Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 8 (1985)

Artikel: Dalla memoria alla letteratura : processi formativi e modelli di autobiografia del Cinquecento italiano

Autor: Scrivano, Riccardo

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-255720

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 12.07.2025

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

DALLA MEMORIA ALLA LETTERATURA

Processi formativi e modelli di autobiografia del Cinquecento italiano

Le indagini, assai vivaci oltre che impegnate in varie direzioni, che si sono condotte e che anzi, in anni recenti, si sono fatte numerose, sui caratteri distintivi dell'autobiografia sono pervenute abbastanza concordemente ad almeno una conclusione, o diciamo più moderatamente approdo. Che è questa: per capire natura e meccanismi, strutture e contenuti dell'autobiografia occorre separarla decisamente da ogni altro tipo, o genere, di scritture memoriali. Il severo e diligentissimo Philippe Lejeune, cui si deve un insieme di ricerche teoriche molto capillari e sempre molto precisate sull'autobiografia, elenca, in forma che nulla vieta di considerare esaustiva, le seguenti: memorie, biografia, romanzo personale, poema autobiografico, giornale intimo, autoritratto. Ciascuna delle quali manca di qualcuno dei requisiti dell'autobiografia ch'egli dispone in quattro categorie: forma del linguaggio (narrazione e prosa), soggetto trattato (vita individuale, storia di una personalità), situazione dell'autore (identità di autore – il cui nome rinvia a una persona reale – e narratore), posizione del narratore (identità di narratore e personaggio principale, prospettiva retrospettiva della narrazione). Sulla base di questo solido schema l'analisi di Lejeune si articola in momenti differenti ma implicanti una unica conclusione: come può esprimersi l'identità di narratore e personaggio (io, tu, egli); come si manifesta, nel caso dell'uso della prima persona, l'identità di autore e personaggio-narratore (opposizione tra autobiografia e romanzo); confusione frequente tra identità e somiglianza negli studi sull'autobiografia (opposizione tra autobiografia e biografia)[1].

Ho riassunto certamente con eccesso riduttivo: e del resto le implicazioni del saggio di Lejeune, al di là delle impostazioni che per sé appaiono implicative di risultanze, sono metodologicamente assai fitte, configurandosi anche come perplessità

sull'utilizzabilità delle teoriche strutturalistiche nello studio di questa inquietante e controversa questione testuale. Il problema di fondo è che l'autobiografia ha un carattere individuale e irripetibile e quindi si sottrae, per definizione e per natura, ad ogni determinazione di strutture che la accostino o ancor peggio la assimilino ad altri individui della stessa specie. Una specie di permanente condizione ossimorica, una ineliminabile compresenza di opposti, governa l'autobiografia: che è un genere solo in quanto non può essere un genere.

In questa condizione paradossale vi sono due livelli: una vita viene raccontata solo in quanto è una vita eccezionale e ciò vale sia per la biografia sia per l'autobiografia, ma nel secondo caso tale eccezionalità non deriva da un confronto con altre o anche con tutte le altre vite nella prospettiva di fondare un criterio di valore o di spiegare il rilievo di una persona che, in un qualsiasi settore di attività, diventa un personaggio, bensì piuttosto e semplicemente dall'essere il caso proprio, personale, importante di per sé, al di là di qualsiasi confronto; questa vita può diventare un racconto solo a condizione che quella eccezionalità vi sia conservata e anzi risulti evidente in tutti i momenti e i movimenti della narrazione, ovviamente attraverso un'originalità, un distacco da ogni esempio, un'invenzione di casi e di forme espressive. I fattori che entrano in gioco sono molteplici: tra i quali la necessità di un referente, reale e storico, che induce costrittivamente la memoria alla fedeltà; l'evasione di esso dal tessuto degli avvenimenti di tutti; il travaso di esso nell'artificiosità di un tessuto sostitutivo qual è il racconto, che deve rispondere all'esigenza di una neutralità quanto più possibile assoluta e a quella, fondamentalmente contraria, di valersi di un'inventività e linguisticamente di un'espressività che corrispondano all'eccezionalità dell'oggetto. In buona misura questi fattori coincidono con le osservazioni svolte sullo «stile dell'autobiografia» da Jean Starobinski in un saggio anteriore agli studi teorici di Lejeune[2]. Starobinski usa il termine «stile» in una concezione estensiva, molto larga: ad una nozione di stile come norma oppone quella di stile come scarto, intendendo che la tensione di uno scrittore alla norma tradirebbe l'esigenza di verità dell'autobiografo. Che ha bisogno di scarto dalla norma ma nell'ambito di materiali e strumentazioni che

ottengano trascrizioni di realtà; si torna così daccapo alla situazione ossimorica contemplata poco sopra: espressività, caratterizzazione individualizzante, scarto come effetti dei loro contrari, norma, fedeltà riproduttiva, eliminazione dell'ostacolo espressivo ovvero comunicabilità. Complessivamente lo stile risulta un insieme di scelte connotative, ma anche delle cause di queste scelte.

Tra le posizioni di Starobinski e quelle di Lejeune non mancano punti di contatto e, per esempio, anche il primo introduce il suo agile saggio verificando la definizione dell'autobiografia come «biografia di un individuo scritta da lui stesso» mediante l'asserzione di identità tra narratore e personaggio e le distinzioni dell'autobiografo dal memorialista (tendenza alla prevalenza degli avvenimenti sul personaggio) e dal diarista (non narratore di sé ma cronista, atemporale e anarrativo, della propria interiorità). Senonché, mentre Lejeune cerca la stabilità del genere autobiografico, Starobinski ne fissa il carattere di instabilità; e tuttavia le loro conclusioni non sono così lontane e ambedue i contributi sono di grande sostegno per le indagini da compiere. Forse va precisato che i due studiosi hanno compiuto esperienze diversissime nel settore: Lejeune ha alle spalle una vasta opera sull'«autobiografia in Francia» tendenzialmente catalogatrice e necessariamente erudita, Starobinski un'interpretazione di Rousseau, cioè di un maestro dell'autobiografia[3]. Di questi e di moltri altri interventi esiste in italiano un'intelligente *recensio* di Andrea Battistini cui qui conviene semplicemente rinviare[4].

