

AIO

54

Enrico Tiozzo

**La trama avventurosa
nelle autobiografie italiane
del Settecento**



Copyright © Enrico Tiozzo

Copyright © MMII
Hovidius Förlag, Göteborg

Copyright © MMIV
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracne-editrice.it
info@aracne-editrice.it

via Raffaele Garofalo, 133 A/B
00173 Roma
redazione: (06) 72672222 – telefax 72672233
amministrazione: (06) 93781065

ISBN 88-7999-620-7

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: maggio 2004

Indice

Introduzione	7
Le caratteristiche della trama avventurosa	19
La trama avventurosa nella letteratura italiana prima del Settecento e dopo il Settecento	37
Le autobiografie italiane del Settecento	69
Carlo Gozzi	75
Vittorio Alfieri	93
Lorenzo Da Ponte	113
Carlo Goldoni	155
Giacomo Casanova	189
Piero Chiara	241
Qualche conclusione	287
Bibliografia	293

Introduzione

Questo studio ha preso le mosse dalla constatazione di alcuni fenomeni evidenti nella letteratura italiana della seconda metà del Novecento, ma effettivamente già presenti nel secolo precedente e dunque — a grandi linee — in tutta la storia letteraria dell'Italia unita. Il primo di questi fenomeni è il deciso distacco fra la cosiddetta “letteratura alta” ed il vasto, ma certo non sempre sprovveduto, pubblico dei lettori¹. Lo scrittore italiano del Novecento si è preferibilmente sempre voluto rivolgere ad una sorta di pubblico ideale, rappresentato in primo luogo dai grandi critici² ed in secondo luogo dai già

¹ Cfr. Romano Luperini, *Il Novecento*, tomo secondo, Torino 1981 (1985), pp. 456–459. Luperini distingue, già durante il periodo del fascismo, un “doppio mercato delle lettere” caratterizzato, da una parte, dal “romanzo d'intrattenimento borghese” (che negli anni successivi — a suo giudizio — toccherà livelli di qualità paragonabili a quelli del “romanzo artistico”) e, dall'altra, dal “romanzo d'arte” in un quadro di generale rivalutazione del romanzo (prima visto come “genere inferiore, atto al consumo dei borghesi” dalla critica vociana) che viene sempre più visto come “il genere artistico caratteristico dell'età moderna e di una società di massa”. Fra i rappresentanti del romanzo d'intrattenimento Luperini inserisce Zuccoli, D'Ambra, Pitigrilli, Da Verona (di cui ricorda le vendite aggirantisi in qualche caso sui due milioni e mezzo di copie), mentre nel gruppo del romanzo d'arte mette Palazzeschi, Moravia Bontempelli (capaci di vendere anche 100.000 copie di un libro e quindi non del tutto impopolari) ma soprattutto Gadda, Landolfi, Bilenchi, Vittorini, Bonsanti, i cui libri avevano una “circolazione estremamente ridotta”. Luperini rileva inoltre come questa distinzione rispecchiasse “strutture già sperimentate, tra fine Ottocento e inizio del secolo [...] e nell'età giolittiana”.

² Cfr. Ferruccio Parazzoli, *Liberi scrittori e padrone mercato*, “Lecture”, quaderno 550, ottobre 1998. L'articolo-inchiesta di Parazzoli riguarda il ruolo della narrativa e contiene il contributo scritto di molti, importanti narratori italiani. Così si esprime Ferdinando Camon: “Quando un uomo della mia generazione iniziava a scrivere aveva un sogno. Non c'era un pubblico preesistente del quale si doveva conquistare una fetta. Il nostro compito era conquistare Fortini, Pasolini, Sapegno, Pampaloni, Gramigna e pochi altri: il nostro pubblico era un pubblico che poteva capire. Perché non puntavamo sul pubblico degli acquirenti di base? E perché il pubblico di base non preesisteva all'opera? L'opera che nasce per un grande successo e conquista subito un

iniziati, dagli specialisti, dalle persone molto colte, insomma da un'élite particolare. Questa scelta di campo, con l'inevitabile conseguenza della sparizione dei lettori e degli acquirenti delle opere narrative, ha qualche volta preso il nome di "crisi del romanzo"³, intesa appunto troppo spesso nel senso dell'esistenza di opere narrative considerate dei capolavori a livello critico, ma in effetti non acquistate, non lette e non apprezzate dal pubblico dei lettori e quindi più di una volta rapidamente dimenticate anche da quei critici che le avevano lanciate e difese a spada tratta⁴.

