinto di un tempo è divenuto palese nelle sue forti linee di contorno, e tutto si è risolto nell'identità del personaggio con il suo biografo. Non a caso, crediamo, i capitoli di questa 'nuova' seconda *Vita*, che non rispettano il ritmo di quelli delle prime tre Epoche, sono 19: così come 19 sono le Tragedie dell'autore ("e da dodici ch'essere doveano, son arrivate a diciannove", IV, 16), con cui ora si procede in sintonia.

Ma parlavamo di altre tensioni innestate su questa principale del progresso e dell'itinerario alla poesia. Anche queste pertengono piuttosto alla creazione del personaggio, che non alla sua gestione finale. La mente e il cuore, l'ingegno e il cuore, la morte e la vita, la storia e la solitudine, la libertà e la costrizione, la stasi e il movimento/la fuga/il viaggio si affollano nella biografia alfieriana come grumi da sciogliere, succhi da distillare per poter procedere. Così, ad esempio, il viaggio; perché la *Vita* è attraversata da questo movimento fisico verso l'esterno (un passaggio obbligato, ma anche un residuo dell'uomo itinerante e libertino del Settecento, e residuo vuoto di compiacimenti che non siano intellettuali e liberato, grattato da tutti gli orpelli cronachistici o folkloristici o avventurosi), a cui fa da contrappunto e forse da contrappasso il dilatarsi sempre più evidente e ingombrante dello spazio interiore. Anche per ciò

il libro, come abbiamo più volte ricordato, tende alla sincronia, e la dimensione intima finisce per allargarsi a dismisura, fino a sconfinare nella *Parte seconda* (1803) nella confessione distesa, nel ricordo di sé non più uomo *in fieri* ma "uomone", e insomma disappassionato (ma con i trasalimenti della memoria che ritorna improvvisa e ci distanzia al contempo dal personaggio di ieri, come nello straordinario *flash* dell'incontro fortuito con una struggente e quasi anziana Penelope: IV, 21, unico inserto di "romanzo"—così lo definisce proprio Alfieri—in questa nuova storia di se stesso).²² Una sincronia, quindi, che diverrà sempre più distacco, brama di riposo, isolamento; volontà testamentaria, anche, in previsione della fine del lavoro, una volta che il passato è il futuro si saranno ricongiunti in un presente tutto introverso.

Da qui, allora, quell'ultima tensione di cui anticipavamo poco fa la parvenza. Perché la *Vita*, questo libro scritto a ritroso alla ricerca di un se stesso personaggio che possa non colluttare con un se stesso scrittore, è in realtà un libro a due riprese, e mette in scena non solo lo scrittore che parla di sé come attore 'diverso' da ora, ma anche lo scrittore che guarda contemporaneamente al se stesso scrittore di "circa tredici anni" prima (*Proemietto* alla *Parte seconda*). Non a caso, crediamo, al termine dell'ultimo capitolo della *Parte prima* (IV, 19), nel corpo del quale si attesta che si fa punto alla data del "di 27 Maggio dell'anno 1790", la data vergata in calce dopo varie correzioni è alla fine quella di "Firenze di 2 Maggio 1803", come se lo stesso Alfieri avesse voluto segnalare, a sé e a noi, la presenza continua anche di quest'altra revisione, anche di questa superiore riscrittura. Due, allora, le traiettorie a ritroso che fanno di questo libro un organismo in grande movimento anche sentimentale: l'una, quella della memoria non nostalgica, che risale la diacronia passo dopo passo alla ricerca dell'oggi, e scruta ora benevola ora ironica un personaggio che agisce e cerca di giungere dove alla fine lo si aspetta; l'altra, dello scrittore che guarda anche al se stesso scrittore di un tempo, con la stessa ironia, lo stesso partecipe distacco, lo stesso moto del cuore e dell'ingegno che lo distinguevano nel ricordo del suo *io* differente di ieri.²³ Così la sincronia ormai raggiunta è molto di più della fine di una storia che è partita dalle radici per giungere naturalmente all'oggi. È, soprattutto, la calma consapevolezza di un ultimo bilancio stilistico e intellettuale, perché alla fine anche i 'due' scrittori, compiuta la loro strada, si sono di nuovo ricongiunti e forse riappacificati. Ora non ci sono più conversioni da interpretare, né forse ulteriori appuntamenti da prendere. Attraverso questa duplice tensione, la *Vita* ha veramente trovato il suo porto, la fine del "fare" e del "raccontare", appunto.

Works Cited

- Alfieri Vittorio, *Epistolario*, a c. di L. Caretti, Asti, Casa d'Alfieri, 1963.
- _____, *Rime*, a c. di F. Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954.
- _____, *Vita*, a c. di E. Bertana, Napoli, Perrella, 1910.
- _____, *Vita*, a c. di V. Branca, Milano, Mursia, 1983.
- _____, *Vita*, a c. di G. Cattaneo, Milano, Garzanti, 1977, 1981.
- _____, *Vita* a c. di G. Dossena, Torino, Einaudi, 1967.
- _____, *Vita*, a c. di L. Fassò, Torino, UTET, 1949.
- _____, *Vita scritta da esso*, a c. di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951.
- Beccaria G. L., "I segni senza ruggine. Alfieri e la volontà del verso tragico", *Sigma*, n.s. 9.1-2 (1976): 107-51.
- Benveniste E., *Problemi di linguistica generale*, tr. ital., Milano, Il Saggiatore, 1971.
- Binni W., *Saggi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1969.
- Bogani E., "La raccolta delle *Rime* alfieriane nel manoscritto 13 della Biblioteca Laurenziana", *Studi di filologia italiana* 41 (1983): 95-191.
- Branca V., *Alfieri e la ricerca dello stile*, Bologna, Zanichelli, 1981, nuova ed. ampliata.
- Caretti L., *Il "fidato" Elia e altre note alfieriane*, Padova, Liviana, 1961.
- _____, "V. Alfieri codino?", *Dante, Manzoni e altri studi*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1964.
- Costa S., *Lo specchio di Narciso. Autoritratto di un "homme de lettres"*, Roma, Bulzoni, 1983.
- Croce B., "V. Alfieri" (1917), in *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1923.
- Debenedetti G., *Vocazione di V. Alfieri*, Roma, Editori Riuniti, 1977.
- De Robertis D., *Studi II*, Firenze, Le Monnier, 1971.
- Ferrero G. G., "Rassegna alfieriana", *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 69.129.3-4 (1952): 418.
- Fubini R., *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, 1963.
- Giannone P., *Vita scritta da lui medesimo*, a c. di S. Bertelli, Milano, Feltrinelli, 1960.
- Goethe W., *Poesia e verità*, in *Opere*, tr. ital., Firenze, Sansoni, 1944, vol. 1.
- Guglielminetti M., *Memoria e scrittura*, Torino, Einaudi, 1977.
- Gusdorf G., "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire", *Revue d'histoire littéraire de la France* 6 (1975).
- Lejeune P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975.
- Russo L., "La Vita dell'Alfieri", in *Ritratti e disegni storici*, Bari, Laterza, 1953². 1:17-86.
- Scrivano R., *Biografia e autobiografia. Il modello alfieriano*, Roma, Bulzoni, 1976.
- Starobinski J., "Lo stile dell'autobiografia", *L'occhio vivente*, tr. ital., Torino, Einaudi, 1975.
- Tellini G., "Sull'epistolario alfieriano", in *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a L. Caretti*, Roma, Salerno, 1985. 1:427-69.
- Vincent E. R., "L'Alfieri e la Penelope. L'ultimo incontro", *Giornale Storico della Letteratura Italiana* 127 (1950): 228-30.