Battistini conduce il suo lavoro fino ad un efficace scorcio su cose italiane. Da noi non si è fatto molto, o non si era fatto fino a tempi recenti, su questo tema: le cause di questo vuoto non sono qui da indagare, anche se la diffidenza idealistica verso i generi letterari e quella marxistica verso l'individuale non vanno probabilmente taciute, così come al contrario non vanno taciute le accentuazioni che pure si sono avute del grande significato storico e letterario, insomma la pratica effettualità di certi testi autobiografici. Ma giusta rilevanza Battistini dà al libro di Marziano Guglielminetti, *Memoria e scrittura*[5], alla cui introduzione riconosce il merito di costituirsi anche come tracciato critico delle indagini teoriche recenti sull'autobiografia. E

per il quadro che qui mi propongo di disegnare piuttosto che di dipingere, quest'opera è punto di riferimento essenziale, in primo luogo perché essa offre fino a Cellini, ovvero fino al 1566, un regesto di autobiografie cinquecentesche e di progretti criticamente visitati, ma anche perché questi materiali son visti nei loro territori specifici, di genere e sottogenere, in cui si nutrono e, ove accada, si consolidano. In terzo luogo – che è quello che più importa – in molti casi, e maggiormente proprio per gli scrittori cinquecenteschi, Guglielminetti penetra nei processi costitutivi del testo, nell'atto memoriale che precede – ma non è determinazione spaziale-temporale, bensì movimento concepibile piuttosto nella durata – l'atto scrittorio. È precisamente l'orizzonte di questo scritto, che tuttavia non si propone alcuna esaustività, ma si limita di necessità ad una panoramica o presa di contatto o anche solo citazione.

Dire autobiografia con riferimento al Cinquecento italiano ha significato fin dal Settecento dire Cellini. Con la *Vita* celliniana l'autobiografia ha una eccezionale esplosione, destinata tuttavia a fruttificare cultura, influenzare altri, contribuire alla definizione di un quadro antropologico solo due secoli dopo. Per molto tempo è parso vero quello che parve vero al primo propagandista di Cellini, Giuseppe Baretti[6], che cioè l'originalità di questa personalità e di questo scrittore (nesso inscindibile) fosse il pregio maggiore dell'opera e consistesse precisamente nella libertà dalle regole e nel crescere fuori d'ogni tradizione. Cose sempre belle, ma oggi un po' meno certe e soprattutto non uniche da considerare, quando si constata che la mancanza di misura di Cellini nel giudicare la storia, gli altri, il mondo e naturalmente se stesso, al limite della patologia, non accantona affatto, anzi contribuisce ad illuminare in pieno, la proposta di sé come scrittore, con naturalezze che si trasformano in preziosità e insomma con un processo di connotazione ottenuto per la via non facile della «sprezzatura», della tensione cui è sottoposta la denotazione. Misto di cose culte e di cose popolari[7], o comunque cariche di immediatezza e di espressività, Cellini è anche scrittore diverso, più regolato e comunicativo per necessità nei *Trattati* che sono giustamente entrati meglio nelle interpretazioni recenti di Cellini[8].

Ma per tornare al regesto di un po' più di metà secolo di autobiografia che Guglielminetti ha costituito, il primo dato che emerge, al di là della complessità del gioco tra memoria e scrittura che viene indagato minuziosamente nel corso del gran libro celliniano, è che una buona tensione allo scrivere di sé esiste nel Cinquecento sulla base di diverse tradizioni: una è quella della politica, dell'unione non casuale tra autobiografismo e politica, che registra il clamoroso caso di Francesco Guicciardini tra *Memorie di famiglia, Ricordanze, Consolatoria, Accusatoria* e *Defensoria,* e che si rannoda alle scritture memoriali in uso fin dal Trecento in ambiti tra familiari e mercantili; l'altra è quella delle arti, anch'essa con buon *exploit* anteriore, specie quattrocentesco (Lorenzo Ghiberti), e con iscrizione cinquecentesca e precelliniana del *Memoriale* di Baccio Bandinelli (1552) e dell'abbozzo di memoriale di Raffello Sinibaldi (1566 circa), scritture tutte diverse l'una dall'altra per intenti, contingenze e finitezza. Fuori contesto – ma probabilmente solo per una questione di programma – non manca un riferimento ad un'altra linea, che non è certo senza tradizione nella cultura italiana e basta rinviare come fa Guglielminetti[9] al Petrarca se non della *Posteritati* certo del *Secretum*: quella rappresentata dal *Soliloquio* di Paolo Paruta che si presenta come riflessione-denuncia-consolazione in chiave totalmente religiosa, quindi come confessione abbastanza rigida e con detrimento della narrazione, mentre la *Consolatoria* guicciardiniana si dispone lungo un linea laica e mondana evidentemente molto più consona alla personalità culturale profonda del suo autore.

È un buon regesto, dunque, anche se molte scritture che nascevano da una spinta memoriale-autobiografica sono rimaste certamente sconosciute o poco conosciute e meno studiate, e d'altronde, per quanto si allarghi il modulo combinato memoria-autobiografia, non si potranno includere mai tutte le scritture che in qualche modo si potrebbero richiamare ad esso. Tra le prime un posto di gran rilievo dovrà avere il *De vita propria* di Gerolamo Cardano, che peraltro ebbe per la prima volta stampa solo nel 1643[10]. Certo si tratta in ogni caso di un'opera che ha caratteristiche particolari, vita di filosofo e di scienziato e dunque pensata e formulata in termini di pensiero e di ricerca, e che tuttavia va vista nei fitti rapporti che ha con altre iniziative di Cardano come il *Liber de libris propriis* (1557) e i molti

spunti autobiografici sparsi in altre sue numerosissime opere, magari su aspetti speciali della sua personalità e enorme operosità; prospettive tutte convalidate da una delle linee portanti della più recente interpretazione globale di Cardano, il *Saggio sulla filosofia di Cardano*, di Alfonso Ingegno[11] che sottolinea la perdurante importanza della componente autobiografica: «La prima stesura (del *De libris propriis*) è importante per le notizie relative allo studio del greco da parte di Cardano, ma tutte (le tre stesure del libro in questione) hanno particolare rilievo dal punto di vista autobiografico, non solo ovviamente per la ricca messe di dati fornita, ma per i motivi esposti in questo capitolo (intitolato *Metodo enciclopedia opere*) e ripresi ancora nella conclusione, in base a cui la vicenda culturale di Cardano si presenta inseparabile dai suoi risvolti biografici.»[12]