Con pochissime eccezioni queste oggettive difficoltà di riscontro positivo della narrativa italiana nei confronti del suo pubblico

largo pubblico è necessariamente sintonizzata su un gusto già diffuso, già radicato e che ha già vinto. È intimamente un'opera già scaduta. Chi fa qualcosa di nuovo ed esprime qualcosa che prima non era espresso, per forza di cose si trova in distonia con il pubblico".

³ Sulla crisi del romanzo (della quale si è periodicamente parlato per tutto il Novecento in Italia) è particolarmente interessante — anche ai fini di questo studio — la posizione di una grande narratrice come Elsa Morante. Il suo intervento risale al 1959 nel quadro di un'inchiesta promossa dalla rivista *Nuovi Argomenti* appunto sulla crisi del romanzo e formulata in nove domande (*Nuovi Argomenti* n. 38–39, maggio–agosto 1959). Le risposte della Morante sono anche in: Elsa Morante, *Pro o contro la bomba atomica e altri scritti*, Milano 1987, pp. 43–73. La Morante imposta il suo intervento partendo dalla definizione di romanzo che, per lei, deve avere un'accezione molto vasta (che comprende la *Commedia* di Dante e *L'Orlando Furioso* dell'Ariosto) e che la scrittrice viene poi identificando nei caratteri che a lei sembrano più importanti. In conclusione la Morante respinge l'idea di una crisi del romanzo: "mi sembrerebbe ingiusto denunciare, oggi, una crisi del romanzo: mentre appunto in questi ultimi decenni sono stati prodotti dei romanzi meravigliosi (e non pochi anche in Italia: per un privilegio della sorte di cui gli Italiani, peraltro, non sembrano né abbastanza consapevoli, né abbastanza riconoscenti)" (pp. 67–68).

⁴ Cfr. Walter Pedullà, "Stefano D'Arrigo nelle fauci dell'inconscio", *Il Messaggero*, 27 novembre 2000. Il "caso d'Arrigo" è probabilmente il più famoso per quanto riguarda i "capolavori" mai letti della letteratura italiana del Novecento. Il libro di D'Arrigo, *Horcynus Orca*, cui l'autore lavorò già negli anni Cinquanta e che fu pubblicato negli anni Settanta con la fama preesistente di "una delle maggiori opere di narrativa del nostro Novecento", continua ad essere un'opera sconosciuta ai più e letta da pochissimi. Pedullà, che è professore di letteratura italiana all'Università La Sapienza di Roma, recensisce qui l'uscita, nel 2000, di *I fatti della fera*, prima stesura del romanzo di D'Arrigo. Per Pedullà la "fretta del lettore è solo il marginale e irrisorio prezzo che la grandezza paga alla coerenza dell'immenso tessuto narrativo" e "qualcuno ha però già invitato al silenzio dell'ostilità preconcepita". Un "capolavoro" imposto dalla critica, mai accettato dal pubblico e abbandonato poi dalla maggior parte della stessa critica. Luperini (*Il Novecento*, vol. II, op. cit., p. 866) definisce il "caso D'Arrigo": "la consueta riproposizione, da parte della critica [...] della figura dello scrittore 'demiurgo' o del 'narratore nato'".

all'interno del Paese, hanno trovato una puntuale conferma anche all'estero. In tutta la seconda metà del Novecento sono state pochissime le opere italiane di narrativa che hanno raggiunto un successo di pubblico (o di critica) europeo o mondiale. A parte il discutibile fenomeno Moravia⁵ (cui certo a suo tempo contribuirono notevoli interessi editoriali oltre ad un'indiscutibile curiosità da parte del pubblico per l'alone di scandalo che circondava le opere dello scrittore), i libri italiani che si sono affermati sono forse soltanto *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa, *Il nome della rosa* di Umberto Eco e *Va' dove ti porta il cuore* di Susanna Tamaro. Tre opere particolari (ed ognuna con una sua genesi particolare), difficilmente ripetibili anche da parte dei loro stessi autori: opera più o meno unica la prima da parte di un intellettuale non scrittore di professione; opera astutamente costruita a tavolino, la seconda, da parte di un abile esperto e studioso delle tecniche della letteratura di consumo e d'intrattenimento; opera forse solo fortunata, la terza, uscita nel momento storico-sociale giusto e scritta da un'autrice incapace poi di ripetersi. La distanza, anche temporale — il libro di Tomasi esce nel 1958, quello di Eco nel 1980 e quello della Tamaro nel 1994 — fra queste tre opere di vasto ed indiscutibile successo mondiale soprattutto a livello di pubblico, serve a confermare l'inesistenza di una tradizione della buona opera narrativa d'intrattenimento, destinata al grande pubblico, nella letteratura italiana della seconda metà del Novecento.