Notes

¹Il titolo, com'è noto, non è alfieriano ma del primo editore, il Teza. Furono iniziati in francese nell'autunno 1774, continuati fino al 19 febbraio 1775, ripresi in italiano il 17

aprile 1777 e proseguiti fino al 3 giugno dello stesso anno. Si leggono in appendice a V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, a c. di L. Fassò, II: 231-50.

²Cf. V. Alfieri, *Epistolario* I: 3-4 (alla sorella Giulia). Su Alfieri epistografo, cf. G. Tellini.

³Cf. V. Alfieri, *Rime*, a c. di F. Maggini. Sull'ordinamento delle *Rime* alfieriane, e sui problemi filologici che ne conseguono, cf. E. Bogani.

⁴Avverto che per le citazioni dalla *Vita* mi servo della più recente edizione del testo, che tiene conto, anche se brevemente, delle riflessioni seguite all'edizione astese del Fassò: V. Alfieri, *Vita*, a c. di V. Branca, edizione che si raccomanda anche per la lucida introduzione del curatore (5-18). Di Branca, si ricorda qui anche l'importante *Alfieri e la ricerca dello stile*.

⁵L. Fassò, *Introduzione* a V. Alfieri, *Vita* I: XV sgg. Una ricostruzione di queste vicende, molto attenta, si legge nella *Prefazione* di G. Dossena all'edizione da lui curata della *Vita* XXV sgg.

⁶G. G. Ferrero, "Rassegna alfieriana", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*.

⁷"Quanto poi al metodo, affine di tediar meno il lettore, e dargli qualche riposo e anche i mezzi di abbreviarsela col tralasciare quegli anni di essa che gli parranno meno curiosi, io mi propongo di ripartirla in cinque Epoche, corrispondenti alle cinque Età dell'uomo, e da essa intitolarne le divisioni, Puerizia, Adolescenza, Giovinezza, Virilità e Vecchiaja. Ma già, dal modo con cui le tre prime parti e più che mezza la quarta mi son venute scritte, non mi lusingo più ormai di venire a capo di tutta l'opera con quella brevità che più d'ogni altra cosa ho sempre nelle altre mie opere adottata o tentata. . . . Onde tanto più temo che nella quinta parte (ove pure il mio destino mi voglia lasciar invecchiare) io non abbia di soverchio a cader nelle chiacchiere, che sono l'ultimo patrimonio di quella debole età. Se dunque, pagando io in ciò, come tutti, il suo diritto a natura, venissi nel fine a dilungarmi indiscretamente, prego anticipatamente il lettore di perdonarmelo, sì, ma, di gastigarmene a un tempo stesso, col non leggere quell'ultima parte" (*Introduzione* alla *Vita*). Con l'accenno alle "chiacchiere" si conclude anche la *Parte prima* IV, 19.

⁸Sulla *Vita*, com'è noto, non esiste una vasta bibliografia critica—se si escludono i passi ad essa dedicati nelle più ampie monografie sull'autore. Citerei qui però almeno due studi, che offrono più di uno spunto di rilievo: R. Scrivano, *Biografia e autobiografia. Il modello alfieriano*; e S. Costa, *Lo specchio di Narciso. Autoritratto di un "homme de lettres"*, per cui mi permetto di rinviare ad una mia recensione in *Antologia Vieusseux* (Firenze), 73-74 (1984): 114-17. Non si scorderanno, comunque, né il Russo di "La Vita dell'Alfieri", in *Ritratti e disegni storici*; né il Croce di "V. Alfieri" (1917), in *Poesia e non poesia*, né tantomeno il Fubini dei saggi raccolti in *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, il De Robertis degli *Studi II*, il Binni dei *Saggi alfieriani*, né infine G. Debenedetti, *Vocazione di V. Alfieri*. Fra le edizioni della *Vita*, oltre quelle citate e fatta menzione di quella preistorica di E. Bertana, si ricorda quella curata da G. Cattaneo e quella di L. Fassò.

⁹Dossena, "Prefazione", XXXIII-XXXIV. Nel finale dell'Epoca terza cambia anche la divisione della materia in capitoli.

¹⁰Cf. i vari prospetti e cronologie editi dal Fassò in appendice al vol. II della sua edizione della *Vita* astese, pp. 231 sgg., e l'abbozzo di indice della prima stesura della *Vita*, ivi pp. 223-25.

¹¹In un altro passo, posteriore (III, 3), Alfieri cita ancora Ariosto con grande rispetto: ". . . prosegui per Ferrara. Passai anche questa città senza pur ricordarmi, ch'ella era la patria e la tomba di quel divino Ariosto di cui pure avea letto in parte il poema con infinito piacere, e i di cui versi erano stati i primi primissimi che mi fossero capitati alle mani. Ma il mio povero intelletto dormiva allora di un sordissimo sonno, e ogni giorno più s'irruginiva quanto alle lettere". Ma, qui, è il ricordo a prevalere, unito al dispetto per un periodo della propria vita ignaro e dissipato, e non si entra in questioni di indole poetica come quelle messe in campo nel brano citato da II, 4 (dove per altro la riflessione è

attualizzata al momento in cui si scrive: "anco adesso"). Si noterà, *en passant*, il *lapsus* sulla città natale di Ariosto—che è Reggio Emilia e non Ferrara.