Non mirando all'esaustività questo intervento non prenderà in considerazione tutti questi documenti, opere finite o abbozzate che siano: né cercherà una definizione del genere delle scritture su cui si sofferma un po' più. Mi pare abbastanza accettabile la nozione di genere come si delinea nelle proposizioni starobinskiane fuori da eredità positivistiche e idealistiche: qualcosa che c'è, se è utile a formare sistemi di conoscenza, e che non c'è, ogni volta che diviene un bagaglio passivo, anzi fardello. Per questo da autobiografia, un termine che del resto nel Cinquecento non è stato ancora coniato e che anche nel Settecento, quando lo fu, a molti non piacque, sicché Goldoni preferì raccontare se stesso sotto il titolo di *Mémoires* e Alfieri sotto quello barettiano e celliniano di *Vita scritta da esso*, sono tornato semplicemente al rapporto memoria-letteratura senza impegnarmi a prendere in considerazione tutte le scritture per qualche fattore attinenti. Ma mi sono poi permesso un ampliamento di discorso verso un testo che ci vollero addirittura tre secoli a farlo venire alla luce, le *Memorie di un uomo da remo*, ovvero di un galeotto, scritte da un Aurelio Scetti, musico, aretino, nel 1575 e pubblicate da A.V. Vecchi nel 1884 di su un manoscritto marciano[13]: opera incondita, che racconta dieci anni di vita di un uxoricida condannato all'ergastolo come rematore sulle galee del duca di Toscana, Francesco de' Medici, cui lo scritto è dedicato con la finalità di ottenerne la benevolenza, l'accettazione del pentimento e dell'espiazione e quindi la liberazione, finalità peraltro miseramente mancata.

Un punto di partenza collettivo del tutto appropriato all'autobiografia cinquecentesca potrà essere considerato quello così sintetizzato da Lejeune e da molti condiviso: «Il existe une corrélation entre le développement de la littérature autobiographique et la montée d'une nouvelle classe dominante, la bourgeoisie, de la même manière que le genre littéraire des mémoires a été intimement lié à l'évolution du système féodal. A travers la littérature autobiographique se manifestent la conception de la personne et l'individualisme propres à nos sociétés: on ne trouverait rien de semblable ni dans les sociétés anciennes, ni dans les sociétés dites ‹primitives›, ni même dans d'autres sociétés contemporaines des nôtres, comme la société chinoise communiste, où l'on cherche justement à éviter que l'individu n'envisage sa vie personnelle comme une propriété privée susceptible de devenir valeur d'échange.»[14] Le quali osservazioni di Lejeune sono integrative, con vari spunti, del quadro generale in cui si collocano: mi pare da notare, per esempio, che l'ultima osservazione da parer piuttosto deviante nel modo, si palesi invece come integrazione d'un certo rilievo quando si pensa all'idea di centralità o almeno di esemplarità di sé nell'universo che anima chi si fa autobiografo, quell'idea celando magari inconsciamente; ciò che appare ancor più accentuato nell'avanzare del secolo XVI, quando l'alienazione psicologica ed economica colpisce, isolandolo sempre più, l'individuo abbandonato a se stesso in una situazione di crisi dei valori sociali e comunitari[15]. Allora il sé come proprietà, che come tale assume un valore di scambio da far elevare quanto più si può, è elemento che può essere utilmente calcolato.

Senonché la genericità in cui si risolve un istituendo rapporto tra autobiografia e società borghese è così labile e incerto che vi si possono fare entrare troppe cose, uomini e opere. Per il Cinquecento italiano tutto si fermerà alla costatazione, nel complesso datata secolo XIX e più semplicemente 1859 (anno della *Civiltà* burckhardtiana), che il Rinascimento è il trionfo dell'individualismo e della vita come opera d'arte. E non solo perché la borghesia non è cosa facile da cogliere nella società italiana del tempo, in generale come classe, in particolare e in concreto come gruppi di persone, di famiglie, di interessi, di clans, potendo apparire cosa piuttosto al tramonto che alla nascita; né solo perché la caratteristica della borghesia, e in

particolare di quella borghesia, è la mobilità sociale, è la complessa distinzione di ordini ad essa interni; ma anche e piuttosto perché non è molto più pertinente chiamar borghese Guicciardini, che appartiene ad una oligarchia che ha di fatto funzioni di aristocrazia anche se non ne ha le patenti, che Cellini, il quale si muove, quando non come un bandito o un anarchico o un cortigiano, come un popolano basso o un plebeo, per rissosità, per la lingua, per la mentalità, per i costumi, per le vicende. Per starsene, naturalmente, a due casi non tanto lontani nel tempo e nati nella stessa comunità cittadina.

Per il caso Guicciardini altri parametri vanno usati; e risulteranno più precisi, come Guglielminetti ha messo in evidenza, non solo coordinandone le scritture memoriali-autobiografiche della prima, relativamente giovanile sperimentazione con particolari settori o sottogeneri (collegamento delle *Memorie* e delle *Ricordanze* con le scritture mercantili o col *curriculum* da pubblico concorso)[16], ma anche isolando i documenti più tardi, quelli scritti nei personalmente tristi e collettivamente tragici avvenimenti del 1527–28 (sacco di Roma, sconfitta del papa e dei suoi alleati, preponderanza imperiale a riscontro della restaurazione della repubblica a Firenze), correttamente rilevandone la qualità oratoria in senso ristretto, giudiziaria, raccolta di materiali per argomentare la propria difesa nella sede appropriata.