Anche se, nell'ultimo quarto del secolo, i confini, a volte così netti fra letteratura di consumo e intrattenimento e letteratura d'arte, si sono talora assottigliati al punto quasi di sparire (grazie al sapiente giuoco editoriale, alla spregiudicatezza di certi autori, all'importanza delle mode letterarie, eccetera) tanto da far parlare qualche storico della letteratura di "unificazione del mercato e della produzione, stratificata in modo da raggiungere tutti i possibili bersagli umani e cioè tutti i li-

⁵ Per un giudizio più distaccato e sedimentato sull'opera di Moravia e sul suo significato nel Novecento italiano, cfr. Toni Iermano, "Prosatori e narratori del pieno e del secondo Novecento", capitolo X in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. IX, *Il Novecento*, Roma 2000, pp. 778-782. Iermano ricorda come lo stile di Moravia "risulta, dove manchi anche una narrativa più distesa e sentita, uno strumento monocorde, atono, meccanico" (p. 782). Sul processo di revisione e di ridimensionamento dell'opera di Moravia cfr. Valerio Magrelli, "Per Alberto Moravia non c'è bisogno di sponsor", *Il Messaggero*, 7 settembre 2000. Vedi anche F.Sf., " 'Il Secolo': la Sinistra ha dimenticato Moravia", *Il Messaggero*, 5 agosto 1998. L'articolo di Magrelli mette in risalto "l'ingiusto oblio dello scrittore" di cui si lamenta chi gli fu vicino in vita.

velli sociali e culturali”⁶, la separazione fra gli obiettivi degli scrittori italiani e quelli del pubblico dei lettori, nata già nell’Ottocento con la mancanza dell’unità nazionale e le preoccupazioni patriottiche e radicate poi attraverso il decadentismo⁷, ha contraddistinto tutta la storia letteraria del Novecento in Italia venendone così a costituire uno dei suoi problemi più annosi ed irrisolti.

Il secondo fenomeno è la ricerca sempre più ossessiva (soprattutto dal secondo dopoguerra) da parte degli scrittori italiani del Novecento dell’opera o “impegnata” a livello politico–sociale o, più in generale, vogliosa di scandagliare e raccontare qualche tipo di crisi interiore o esteriore: sentimentale, sociale, politica, civile. La “grande” opera narrativa deve necessariamente presentare un massimo di travaglio di pensiero con un minimo contributo di azione. Così è stato per le opere di Pavese, Vittorini e Gadda, i cosiddetti “anticipatori del Neorealismo”⁸, così è stato poi tanto per i Neorealisti quanto per i rappresentanti della crisi del Neorealismo, così è stato anche per la letteratura degli anni Sessanta, Settanta, Ottanta e Novanta⁹. Qualche scrittore

⁶ Romano Luperini, *Il Novecento*, II vol., op. cit., p. 748. Luperini analizza il fenomeno dell’accostamento tra letteratura “alta” e letteratura “bassa” con un processo di osmosi per cui la Trivialliteratur ha acquistato prestigio e diffusione. Tra gli autori capaci di interpretare contemporaneamente, in alcune loro opere narrative, questi due aspetti Luperini nomina Cassola, Saviane, Bevilacqua, Castellana, Gadda e Sciascia (quest’ultimi due in quanto si sono serviti dello schema del romanzo giallo), Volponi e Bonaviri. Va tuttavia detto che l’unico scrittore di questo elenco che abbia ottenuto un forte successo sia di critica che di pubblico è Sciascia. Gli altri hanno riportato il successo o nell’uno o nell’altro campo.

⁷ Sulla condanna del decadentismo, da parte di Pratolini, come forma letteraria deteriore ed estranea ai gusti del grande pubblico, cfr. Luigi De Vendittis, *La letteratura italiana*, Bologna 1988, p. 980: “è stato il primo romanziere italiano che ha esorcizzato per sempre i miti borghesi del Decadentismo: l’ossessione del sesso, il gusto del torbido passionale, l’esaltazione del primitivo, il mito dell’infanzia”. De Vendittis sorvola tuttavia sul fatto che Pratolini stesso, in molte parti della sua opera, indulge volentieri proprio a questi stessi temi, il che è stato deplorato anche dalla critica marxista.

⁸ Su questa interpretazione del ruolo di questi scrittori, peraltro ormai largamente condivisa a livello critico, cfr. Salvatore Guglielmino, *Guida al Novecento*, Milano 1971 (1972), I, pp. 283–292 e 316–321.