¹²Cittadino "di un'Italia avvenire", lo definisce Fubini (3).

¹³G. L. Beccaria 113. Sul *topos* del viaggio, e la sua finzione in Alfieri, cf. *ivi*, 110 sgg.; e S. Costa, *Lo specchio* 97 sgg.

¹⁴Si tratta di quella "recherche du centre" di cui parla G. Gusdorf, "De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire".

¹⁵Cf. S. Costa, *Lo specchio* 9 sgg. E si veda anche di S. Bertelli l'Introduzione a P. Giannone, *Vita scritta da lui medesimo* XI-XXIX.

¹⁶"E mi parve perfino romanticamente onorevole fissare in precedenza la propria via di vita", W. Goethe, "Poesia e verità", I: 805; citato anche da G. Dossena, *Prefazione* XXXIV n. 1.

¹⁷Su questo rapporto di delusione con la Rivoluzione Francese, si veda L. Caretti, "V. Alfieri codino?", in *Dante, Manzoni e altri studi*.

¹⁸Si ricordi, nell'Epoca seconda capitolo quinto, il significativo episodio della chiusura della sorella nel monastero, e la conseguente solitudine del giovane Alfieri.

¹⁹Il matrimonio della sorella, e la susseguente liberazione dello scrittore, sono importanti sia per il prosieguo della *Vita*, come abbiamo detto (da lì iniziano i viaggi, ad esempio, e gli amori), sia perché ci permettono di notare come, in questa parte iniziale dell'autobiografia, lo scrittore tenda a sottolineare come l'evoluzione del suo stato e della sua ancora acerba coscienza avvenga ancora in virtù di accadimenti esterni e del tutto indipendenti dalla volontà del protagonista. E si noterà, anche, come Alfieri sottolinei l'importanza di poter disporre, anche economicamente, del suo: oltre che un rilievo di natura sociale, sarà da intendersi come una progressiva tensione all'indipendenza, e una vocazione alla solitudine.

²⁰Si ricordi, a proposito del padre, l'episodio del tentativo di discesa nella bocca del Vesuvio (II, 3), sull'esempio di un precedente e azzardato gesto del padre come all'autore era stato narrato dallo zio Benedetto; e si potrebbe anche citare tutto il repertorio di aggettivi dedicati al padre, di contro a quelli (molto e forse troppo rispettosi) che spettano alla madre (cf. I, 1). A questo proposito, è molto significativo—ci sembra—il rilievo dei *lapsus* di memoria dello scrittore quando parla dei suoi parenti, e delle morti in famiglia (che Alfieri tende sempre ad accrescere: ad esempio citando la morte dei "due soli maschi" avuti dalla madre nelle terze nozze, mentre i maschi erano tre): cf. I, 1. Il fatto è che Alfieri mira a rappresentare se stesso come un sopravvissuto, un isolato che è uscito finalmente fuori da un cimitero familiare e sociale ("onde nella sua ultima età io solo di maschi le rimango", *ibid.*). La morte, insomma, campeggia subito dalle prime pagine di questa autobiografia.

²¹Sono tutti editi dal Fassò nell'appendice alla sua edizione della *Vita* astese, II:253-76. A proposito del prospetto cronologico 'futuribile' dell'*Uom propone, e Dio dispone*, si può notare che Alfieri si prefiggeva la stampa della *Vita* nel 1806, data finale di questo 'diario del futuro' di cui la *Vita* doveva costituire una sorta di suggello.

²²"Quivi mi accadde un accidente veramente di romanzo", IV, 21 (è il momento dell'imbarco a *Douvres*—Dover—per il ritorno in Francia con la Albany). E cf. S. Costa, *Lo specchio* 38 sgg.; E. R. Vincent 228-30, con la trascrizione della lettera dell'Alfieri, poi edita criticamente in *Epistolario*, a c. di L. Caretti II: 58-60.

²³In questo senso, appare davvero improcrastinabile una nuova edizione della *Vita* che, basandosi sui mss. laurenziani, e tenendo conto delle osservazioni e degli apporti filologici del Dossena, sciolga finalmente, e ci consegni in stampa e in apparati leggibili, i successivi passaggi fra le due stesure principali, con chiara esibizione delle fasi intermedie di cui qua e là abbiamo parlato. Molto importante, almeno dal nostro punto di vista, sarebbe allora evidenziare tutti i luoghi in cui l'Alfieri del 1803 è intervenuto, e attraverso quali ripensamenti e correzioni databili fra il 1790 e la data estrema, sul 'se stesso scrittore'

della stesura anteriore, con quale ironia, con quale nostalgia (se c'è). Solo così la storia della *Vita* potrà essere ripercorsa anche, se non soprattutto, come storia tutta implicita di una vocazione stilistica sottoposta alla prova del tempo.

Franco Fido

At the Origins of Autobiography in the 18th and 19th Centuries: The *Topoi* of the Self

A few years ago a clever French scholar, Michel David (103), confessed his envy of his Italian colleagues, who, in their language, find ready-made, built in their dictionary, as it were, the distinction between *autobiografia*, or autobiography—the story of one's life written by the hero himself—and *autobiografismo*, the tendency to write about oneself in any kind of work, with the wealth of personal information, confessions and effusions that result from such tendency.

If we focus for a moment on this second category—the autobiographical temptation that immediately seeps in as soon as “remembering” and “writing” come together—we are faced with a subject of study of vertiginous extension, which goes from the Book of Job to the endless journals of Anaïs Nin. Those who, like Georg Misch, have tried to write the history of autobiographical literature understood in this broader sense, usually died on the way: paradoxically, even before reaching the period in which, according to some scholars, autobiography as a genre was born. Gusdorf, for instance, thinks that, after a sort of religious incubation during the seventeenth century, involving records of conversion and spiritual itineraries, autobiography in the modern sense of the word was born in the eighteenth century, first as a *curriculum studiorum* or *honorum*, left as an edifying heritage to one's sons or pupils; then as a kind of existential record, an often consolatory or compensatory balance sheet of one's existence.