Su queste ultime scritture mi pare utile soffermarsi un poco[17]: perché, mentre l'*Accusatoria* e la *Defensoria* mostrano scopertamente la loro qualità pratica, dunque non un tracciato di vero ripensamento e tanto meno ricostruzione della propria esistenza, ma un esame di argomenti di accusa e di difesa, la *Consolatoria*, pur non contenendo narrazione, ma neppure quell'argomentazione di accuse e difese, pare un documento autobiografico più credibile, non ritratto, non diario, non memoria di cose esterne, ma riflessione su di sé, giustificazione di sé davanti al mondo, a sé, a Dio. Tuttavia un legame sotterraneo tra queste e le altre v'è, palese, al di là della costatazione, o almeno probabilità, che la *Consolatoria* sia la matrice delle arringhe, ne siano queste una sorta di sviluppo e dimostrazione. Tale legame consiste nella comune letterarietà del discorso, che è propriamente giudiziale nell'*Accusatoria* e nella *Defensoria* ma

anche nella *Consolatoria* è fondato sul criterio della persuasione, ovvero dell'argomentazione che accoglie tutti gli artifici necessari a convincere altrui. Che in quest'ultima è Guicciardini medesimo, il quale si sforza di convincere Francesco della vanità di ciò che ha perduto e delle motivazioni valide a confortarlo (per cui l'uso della seconda persona); nelle altre due orazioni sono formalmente i giudici, sostanzialmente il pubblico, le cui passioni sono sottoposte a forti sollecitazioni e sono invitate a scatenarsi con un apparente ardore di libertà. Le battute finali dell'*Accusatoria* lo evidenziano:

> Vedete quanto concorso, quanta espettazione; ognuno conosce che in questa sentenza si contiene la vita sua, la salute sua e de' figliuoli. Assoluto lui, è ruinata questa legge [dalla quale si prendono le mosse] la quale è el bastone della libertà; non ci resterà più reverenza, non terrore; resteranno sanza pena le insolenze, le rapine, le congiure; non bisognerà più legge, non magistrati, non giudìci. Tutte queste cose o dalla assoluzione sua hanno a pigliare la morte, o dalla condannazione la perpetuità; nelle sentenze vostre consiste la libertà o la tirannide, consiste la salute o la ruina di tutti.

E quasi di seguito:

> Se le arme vostre non lo amazzeranno, lo amazzeranno e' sassi e le arme di questa moltitudine, la quale se comincia a farsi ragione da sé medesima, chi vi assicura che lo sdegno giusto, che la desperazione non la traporti; chi, che la si contenti del sangue di questo monstro, e non si vendichi contro a chi a dispetto del cielo e della terra lo vuole difendere, contro a chi mette nella guaina quella spada che nuda gli è stata messa in mano per fare giustizia? Non mancherà chi stimoli, chi riscaldi el popolo; io, se mancheranno gli altri, sarò el confortatore, el concitatore. Perché che abbiamo noi più a fare al mondo? A che proposito più vivere se ci è di nuovo tolta la nostra libertà? Vadia prima in confusione el tutto, rovini prima ogni cosa, faccisi prima uno nuovo caos, che noi sopportiamo e vediamo più tanta indignità[18].

Siamo nel dominio dell'oratoria più scaltra: qui Guicciardini esce dall'ombra della prudenza e delle riserve e, proprio mentre si accusa, mostra esplicitamente queste accuse come frutto di interessi di parte e di paure, fondate sull'opportunismo non sulla giustizia, né su una vera aspirazione di libertà. Non

diverse le battute conclusive della *Defensoria*, generalmente più fiacca ma percorsa dallo stesso filo dimostrativo dell'*Accusatoria*:

> Guardate, giudici, che cosa è la passione, che cosa è la malignità degli uomini e el desiderio di calunniare; quanto gli accieca, quanto toglie loro ogni intelletto e cognizione... Tre cose in sustanza sono quelle che mi ha opposto lo accusatore... Tutto el resto della accusazione sua è stato in volermi mettere a sospetto e in persuadere che ancora che io fussi innocente e sanza peccato alcuno, che io avessi a essere gastigato: perché non vuole dire altro che dire che sanza testimoni, sanza pruove, sanza segno alcuno, ma solo per una prosunzione generale, per una opinione in aria io sia condannato[19].

La puntuale corrispondenza tra le due orazioni consiste nel fatto che circa gli stessi elementi la seconda offre prove, la prima solo vane parole e passioni estreme. Ma quando si pensa che, stante la scarsa probabilità di dire veramente queste cose davanti ad un qualsiasi consesso, Guicciardini scriveva soprattutto per sé, si vede che il sostegno profondo della scaltra artificiosità di ambedue è la nozione che Guicciardini ha di sé, è Guicciardini stesso, è l'io e dunque la prospettiva autobiografica. Alle spalle le ragioni della *Consolatoria* affiorano chiaramente: vanità delle cose perdute, purezza della propria coscienza, incontaminatezza della propria condotta, certezza infine esplicitata di non aver sbagliato né nel consigliare né nell'operare, almeno per quanto era stato umanamente prevedibile. I passaggi tra i diversi temi sono abilmente distribuiti in un processo ascendente («Chi procedendo fisoficamente si ricordassi che questi beni della fortuna sono di nessuno momento»; «Manco si accosta alla verità che tu abbi permesso e' danni fatti nel nostro dominio»; «El sospetto che ha el popolo di te per reputarti amico de' Medici, passerà, e verrà tempo, forse più presto che tu non credi, che tu sarai in buono concetto»[20]). La trama delle giustificazioni è marcata ma tende a trasformarsi attraverso l'elaborazione dal presente degli avvenimenti passati. In ciò ha gioco l'altra trama, dei sentimenti di Francesco:

> Da uno estremo eccessivo di onori, di riputazione, di faccende grandissime e di notizia universale in che tu eri, ti truovi precipitato subito in uno altro estremo di uno vivere ozioso, abietto, privatissimo, sanza degnità, sanza faccende, inferiore nella tua città a ogni piccolo cittadino...