It is this second type of autobiography that interests me here, within chronological boundaries which are obviously empirical but not—I hope—without justification. The period of legitimation and codification of the autobiographical genre opens around 1720-30, and comes to a close around 1820-40, with a climax of autobiographical productivity in the 1780s and 1790s, between Rousseau's *Confessions* and the French Revolution, when for a moment autobiography seems about to supplant the novel in the name of truth. A good novel, writes Restif de la Bretonne, “est trop difficile à faire; à l'exception de M. de Voltaire et de Jean-Jacques Rousseau, presque tous les écrivains de l'âge présent y ont échoué. La vérité est plus aisée; il ne faut que de la mémoire et un peu de jugement.”¹ If we want a birth certificate for our genre, we could find it in a letter written by Leibniz in 1714 to Louis Bourguet in

Venice, where, speaking of their mutual friend Antonio Conti, the German philosopher expresses the wish that “les auteurs nous donnassent l'histoire de leurs découvertes et les progrès par lesquels ils y sont arrivés” (Leibniz 3:567).² What Leibniz had obviously in mind, writing in French to a French friend, was Descartes's *Discours de la méthode*. This wish, circulated in Venetian scholarly circles, is probably at the origin of the project of Count di Porcia, who around 1720-21 wrote to the most distinguished Italian scientists and writers, asking them to write the accounts of their lives, to be collected in one or several volumes.³

Precisely because the 1720s saw German, French, and Italian intellectuals concerned about the same project, this decade may be viewed as the starting point of a new sort of autobiography: the story of one's mental development and scholarly career, in which the two major trends of the first person narratives already in existence seem to merge: 1) the memoirs, especially French (“mémoires pour servir à l'histoire de . . .”), where an eyewitness gives a firsthand account of events; and 2) the souvenirs, *ricordi* or *avvertimenti*, especially Italian, where a character who achieved great success, like the Neapolitan lawyer Francesco D'Andrea, bequeathes to his descendants norms to follow to reach the same goal.⁴

The years 1830-40 mark the closing of this coming to age of autobiography. In these years, on the one hand autobiography reaches an astonishing commercial status; on the other hand, the genre seems on the verge of collapsing under the weight of excessive demands. For the author was not always sufficiently strong to achieve and sustain the degree of intensity and the level of truth one would by then expect from him.

The autobiographical writings of Chateaubriand and Stendhal exemplify these two phenomena. Chateaubriand's *Mémoires d'outre-tombe*, written between 1811 and 1841, is conspicuous for many reasons, first of all its monumental character, by which I mean not just its size but rather the author's intent, stubbornly pursued and brilliantly realized, of placing one's existence at the center of history. Thus one's autobiography becomes a mirror and a synthesis of all major historical, political, and literary events that occurred during the author's life.

This aspect of Chateaubriand's memoirs, however, was no longer new after Goethe's *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*, of which the first three parts were published in 1811, while the last came out in 1833, one year after the author's death. Already in *Dichtung und Wahrheit* the story of the main character becomes the history of the civilization he claims to represent fully. What is really new about Chateaubriand's *Mémoires* is that already in 1836, long before finishing his autobiography, the author sold it to a society of shareholders that was to publish it immediately after his death, first by installments in the newspaper *La Presse*, then in a series of volumes: everything for a sum of 156,000 francs, to be paid to the author immediately, and later a life pension to

his widow.⁵ (This transaction reminds us of Hemingway, who left his wife a good amount of unpublished fiction, knowing full well it was as good as cash or stocks, or even preferable to these for fiscal reasons.)

In the same years when Goethe and Chateaubriand wrote their monumental autobiographies, other texts reflect what could be called the entropy, or crisis of exhaustion, of this genre. In 1812 Benjamin Constant seeks but fails to bring beyond the first twenty years the limpid and fascinating narration of his life in the so-called *Cahier rouge*. Around the same time, a tendency seems to emerge toward a limited autobiographical project, aiming not at the author's whole life, from birth to the present, but at a segment of it, chosen for some special, political or sentimental reasons. This category includes, for instance, *Dix années d'exil*, which Mme de Staël began in 1813-14 and never finished; Silvio Pellico's *Le mie prigioni*, well-known to the students of the Italian Risorgimento; and finally the *Souvenirs d'égotisme*, which Stendhal began in Civitavecchia in the summer of 1832 as a "petit mémoire" of his life in Paris between 1821 and 1830 but interrupted after only eleven short chapters with the following annotation: "La chaleur m'ôte les idées à 1h.30" (1515).

Thus, not even the modesty of these limited autobiographical writings could warrant the completion of the project. In this respect, even more significant and dramatic is the interruption of the other great autobiographical attempt by Stendhal, *Vie de Henri Brulard*, begun in 1835. On this occasion, however, the stumbling block is not to be found in external distractions or negative circumstances, like the heat, but in the nature of the project itself. In fact, when he comes to his longest and most intense Milanese love, Stendhal realizes that it will be extremely difficult to speak of Angela Pietragrua: "Comment faire un récit un peu raisonnable de tant de folies? Par où commencer? Comment rendre cela un peu intelligible? Voilà déjà que j'oublie l'orthographe, comme il m'arrive dans les grands transports de passion, et il s'agit pourtant de choses passées il y a trente-six ans. . . ." Later, after taking a walk to calm down before beginning to write again, he comments: "Comment raconter raisonnablement ces temps-là? J'aime mieux renvoyer à un autre jour. . . . Quel parti prendre? Comment peindre le bonheur fou? Ma foi je ne puis continuer. . . . C'est impossible pour moi. . . . En honnête homme qui abhorre d'exagérer, je ne sais comment faire. . . ." Hence Stendhal's renunciation and his abrupt stop at these words: "On gâte des sentiments si tendres à les raconter en détail" (427-29).