> Bene è degno di laude e molto pietoso el dispiacere che tu senti che le cose del papa abbino avuto fine sì miserabile...
>
> Credo bene, anzi tengo per certo, che se la città arà vita e non affoghi in questa tempesta grande che ora si mostra, che non passerà molto tempo che non solo non sarai rifiutato, ma che agli uomini parrà forse avere fatto perdita di non si essere valuto in tempi tanto strani della virtù e esperienza tua...[21]

Dal dolore per la propria sorte e dalla commozione per il destino del suo protettore affiora la speranza, poi certezza (o arroganza?) della propria riabilitazione, ché «le sue buone qualità», il suo legittimo «appetito degli onori», il suo «piacere del travagliare» non possono non essere riconosciuti. E mi pare indicativo di tutto il processo che nella conclusione lo stesso tema della vanità delle cose perdute scivoli su quello dei vantaggi della tranquillità e dell'ozio con dignità.

Non è da dire come dietro a questa mirabile prova di oratoria e letterarietà stiano intricate reti di modelli classici e medievali, da Cicerone a Boezio a Boccaccio[22]. Ma da dire è che quello di Guicciardini è il discorso del potere e sul potere, o che si rammarichi di averlo perduto, o che si appelli alle ragioni della cristiana rassegnazione, o che profili la consolazione della pace, il riposo della riflessione, il distacco e poi la restituzione del potere. Il potere, come altrove sta nel disporre di cose e di uomini, qui si manifesta nel dominio del linguaggio, che è quello dell'oratoria teoricamente sostenuto dalla scienza retorica. Attraverso questa si precisa il ruolo della letteratura nell'espressione di sé. Si è, certo, in una zona di autobiografismo marginale, ma non tanto da non riconoscere il gioco della memoria al cospetto del presente. Il gioco memoriale filtra attraverso la meccanica della persuasione, che è artificio, studio di un percorso, scelta di strumenti. La letteratura si fa così condizione indispensabile di manifestazione della memoria: non v'è qui una lotta con sé per ricordare con verità, ma piuttosto per dimostrare che ciò che si ricorda e cui ci si appella è vero; ma il rapporto tra memoria e letteratura non muta e prova che ogni operazione autobiografica è un fatto letterario, che importa in quanto tale e dunque anche per il suo valore di traslato e di simbolo[23].

Quando si parla di Cellini, si tende con facilità ad ascriverlo ad una linea di intellettuali rinascimentali che, come digiuni di educazione umanistica, rappresentano l'antiletteratura. È una linea cui si ascrive volentieri Pietro Aretino, l'antiletterato per eccellenza, inventore anche dell'antigenere, per esempio dell'anticommedia. In realtà in tutto questo v'è un uso di parole grosse per dire cose, se non piccole, circoscritte. Antiletterario in questo contesto vuol dire anticlassico e magari antirinascimentale e Aretino infatti, e con molto minor coscienza Cellini, si riconosce in polemica con la tradizione umanistica nel suo complesso. Tuttavia tale polemica ha ragion d'essere solo all'interno d'un'acquisizione capillare di cultura tradizionale. Ciò che caratterizza figure come queste è la loro formazione irregolare, il loro muovere dalla pratica prima che da qualsiasi assestamento teorico. Si può dire la stessa cosa, in parte, di una figura grande ma in sé controversa di umanista come Teofilo Folengo: in parte appunto, perché ogni caso è diverso dall'altro, nessuno di questi personaggi di fatto e per coscienza esce dall'isolamento e manifesta più d'una tendenza a servirsi in modo alternativo del sistema antropologico rinascimentale.

In Guicciardini s'è visto un processo dalla letteratura al potere; in parecchie di queste figure – quelle in cui il livello letterario è riconoscibile – si assiste ad un processo dalla letteratura all'antipotere. Cellini autobiografo ne è una prova notevole: in primo luogo nella *Vita* si registra una tendenza alla deformazione piuttosto che alla ricostruzione del passato, perfino nei nudi fatti[24]. Così l'atto autobiografico consiste precisamente nel dare a questi fatti un significato nel momento di ricostruirli all'interno di una interpretazione di sé da suggerire al lettore. Il quale, in secondo luogo, è, in progresso di avvicinamento, il pubblico, la corte, il principe: a quest'ultimo l'autobiografo vuol dimostrare la propria grandezza, i riconoscimenti che ha avuto da maggiori di lui, papi e re e imperatori, e a questi intende anche rivolgere un rimprovero, che non si può esprimere palesemente, ma da far trasparire tra gli artifici. È giusto in questo senso sottolineare la differenza tra prima e seconda parte della *Vita*[25], non solo per la diversa distanza dei referenti memorati, al punto che la seconda parte ha zone, specie quelle relative alle vicende successive al ritorno a Firenze, non districabili da un senso di compresenza spaziale e

temporale tra autore e personaggio, da una avvertibile conversione di storia e cronaca, ma anche per l'incombere del vero destinatario dell'opera, col quale s'intende istituire una sorta di segreto colloquio.

Opera dunque anche qui una spinta alla persuasione, pur trovandosi fuori dalla tecnica oratoria. Non fuori, tuttavia, dalla ricerca e istituzione di un sistema di procedimenti, dimostrazioni e artifizi che consentano di realizzare il fine riassumibile nella formula: convincere il principe della grandezza di Benvenuto. Non fuori insomma dal territorio della retorica. La costituzione di questo, in mancanza di una programmazione del proprio lavoro che non va oltre la rapidissima dichiarazione di apertura del primo capitolo[26], si identifica con l'esecuzione di essa. Ma le scelte dell'organizzazione narrativa, taglio degli episodi, norme di governo su ampliamenti, interruzioni, concentrazioni, deviazioni, per essere implicite all'atto narrativo, non risultano meno calcolate. È noto che Cellini avrebbe voluto che uno scrittore professionista come il Varchi rendesse più letterario il testo della *Vita*; e il fatto che ad esso alleghi il sonetto introduttivo e il capitolo dalla prigione in chiusura della prima parte, può direttamente confermare questa intenzionalità letteraria, e sia pure di una letteratura di modi e mezzi diversi dai consueti.

Autobiografia per eccellenza in quanto è narrazione, in prosa, di una vita individuale, che identifica autore, narratore, personaggio nella ricostruzione memoriale del passato, la *Vita* celliniana nutre la sua individualità nel sovrapporre costantemente l'interpretazione alla registrazione, non deve dimostrare di dire la verità, del resto già nota a chi più sa e importa, Dio, ma deve provare che Dio protegge il suo artista, quasi simbolo terreno di sé, è una continuata menzogna che vuole diventare assoluta verità; e lo diviene, ma solo su un piano diverso da quello dei fatti, quello della letteratura.

Un'aspirazione alla letteratura non meno forte e coinvolgente è espressa nelle pagine memoriali di quel ben diverso irregolare delle lettere che è il nominato Aurelio Scetti. Ogni dominio di strumentazione scrittoria di buon fondamento scolastico manca in Scetti molto più che in Cellini, cui lo collega invece

l'essere come questi un artista, precisamente un musicista, che proprio alle sue capacità artistiche affida interamente la sua possibilità di riscatto e di liberazione, sicché la propria vita, in quanto vita di persona di rilievo, che ha una capacità professionale che tutti, dove che sia, sono pronti a riconoscere, diviene un valore scambiabile con la libertà. Naturalmente lo collega anche e molto di più, al di là delle apparenti e sostanziali diversità delle personalità e funzioni dei loro scritti autobiografici, il destinatario.

Come s'è detto, destinatario unico delle *Memorie* di Scetti è Francesco de' Medici; intermediario è Dio, che solo può essere buon testimone del pentimento dell'omicida, così come la rassegnata accettazione del proprio destino deve valere quale prova sufficiente della giustizia e della liberazione. È naturale pertanto che si crei una precisa corrispondenza tra il primo e il ventesimo capitolo, ultimo di cui lo scritto si compone. Nel primo, sbrigatosi in due righe del «successo», ovvero dell'«omicidio commesso nella persona della sua donna», gli preme infatti sottolineare che «gridando gratia insieme con tutto il populo che ivi era radunato li fu concesso per ordine del serenissimo gran principe di Toscana la vita in gratia e la sconficcatione de i beni»[27]; nell'ultimo, quando, malgrado le insistenze degli anziani di Porto Ferraio che vorrebbero che Aurelio divenisse addirittura maestro dei loro figliuoli, avendone accertato non solo il pentimento, ma la profonda rettitudine dell'animo, il principe rifiuta di concedere la liberazione di Aurelio – che è poi o sembra la ragione per cui egli, vista la vanità delle preghiere altrui, si decide a rivolgersi direttamente al principe –, egli, saputolo, si ripiega su se stesso con questa riflessione: «Sol disse così: il mio peccato forse non piace a Dio che ancor sia al termine di misericordia»[28].

Dentro a questo quadro si svolgono le vicende di Scetti, che sono soprattutto lunghi viaggi tra i molti approdi del Mediterraneo e partecipazione ad episodi storici clamorosi come la battaglia di Lepanto, raccontata nei capitoli XIII e XIV, con abbastanza particolari tattici e tecnici, oltre che con la coloritura facile a chi fu presente all'avvenimento[29]. Lo scopo di queste narrazioni particolareggiate è di mostrare come la pena inflittagli pel suo peccato sia duramente scontata non solo con la sofferenza dello stare al remo, delle ferite mal curate, dello

strazio della segregazione, ma anche con i rischi corsi in aiuto della cristianità nell'adempimento scrupoloso e generoso dei suoi compiti, pur modesti. E tuttavia il pur dolente affiorare delle sue condizioni («essendo Aurelio inabilissimo... il signor commissario misse in nota come molti altri et rimasto col cuore abbastanza riposato pensando per gratia di Dio et per essere inabilissimo essere in quel anno liberato»[30]) non gli impedisce di aprirsi a descrizioni e soprattutto a minuziose ricostruzioni degli avvenimenti cui è presente, come se, la narrazione prendendogli la mano, egli sperasse da queste descrizioni di ricevere l'interessamento e quindi la pietà e la generosa assoluzione del duca.

Per questa via la letteratura si affacia attraverso la compiacenza scrittoria: che si manifesta nel gruppetto di quattro distici, ovvero vere e proprie ottave poiché i primi tre sono a rima alternata e gli ultimi due versi baciata[31], ma anche nella stesura di un sonetto nella morte del duca Cosimo. Non è probabilmente una rarità, ma non si può dire di cattiva fattura, sia per l'uso di concetti del far grande di tradizione petrarchistica, sia per il maneggio degli aspetti tecnici, sineresi e dieresi, troncamenti e iati, nonché per il dominio delle rime.

Tutte queste intenzioni, ovvero ambizioni, si manifestano compiutamente nella lettera di dedica delle *Memorie*:

AL SERENISSIMO GRAN DUCA DI TOSCANA
MIO SIGNORE

Io estimo Serenissimo gran Duca che sia non solamente utile ma necessario l'aspettar tempo debito ad ogni cosa sicome non meno si aspetti quel che delle biade cerca prender frutto allora che la materia a producere i fiori è disposta; la qual cosa mentre che meco medesimo ho riguardata infino a questo dì come cosa ancor non fruttuosa, di scrivere a vostr'altezza serenissima, mi sono astenuto et sì per l'infortunio in che io mi ritrovo; ma oggi parmi che più da star non sia senza scriverli quantunque la bassezza del mio stato et la depressa mia conditione tolghino molto di fede et di autorità alle mie parole; perciò se alcun frutto farà lo scriver mio sommo piacer mi sarà et dove non lo facesse, tanto son'uso a perdere delle fatiche mie e nel'haver perduta questa, mi sarà leggero non già che fatica mi sia il mettergli innanzi le cose sue come sia questa sopra tutte le vittoriose imprese fatte sopra l'acqua salata le sue galere dal anno ch'io venni in questa miseria insino a questo dì; ma fatiche mi sono

> assai che da più alto et rilevato spirto son degne d'essere in luce misse che da me ormai obvinto da sì grand'impeto d'accidenti della fortuna et haver preso un tale ardire d'inviarle a lei. Ma essendo mio principe et mio signore la prego benché l'accetti il desio mio qual fia et non ch'io mi vogli prosumere d'esser nel numero degli scrittori misso da uno invitto signore e quale a lei et il primo del universo e come sol desideroso la si degni libero di me servirsi; facio fine col pregarli felicissima et lieta vita, l'affezionatissimo servo. In l'anno il dì 17 di Marzo 1576[32].