The hundred-year period between the chronological limits proposed above, 1720-30 and 1820-40, is literally crowded with autobiographies. Most of them are well-known and all are susceptible of classification by means of the distinctions and categories worked out by the recent specialists of the genre, among others Georges Gusdorf and Philippe Lejeune, James Olney and William Spengemann, Georges May and Marziano Guglielminetti. We thus have memoirs of professional intellectuals and scholars, like Vico, Hume, and Gibbon; of great writers, like Alfieri and Stendhal; of politicians, diplomats,

adventurers, businessmen, and women, like Bernis, Casanova, Franklin, Mazzei, and Mme Roland; or we have autobiographies published by the author, like those of Goldoni and Carlo Gozzi; or intended for posthumous publication, like those of Rousseau and Chateaubriand. Some are terse and austere factuality (Hume's), effusive and romanticized (Restif de la Bretonne's), or familiar (Marmontel's); some aim at the exemplarity of an official portrait (for instance, the autobiography of Gibbon, who tried four times but never achieved the degree of edifying solemnity he was looking for, and finally gave up); other autobiographies are consistent with an initial project (Alfieri's and Goldoni's), or evolve from an early polemic motivation into a search for existential truth (Carlo Gozzi's *Memorie inutili*). Some are written to express the profound inner meaning or—as Gusdorf would say—the ontology of one's life, like most of those mentioned so far; others intend to pleasantly relive or recapture, at least in recollection, the adventures and joys of a past that keeps slipping further away (Casanova), perhaps with the secondary and more respectable goal of pointing out to one's son, and then to one's readers, the way of success (Franklin). We also have memoirs addressed to an implicit reader or, as we say now more fashionably, to a narratee, who may be benevolent (Goldoni), suspicious (Gozzi), hostile (Rousseau), or future and posthumous (Stendhal). Finally, some autobiographies are written in a condition of intense concentration: in jail (Giannone's), after the announcement of a terminal illness (Hume's), or while the author is expecting execution (Mme Roland).

Although the taxonomy sketched so far is based on differences, no less significant and instructive seem the analogies, which often—as I hope to show—evidence a sort of continuity between one autobiography and the next. This continuity, or intertextual dialogue, at times may be intentional, thus implying the knowledge of, and the reference to, certain recognizable models of autobiographical writing; at other times it may consist of the presence of some *topoi*, which, though not necessarily derived from other texts, are somewhat inherent in the genre or even in the type of individual likely to write one's own life. I shall now try to give a summary list of these *topoi*, and some exemplifications, beginning with the most frequent ones.

First of all we have the introductory, or meta-autobiographical *topos*, which consists in justifying the very decision of writing one's life in order to avoid accusations of presumption and vanity. Roughly outlined, the author's reasoning unfolds as follows: If some day someone were to write my life (for a collection of biographies, for an edition of my works, etc.), would it not be preferable to have this life's account written by myself? Such a beginning can be found, for instance, in Alfieri's *Vita*, in Goldoni's *Mémoires*, and in Gibbon's autobiographical attempts. A similar introductory *topos* of modesty is also recognizable in the letter which (allegedly) an admirer wrote to Goethe, exhorting him to write his life, and which the great man of Weimar published at the beginning of *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit* (I:9-11).

The popularity of this *topos* can be confirmed *e contrario*, namely, for instance, by the opposite position taken by Carlo Gozzi, who ironically declares he will write his useless life just because he knows no one else will take the trouble to do so: "Se credessi d'essere un uomo la di 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. Lascierei quest'uffizio a' romanzieri, che cercano di far maravigliare de' lettori, o a de' zelanti che procurano di dare degli utili specchi d'esempio alla posterità" (1:21).

Birth in a certain country (England, for instance), in a noble and well-to-do family (Alfieri, Gibbon), or from poor but honest parents (Rousseau) constitutes another liminal *topos*, based on satisfaction. Finally, to the same category belongs also the *topos* of one's birth marked by presages and prodigies, according to a tradition that goes from Benvenuto Cellini, born on all Saints' Day in the year 1500 and a few years later playing unharmed with a scorpion and watching a salamander (504-6), down to Goethe and Chateaubriand. Thus *Dichtung und Wahrheit* opens with a meticulous description of Wolfgang's horoscope (1:13), while, in the *Mémoires d'outre-tombe*, we read of the terrible storm hitting Saint-Malo the very night of Chateaubriand's birth (1:17-18). Even more frequent is the motive of a difficult birth, dangerous for the child and sometimes mortal for the mother:

J'étais né presque mourant, on espérait peu de me conserver.
(*Les Confessions* 7)⁶

Nous n'aurons pas le bonheur de le conserver.
(*Monsieur Nicolas* 1.17)⁷

Ma naissance pensa coûter la vie de ma mère.
(Bernis 33)

J'étais presque mort quand je vins au jour.
(*Mémoires d'outre-tombe* 1:17)

Goldoni reacts to this same *topos* by reversing it:

Ma mère me mit au monde presque sans souffrir. . . .
(*Mémoires* 12)⁸

Birth, however, is only one of the fatidical dates around which autobiographies are built. An important decision is often associated with a specific landscape, according to a "spatialization of time" probably invented by Petrarch. For

instance, the first idea of a future masterpiece may come suddenly to the author before the majestic spectacle of the Roman past:

It was at Rome, on the 15th of October, 1764, as I sat musing amidst the ruins of the Capitol, while the barefooted friars were singing vespers in the Temple of Jupiter, that the idea of writing the decline and fall of the city first started to my mind. (Gibbon 160)

C'est à Rome que je conçus, pour la première fois, l'idée d'écrire les Mémoires de ma vie. (Chateaubriand 1.525)

The origin of one's vocation, however, is a *topos* that widely transcends the precision of a date; rather, it tends to coincide with the motivation of the autobiographical project, as evidenced by Vico, Alfieri, and Goldoni, who, albeit in different ways, wrote the story of a fulfilled mission:⁹ respectively, discovering a *scienza nuova* or giving Italy the "tragic" or "comic" glory she did not yet possess.