Anche se il mondo interiore di Scetti è una costante e la narrazione delle sue vicende diventa semplicemente quella dei fatti storici cui assiste e dei luoghi che va percorrendo sulla galea cui è incatenato, e anche se da ciò deriva che non una vita viene qui narrata, ma solo dieci anni di essa, sia pure i più terribili ma anche i più significanti, la qualità non memorialistica ma autobiografica di questa scrittura, incondita, s'è detto, non tanto però da non esprimere chiaramente elementi da documentare meglio altrove, risulta inequivocabile, perché, distendendosi nelle sue forme cerca il proprio modo di essere che non può che essere letterario, sia per la disposizione artistica, e insomma con fondamento estetico, della mente e della stessa intenzionalità dello scrivente, anzi – ormai si può riconoscere – scrittore, sia per la destinazione che essa deve avere.

A considerazioni prossime sollecita il *Soliloquio* di Paolo Paruta[33], che narrazione è solo per grandi tratti, l'infanzia, l'adolescenza, gli studi e gli impegni assunti in privato e in pubblico come scrittore (dalla *Perfezione della vita politica* alla *Istoria venetiana*), gli incarichi ricevuti dalla repubblica, per convertirsi presto, anche nella breve misura dello scritto, in ammonimento sulla vanità non solo delle cose compiute, ma anche dei pensieri, delle riflessioni, della stessa trattazione teorica delle virtù: «imparai a diventar moralmente buono, sì; ma non è in questa scienza il primo precetto che la dottrina de' costumi per sè stessa sia vanissima cosa?»[34]

In realtà il *Soliloquio*, scritto, per dichiarazione in esso contenuta, nell'imminenza della partenza di Paruta per Roma come ambasciatore di Venezia nella corte di Clemente VIII (1592), che è l'unico fatto storico direttamente richiamato ed è

quello dalla cui altezza Paruta medita sul suo passato più di quanto non lo racconti, ha una struttura apparentemente casuale, in realtà perfettamente calibrata, solidissima, ritmata sull'onda incessante delle domande che subito al di là di quella rapida impostazione narrativa assolutamente sommaria, volutamente evasiva, invade inquietamente la pagina quasi a segnarne il movimento ossessivo, la concentrazione riflessiva. I tempi del proprio svolgimento si collegano puntualmente in essa ai temi che vengono affrontati: gli studi, la vanità di essi, la maggior vanità degli onori, la sconcordanza tra beni mondani e celesti, l'approssimarsi alla vecchiezza, con le immagini obbligate del precipitare del tempo, dell'eterno mutamento delle cose. Il culmine di questo incalzare delle cose è segnato da un seguito ansioso di domande: «Che fo io dunque? che penso? che aspetto? Perché non cangio pensieri ed esercizi?... Spero forse, non mi mutando io, che mutar si debba la natura di quelle cose intorno alle quali io verso? che il travaglio sia per farsi diletto?...»[35] Due sole le interruzioni tematiche, il richiamo «alle rovine, che ognora ti si fanno innanzi, di questa città di Roma, che fu regina dell'universo» e quello ai «buoni padri, che dentro a' vostri chiostri, lontani, non pur con la presenza ma co' pensieri dell'anima, dal mondo e dalle sue cure, vivete in una soavissima quiete», ambedue classiche, da repertorio.

Con tutto questo il filo autobiografico non è mai perduto, ora con l'imperio della memoria, peraltro sollecitata («Ma se mi volgo agli anni giovenili... qual cosa poss'io rammemorarmi...»), ora con la riproposizione del compito assunto («Ma, poiché faccio l'esame di me stesso, torno a considerare la mia vita»), ora con la presa di coscienza del momento presente («Ma torno ancora a me stesso... sì che mi trovo d'essere alla vecchiezza vicino»).

L'intero processo di svolgimento ha l'affidamento dell'esperienza letteraria in ciascuna fase; giacché la garanzia per la quale l'autobiografia può riuscire ad essere se stessa sta nella sua forza a divenire fatto letterario, di tornare a costituire norme al di là dello scarto. Tutto ciò si verifica nei diversi modelli di esperienza autobiografica cinquecentesca che si sono contemplati, condizionati dall'alto livello, vera marea di letterarietà che invade il secolo, appariscentemente manifesta perfino

nelle vesti del suo contrario, l'antiletterarietà appunto. Ma anche se nel XVI secolo, in Italia, l'autobiografia è condizionata dalla letteratura più che in altre età, non v'è dubbio che si tratta d'un prodotto che in linea di principio e dunque prima ancora di ciò costituisce una prospettiva singolare nell'universo della letteratura.

Riccardo Scrivano
Università di Roma II

NOTE

[1] P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, pp. 14–15.

[2] J. Starobinski, *Le style de l'autobiographie*, in «Poétique», 1970, III, pp. 257–265 (tr. it. in *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 204–216). Di Starobinski mi paiono molto importanti, tra altri, i due seguenti studi successivi: *Montaigne et la dénonciation du mensonge*, in AA.VV., *Identität*, herausgegeben von Odo Marquard und Karlheinz Stierle, München, Fink Verlag, 1979, pp. 463–480, e *Breve storia della coscienza del corpo*, in «Intersezioni», I, 1981, n. 1.

[3] P. Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Colin, 1971, e J. Starobinski, *J.-J. Rousseau, La transparence et l'obstacle*, Paris, Plon, 1958.