This philosophical, scholarly, or literary vocation usually stems from a blend of natural disposition and premonitions viewed as remote causes—the puppet theater of Goldoni's grandfather (12) and the similar *Puppentheater* given to young Goethe by his grandmother (1:17)—or from unexpected events seen in hindsight as the marks of destiny. Once again, some authors offer an intentional antithesis of this attitude, for they dramatize the opposite myth of a total lack of vocation for a career which was not chosen freely but was imposed upon them by circumstances or bad advisers. Thus, for example, the idea of a different and much preferable life that would have been initially possible runs through Rousseau's *Confessions*, beginning at the end of Book One: "J'aurais passé dans le sein de ma religion, de ma patrie, de ma famille et de mes amis une vie paisible et douce . . ." (43-44); similarly, a belated follower of Rousseau, Lorenzo Da Ponte, comments: "Fui spinto fin da quel punto in una carriera diversa da quella, per cui dagli usi, dalle circostanze e dagli studi già da me fatti io mi credea destinato" (1:42).¹⁰

Early sexuality and child-family relationships constitute another important *topos* which appears in different forms: betrayal of the mother, inattentive (like Gibbon's), or too submissive to her husband (like Chateaubriand's), or deceased at an early age (like Rousseau's and Stendhal's); negative or even ferocious judgment on the father (Goldoni, De Bernis, Morellet, Alfieri, Gibbon, Chateaubriand, Stendhal), with significant exceptions in the case of Rousseau, Restif de la Bretonne, Madame Roland, and Mme de Staël; again, a more or less innocent or, if you will, a more or less incestuous, attachment to a feminine presence in the family: Alfieri's and Restif's sisters; Gibbon's aunt; tante Suzon, and later, of course, the motherly Mme de Warens for Rousseau; his sister Lucile, and later the maidservant Villeneuve for Chateaubriand, etc.

Bordering on this thematic cluster of sexuality and family relationships is the motif of the initiation into the world and the loss of paradise. This motif is so common that I shall limit myself to the most interesting cases, in which this *topos* is greatly enhanced, namely, when the autobiographical first-person hero of the story returns, as if on a pilgrimage, to visit the places of his childhood, especially his first school. We thus have the “tendre et douloureux ressouvenir” of Restif de la Bretonne while visiting the Enfants de Choeur at Bicêtre, where he had studied (*Monsieur Nicolas* 4:30-39); the formal and icy Gibbon’s recollections of his mother taking him to school for the first time (“Every time I have since passed over Putney Common I have always noticed the spot where my mother, as we drove along in the coach, admonished me that I was now going into the world, and must learn to think and act for myself . . .” 24); or again the somber and at first inexplicable melancholy that assails Filippo Mazzei visiting Prato, until he realizes that his sudden sadness is caused by the chimes from a nearby church, the same bell that many years before had marked the beginning of his long and boring schooldays in that city (1:138). Mazzei’s realization, by the way, constitutes perhaps one of the most striking anticipations, among many others during the eighteenth century, of Proust’s discovery of the *mémoire involontaire*. Another earlier anticipation can be found in the autobiography of Alfieri, who, whenever he happens to see a pair of topboots like those his uncle used to wear, feels on his tongue, years and years later, the flavor of the *confetti* his uncle used to give him (*Vita* 1.12; Fassò ed.).

Next to the “meta-autobiographical” *topoi* analyzed at the beginning and, afterward, the “historical” *topoi* about birth, early sexual life, family, school, etc., a cluster of situations emerge that could be called emblematic/existential and center around the motif of the looking glass. Thus, a mirror reveals to Mme Basile the presence of young Jean-Jacques kneeling in adoration on the threshold of her bedroom: “ne pensant pas qu’elle put me voir; mais il y avait à la cheminée une glace qui me trahit . . .” (75). Another mirror, which Restif breaks in a fit of rage at the age of two, gives the author the first idea (to quote old Fontenelle) of “la pluralité des mondes”: “Les facettes multipliant les objets, je crus voir un monde derrière le miroir . . .” (*Monsieur Nicolas* 1.8).¹¹ This association, involving childhood, mirror, and “other worlds,” provides an interesting eighteenth-century precedent of Alice through the looking glass.

Another type of gaze recorded in various autobiographies is that of the boy looking out of the window at sunset, with a vague feeling of longing or *Sehnsucht*. In Leopardi’s *Memorie d’infanzia e di adolescenza*, a famous passage begins: “giardino presso la casa del guardiano, io era malinconichiss. e mi posi a una finestra . . .” (363-64); or the young Goethe in Frankfurt looks into the street from the window of the *Gartenzimmer* with “ein Gefühl der Einsamkeit und Sehnsucht . . .” (1:15).

Finally, even more frequent is the moment of metaphysical contemplation of Nature as evidenced by Rousseau, who stares at the sky from the bottom of his

small boat on the lake of Bienna in the fifth *promenade* of the *Rêveries* (1043-45); by Alfieri, who looks at the sea from the beach of Marseilles (“sedendomi su la rena con le spalle addossate a uno scoglio ben altetto che mi toglieva ogni vista della terra da tergo, innanzi ed intorno a me non vedeva altro che mare e cielo; e così fra quelle due immensità . . . io mi passava un’ora di delizie fantasticando” 1.81); and by Chateaubriand, who thirty years later, on the same beach, remembers the tall rock on which Alfieri once rested his back (1.483).

This last example provides an excellent transition toward another element characteristic of autobiographical writings of the eighteenth and nineteenth centuries, namely, the acknowledgement of, and reference to, one’s literary models. Such passages as, for instance, Chateaubriand’s quoting the *Vita* of Alfieri, attest to a kind of autobiographical intertextuality, that is, to many memorialists’ awareness that they are working in common toward instituting a new literary genre. Several examples bear out this awareness. Rousseau can laugh at the “fausse naïveté de Montaigne” (516); Mme Roland is glad not to have read Rousseau before twenty-one, because, had she known him earlier, “Il m’eût rendue folle”; but when she finally did read him, “il sembla que c’était l’aliment qui me fût propre, et l’interprète des sentiments que j’avais avant lui, mais que lui seul savait m’expliquer” (3.158 and 4.21). Similarly, Stendhal finds the courage to begin his *Souvenirs d’égotisme* in the torrid Civitavecchia summer only in the hopes that later they would be read “par quelque âme que j’aime, par un être tel que Mme Roland” (1427). And Chateaubriand, a bitter enemy of the Girondins and therefore of Mme Roland, admits that her *mémoires* “prouvent qu’elle possédait une force d’esprit extraordinaire” (1.306). Gibbon, meticulous and well-informed as usual, quotes many autobiographical writings at the outset of his life: the autobiographical letters of the young Pliny, Petrarch, and Erasmus; the autobiographical essays of Montaigne and William Temple; the autobiographies proper of Cellini and Colley Cibber; the *Confessions* of Saint Augustin and Rousseau. He ends the list with a definition of Goldoni’s *Mémoires*, which has become proverbial: “more truly dramatic than his Italian comedies.” He then concludes: “that I am equal or superior to some of these, the effects of modesty or affectation cannot force me to dissemble” (5).

Gibbon’s remarkable and self-complacent survey belongs to the so-called draft B of his *Life*, written in 1789-90. At that date an author feels the need, which he finds natural, to reckon with a memorialistic tradition many centuries old. But probably, the scholars’ rediscovery of autobiography’s genealogical tree would not have been possible without the *stimulus* of recent, eighteenth-century examples, first of all, obviously, *Les Confessions* of Rousseau. In some instances, as in *Monsieur Nicolas* of Restif de la Bretonne, the influence of Rousseau is only too evident. In other cases the reaction vis-à-vis the same literary model may be negative, such as the rejection of the uncomfortable sincerity of the *citoyen de Genève*. Goldoni, for instance, after relating his famous visit to Rousseau in 1770, speaks of *Les Confessions*—that is, of the

after the dissolution of my body, I should farther requisite to make me a perfect non

First-person novels and autobiogra the doubts raised by empiricists about a causal plot—that is, in a possible author unites the unrelated dots of that reaches the present. While consciousness of his self.¹³ Thus, after existence, the autobiographical character returning to him the gift with good therefore I am.”

Brown University

W

Alfieri, Vittorio. *Vita*. Ed. Luigi Fassò. *Vita*. Ed. Giampaolo Dosse Battistini, Andrea. “Le Memorie di Le *Miscellanea di studi in onore di Vittorio* Firenze: Olschki, 1983. 137-55.

“I simulacri di Narciso: nell’Italia meridionale.” *Il Verri* 3-4 (19 Bernis, François-Joachim de Pierre de Bonnet. Paris: Mercure de France, 198 Casanova, Giacomo. *Histoire de ma vie*. Castiglione, Della Casa, Cellini. *Opere* 1960.

Chateaubriand, François-Auguste. *Mémoires* Georges Moulinier. Paris: Gallimard, 1957.

Cortese, Nino. *I ricordi di un avvocato n* Costa, Gustavo. “An Enduring Venetia Vico.” *Italian Quarterly* 21 (1980): 45 Costa, Simona. “Alfieri autobiografico *letteratura italiana* 7.82 (1978): 390-2 D’Andrea, Francesco. *Gli avvertimenti a* Da Ponte, Lorenzo, *Memorie*. Eds. Giovanni 1918.

David, Michel. “Le Problème du journal *littéraires. Actes du colloque de septen* Droz, 1978. 101-18.

first six books, published in 1782—without sympathy, remarking that the author “ne se ménage pas dans cet ouvrage; il y avance même des singularités sur son compte, qui pourraient lui faire tort si sa célébrité ne le mettait au-dessus de la critique” (511). Likewise Chateaubriand, precisely in the pages in which he remembers his Roman stay in 1803, when the first idea of writing his *Mémoires d’outré-tombe* came to his mind, quotes a letter he had written to Joubert, where the autobiographical project is outlined in direct opposition to Rousseau:

Il ne faut présenter au monde que ce qui est bien; ce n’est pas mentir à Dieu que de ne découvrir de sa vie que ce qui peut porter nos pareils à des sentiments nobles et généreux.

By means of a merciless list of the misdeeds Jean-Jacques confessed in a writing that must have seemed to Chateaubriand a disgusting moral strip-tease, *Les Confessions* becomes the example to be avoided, an anti-model for Chateaubriand’s *Mémoires*:

Ce n’est pas qu’au fond, j’aie rien à cacher; je n’ai ni fait chasser une servante pour un ruban volé, ni abandonné mon ami mourant dans une rue, ni déshonoré la femme qui m’a recueilli, ni mis mes bâtards aux Enfants Trouvés; mais j’ai eu mes faiblesses . . . faites pour être laissées derrière le voile. Que gagnerait la société à la reproduction de ces plaies que l’on retrouve partout? (1.525-26)

To be sure, Rousseau’s ghost was hard to exorcize; and Chateaubriand’s harshness shows how interesting even negative reactions can be in this chain of allusions to autobiographical models (or antimodels, as the case is in the *Mémoires d’outré-tombe*). Further examples illustrate this negative reaction to autobiographical models. Goldoni’s mention of his easy and painless birth could be an intentional reversal of Rousseau’s painful one, which caused his mother’s death; likewise, Alfieri’s refusal, when he was in Paris, to visit Rousseau, “uomo superbo e bisbetico, da cui se mai avessi ricevuta una mezza scortesia gli n’avrei restituite dieci” (1.124), could be viewed as a deliberate reversal of the episode of Goldoni’s visit to the *citoyen*. The dates seem to bear out this suggestion: in 1787 Goldoni’s *Mémoires* came out, followed in 1788 by the second part of *Les Confessions*; in 1789 Alfieri has Benvenuto Cellini’s *Vita* read aloud to him, and in 1790 he says he wrote a first sketch of his own life.¹²

Additional, and far more equanimous, statements on *Les Confessions*, confirming its influence, can be found in George Sand’s *Histoire de ma vie* (1.10-13), or in Nerval’s *Les Confidences de Nicolas* (1008).

Another *topos* should be mentioned, however briefly, one which consists in choosing as a literary model or archetype not another autobiography but a novel. This novel may be by the same author, like the *Nouvelle Héloïse*, which Rousseau is writing when he is repeatedly visited at the Ermitage by Sophie

D’Houdetot, who comes to speak to him of her love for the absent Saint-Lambert. Thus neither the reader nor Rousseau any longer knows whether Jean-Jacques falls in love with Mme d’Houdetot because she resembles Julie in some way and he wants to experience the passion of Saint-Preux, the hero of his novel:

Elle vint; je la vis; j’étais ivre d’amour sans objet; cette ivresse fascina mes yeux, cet objet se fixa sur elle; je vis ma Julie en Madame d’Houdetot. . . . ce ne fut qu’après son départ que, voulant penser à Julie, je fus frappé de ne pouvoir plus penser qu’à Madame d’Houdetot. (440 ff.)

Or, on the contrary, he presents in the novel his true feelings for his charming visitor, while in *Les Confessions* he uses the novel as a first record of that love.