[4] A. Battistini, *Lo scrittore allo specchio*, in AA.VV., *Dal «Novellino» a Moravia*, a c. di E. Raimondi e B. Basile, Bologna, Il Mulino, 1979, pp. 289–314.

[5] Torino, Einaudi, 1977.

[6] Nella «Frusta letteraria» del 13 gennaio 1764 (v. G. Baretti, *La frusta letteraria*, a c. di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1932, I, pp. 85–89).

[7] Una rapida, precisa rassegna bibliografica delle osservazioni sulle stratificazioni e combinazioni del linguaggio celliniano si trova nell'*Introduzione* premessa da G.G. Ferrero alla sua ediz. delle *Opere* di Cellini, Torino, Utet, 1971. Sul significato critico delle operazioni culturali di intarsio operate da Cellini e soprattutto sulla valenza «manieristica» anche del versante «popolare» dei modelli letterari celliniani ho speso alcune considerazioni nell'articolo, *«Modi» e «maniere» entre Vasari et Cellini*, in «Revue de Littérature comparée», LVI, n. 3, jui.–sept. 1982, pp. 305–317.

[8] È sufficiente rinviare all'ediz. delle *Opere* (*Vita* e *Trattati*) di Cellini, a c. di B. Maier, Milano, Rizzoli, 1968, con vasta bibliografia, e agli «Atti» dell'Accademia Naz. dei Lincei, Roma, 1972.

[9] *Op. cit.*, p. 287, n. 23.

[10] G. Cardano, *De propria vita liber*, cum G. Naudaei de Cardano judicio, Parisiis, apud J. Villerey, 1643; poi, Adiecto hac secunda editione de praeceptis ad filios libello, Amstelaedami, apud J. Ravesteinium, 1654. E per altre informazioni sulle vicende editoriali moderne della *Vita* si v. il sottocitato vol. di A. Ingegno, p. 22, nota.

[11] Firenze, La Nuova Italia, 1980.

[12] Ivi, p. 229, n. 4.

[13] In «Rivista marittima», fasc. X–XI, ott.–nov. 1884, pp. 51–258.

[14] Cfr. il cap. «Autobiographie et histoire littéraire», in *Le pacte autobiographique*, cit., p. 340.

[15] Che questa correlazione appaia sommaria lo riconosce di passaggio lo stesso Lejeune. In certo senso esprime questa posizione anche A. Heller, *L'uomo del Rinascimento*, tr. it., Firenze, La Nuova Italia, 1977, p. 362.

[16] Guglielminetti, cit., pp. 277 ss.

[17] Le scritture autobiografiche di Guicciardini sono radunate negli *Scritti autobiografici e rari*, a c. di R. Palmarocchi, Bari, Laterza, 1936. *Consolatoria, Accusatoria* e *Defensoria* sono comprese anche nell'ediz. delle *Opere*, vol. I, a c. di E. Lugnani Scarano, Torino, Utet, 1970, pp. 485–604 (da cui si traggono le citazioni ss.).

[18] Ediz. Lugnani Scarano, cit., p. 567.

[19] Ivi, p. 603.

[20] Ivi, rispettivamente p. 491, 494, 500.

[21] Ivi, p. 489, 493, 502.

[22] E si v. gli accenni esplicitati da Guglielminetti, cit., p. 286.

[23] Altri hanno invece sostenuto con buoni argomenti che l'autobiografia appartiene piuttosto al dominio dell'interiorità e della religione: è principalmente la posizione di Gusdorf, su cui v. Battistini, cit., specie pp. 308–309 e anche Guglielminetti, cit., pp. VIII–IX; ora anche, in prospettiva più positiva, F. Fido, *I «Mémoires» di Goldoni e la letteratura autobiografica del Settecento*, in «Modern Language Notes», vol. 96, 1981, pp. 41–69.

[24] Che è impressione dominante – mi pare – anche nella lettura della *Vita* svolta da Guglielminetti nel vol. cit.: cui rinvio anche per la rispondenza all'inchiesta proposta circa il rapporto memoria-scrittura. Per le intricate suggestioni psicanalitiche in episodi famosissimi, e in generale per l'intera illustrazione della propria persona attraverso il protagonismo cui l'autore si promuove, si ricorra all'acuta introduzione di G. Davico Bonino alla sua ediz. della *Vita*, Torino, Einaudi, 1973.

[25] Cfr. ancora Guglielminetti, cit., cap. VI, paragr. 2 e 3.

[26] «Tutti gli uomini d'ogni sorte, che hanno fatto qualche cosa che sia virtuosa, o sì veramente che le virtù somigli, doverieno, essendo veritieri e da bene, di lor propria mano descrivere la loro vita; ma non si doverebbe cominciare una tal bella impresa prima che passato l'età de' quarant'anni» (*Vita*, I, 1).

[27] Cito dall'ediz. Vecchi indicata alla nota 13, p. 53. Ma va rilevato che la trascrizione del Vecchi, diplomatica negli intenti, lascia invece a desiderare quanto a fedeltà, come mostra il confronto di essa con l'unico ms. marciano che la tramanda. Tuttavia qui intervengo sul testo solo per quanto concerne punteggiatura ed accenti. Del testo si sta procurando una nuova edizione.

[28] Ivi, p. 254.

[29] Belle indicazioni ha fornito su ciò M. Turchi, *Riflessi letterari in Italia della battaglia di Lepanto*. Nel quarto centenario della battaglia di Lepanto, in «Nuovi quaderni del Meridione», ott.–dic. 1971, 36.

[30] Ivi, p. 241.

[31] L'organismo è quello dell'antico madrigale, componimento che Scetti, come musico, conosceva probabilmente bene essendo destinato in particolare alla poesia per musica.

[32] Ivi, p. 258.

[33] Che si può leggere sia nella raccolta di *Autobiografie e vite de' maggiori scrittori italiani fino al secolo decimottavo*, a c. di A. Solerti, Milano, Albrighi Segati, 1903, sia in P. Paruta, *Opere politiche*, precedute da un discorso di C. Monzani, vol. I, Firenze, Le Monnier, 1852, da cui di seguito cito.

[34] Ivi, p. 6.