The autobiographical *topos* can also be based on a novel written by another author. Thus, at the opposite pole from the sentimental and mature Rousseau we find the very young and lucid Goethe, who falls in love—in a way, he decides to fall in love—with Friederike Brion in Sesenheim because she and her family seem to him the exact German replica of the likable characters in Goldsmith’s *Vicar of Wakefield*. The somewhat chilling experimentalism of young Wolfgang in love goes even further: contriving a sort of *mise en abîme* of this situation, during a picnic he reads aloud to the Brion family and their friends nothing less than the *Vicar of Wakefield*, thus offering them a mirror, as he writes many years later in *Dichtung und Wahrheit*, which “keineswegs verhässlichte”: “didn’t denigrate them” (1:384).

This relationship between autobiography and novel, touched upon by Georges May (*L’Autobiographie* 169-96) and, more thoroughly, as to the eighteenth century, by Patricia Mayer Spacks, deserves a more accurate treatment. In fact, the two instances mentioned, involving Rousseau and Goethe, represent only the explicit admission of a much greater debt autobiographers owe the novelists. It is not by chance that many of the *topoi* reviewed so far characterize also eighteenth-century picaresque and pseudoepistolary novels, from *Tom Jones* to *Moll Flanders* and *La Vie de Marianne*.

A philosophical reason might explain this solidarity or symbiosis of motifs. In fact Hume, one of the first memorialists discussed in this survey, had already undermined, in a serious manner, in the *Treatise of Human Nature* (1739-40), the consistence of the self, reducing it to a series of perceptions:

For my part, when I enter most intimately into what I call *myself*, I always stumble on some particular perception or other, of heat or cold, light or shade, love or hatred, pain or pleasure. I never can catch *myself* at any time without a perception, and never can observe anything but the perception. When my perceptions are removed for any time, as by sound sleep; so long am I insensible of *myself*, and may truly be said not to exist. And were all my perceptions removed by death, and could I neither think nor feel, nor love, nor hate,

AdI

Annali d'Italianistica
Department of Modern and Classical
Languages
The University of Notre Dame

EDITOR:

Dino S. Cervigni, *The University of Notre Dame*

ASSOCIATE EDITORS:

Paolo Cherchi, *University of Chicago*

Edoardo A. Lebrano, *Indiana University*

Albert N. Mancini, *The Ohio State University*

BOOK REVIEW EDITOR:

John P. Welle, *The University of Notre Dame*

ADVISORY BOARD:

Fred Chiappelli (Chairman), *University of California, Los Angeles*

Luigi Ballerini, *New York University*

George Clubb, *University of California, Berkeley*

Giuseppe De Robertis, *Università degli Studi di Firenze*

John Grayson, *Magdalen College, Oxford*

Wolfgang Iser, *Universität Bonn*

Christopher Kleinhenz, *University of Wisconsin, Madison*

Roberto Manni, *Università degli Studi di Lecce*

John McGeehan, *University of North Carolina, Chapel Hill*

Antonio Padellaro, *Università degli Studi di Napoli*

Annali d'Italianistica seeks to promote the study of Italian literature in its cultural and historical context, to foster scholarly excellence, and to select topics of interest to a large number of scholars. Monographic in nature, the journal is receptive to a variety of topics, critical and theoretical perspectives. Each year's topic is announced well ahead of time. Contributions are welcome.

The journal is issued in the fall of each year. For all communications concerning subscriptions, address the Editor, *Annali d'Italianistica*, The University of Notre Dame, Notre Dame, IN 46556.

Subscription rates: Regular \$10; student \$8; institution \$16; patron \$30; donor \$50; foreign subscribers (Canada excluded) add \$2 for surface mail or \$4 for air mail. Checks, in U.S. currency, should be made payable to *Annali d'Italianistica*.

Manuscripts should be submitted in duplicate and accompanied by a stamped, self-addressed envelope. Authors should follow the MLA style for articles in English; articles in Italian should follow the *AdI* style sheet, available upon request.

BIB. LETT.
RIV
STR
2730
001003391

DEGLI STUDI
BIB. LETT.
UF10030795
003900008
13003750
PO7
001003391

Contents, Volume 4, 1986

- 3 Editor's Note
 - 7 Andrea Battistini. *L'autobiografia e il superego dei generi letterari*
 - 30 Willi Jung. *Georg Misch's Geschichte der Autobiographie*
 - 45 Aldo S. Bernardo. *Petrarch's Autobiography: Circularity Revisited*
 - 73 Luigi Monga. *Odeporico celliniano: il viaggiare nella Vita*
 - 80 August Buck. *Girolamo Cardano's De propria vita*
 - 91 Albert N. Mancini. *Autobiografia e storia nelle Memorie del Cardinale Giulio Bentivoglio*
 - 109 Christian Béc. *La memoria di un pittore fiorentino del XVII secolo*
 - 130 Piero Falchetta. *Autobiografia e autobiografismo indiretto nella Storia del Mogol di Nicolò Manuzzi*
 - 140 Marziano Guglielminetti. *Per un'antologia degli autobiografi del Settecento*
 - 152 Roberto Fedi. *Il "fare" e il "raccontare": memoria e scrittura nella Vita di V. Alfieri*
 - 168 Franco Fido. *At the Origins of Autobiography in the 18th and 19th Centuries: The Topoi of the Self*
 - 181 Olga Ragusa. *Autobiografia italiana dell'Ottocento: orientamenti*
 - 189 Paolo Briganti. *La cerchia infuocata. Per una tipologia dell'autobiografia letteraria italiana del Novecento*
 - 223 Maurizio Viano. *Ecce foemina*
 - 242 Samuel J. Patti. *Autobiography: The Root of the Italian American Narrative*
- Aggiornamento bibliografico: Manzoni. A cura di Vincenzo De Caprio
- 249 *Sei anni di bibliografia manzoniana: 1980-1985*
 - 255 Vincenzo De Caprio. *I. Studi biografici e sui Promessi sposi*
 - 263 Franca Fusco. *II. Edizioni commentate dei Promessi sposi*
 - 266 Luigi Trenti. *III. Dai versi giovanili agli scritti linguistici*
- 270 Roberto Severino. *Ad Angelica Palli: Manzoni improvvisatore di versi encomiastici*