⁹ Cfr. Cesare Segre, “Note per un bilancio del Novecento”, in *Storia della letteratura italiana* diretta da Enrico Malato, vol. IX, *Il Novecento*, op. cit., p. 1518. Dovendo mettere la parola fine ad un’opera ciclopica sulla storia della letteratura italiana e chiudendo l’ultimo volume, Segre ritiene di identificare nel “dolore” il tema più importante del XX secolo: “Crediamo si possa sostenere che questo è stato il secolo più

spregiudicato e coraggioso ha tentato di tanto in tanto (come vedremo di passaggio in questo studio) la strada del romanzo o del racconto piú o meno avventuroso o picaresco¹⁰, ma si è trattato quasi sempre di esperimenti piuttosto isolati, spesso nel quadro di una serie di altre opere piú concettose, “impegnate” e pesanti. Guai — sembrano volerci dire questi temerari — a chi volesse poi valutare la mia opera sulla base di questi occasionali divertimenti, l’ho fatto quasi per giuoco e come un timido tentativo di battere altre strade o di sperimentare un genere cosí diverso dal mio abituale, al quale intendo comunque tornare quanto prima per non rovinarmi la reputazione¹¹. Gli scrittori che per esempio, come Piero Chiara — per prendere il nome piú importante secondo quanto verrà sviluppato nella parte finale di questo studio —, hanno messo in chiaro fin dalle loro prime opere l’intenzione di puntare su una letteratura rivolta al godimento del pubblico, pur nell’eccellenza del prodotto letterario e senza tradire quanto sentivano di vo-

tragico nella storia dell’uomo. Ma sono pochi i nostri scrittori che di questa tragicità abbiano dato un’idea piena e motivata: li abbiamo segnalati. Il dolore ha sfiorato la tematica di qualcuno, ma nella forma di dolore personale o familiare. D’altra parte, questo dolore andrebbe scavato, per individuarne le componenti e le motivazioni, eventualmente per dichiarare in modo schietto una sconfitta”. Al di là del (discutibile) giudizio sul Novecento come “il secolo piú tragico nella storia dell’uomo”, è interessante constatare come, a livello di critica e storia letteraria, non si sia ancora sufficientemente soddisfatti delle lamentazioni e delle crisi che riempiono le pagine degli scrittori italiani del Novecento e si rimpianga di non aver trovato ancora piú dolore.

¹⁰ Cfr. Sergio Pautasso, *Anni di letteratura*, Milano 1979, pp. 54–59. Pautasso esordisce notando come il picaresco nella letteratura italiana assuma “connotazioni un po’ particolari rispetto a quelle classiche, piú affini cioè alle nostre tradizioni e ai nostri comportamenti” (p. 55). Nomina poi Luigi Compagnone, Giovanni Arpino, Gianni Brera, Gianni Celati, Cesare Zavattini, Piero Chiara, Nantas Salvalaggio, Pasquale Festa Campanile e Giuseppe Berto. Pautasso, in quest’opera, affronta anche il tema della crisi del romanzo, a proposito di *La storia* della Morante, e rileva “l’oziosità e l’inutilità di tante polemiche anti-romanzesche e di tante teorizzazioni sulla morte del genere” (p. 37). Su questo argomento Pautasso torna oltre dieci anni dopo (Sergio Pautasso, *Gli anni Ottanta e la letteratura*, Milano 1991) riferendo le perplessità affiorate in occasione del premio Campiello del 1989 sulla validità della narrativa italiana del decennio (pp. 277–300). Per Pautasso “la debolezza non è nel romanzo, genere quanto mai aperto e suscettibile di continue innovazioni e con molteplici possibilità di diramazioni, ma in chi lo pratica” (p. 286).

¹¹ Sull’incomprensibile diffidenza (anche su versanti critici lontani da quello italiano) nei confronti del romanzo picaresco o avventuroso cfr. Kjell Espmark, *Litteraturpriset*, Stockholm 2001, p. 227: “Si tratta anche del premio spesso richiesto per Conrad. Questi non venne mai candidato. Alla sua morte nel 1924 era ancora, agli occhi di molti osservatori, uno scrittore di romanzi di avventure. Solo successivamente ci si rese conto del suo reale significato” (mia traduzione).

ler appunto raccontare nelle loro opere, sono stati per lo più stigmatizzati con l'etichetta poco onorevole di "scrittori d'intrattenimento" o inseriti nella categoria della "letteratura di consumo" e quindi relegati troppo spesso, da una storiografia critica spocchiosa o di parte¹², in un paio di righe in fondo alle storie letterarie oppure dimenticati del tutto.

Il quadro generale della letteratura italiana del Novecento (che verrà rapidamente percorso nelle pagine di questo studio) appare quindi caratterizzato da una narrativa assai poco attenta all'intrattenimento del lettore, ma tutta concentrata invece nello scavo e nell'analisi delle proprie crisi e delle proprie incertezze, come se questa fosse non solo l'unica strada percorribile¹³, ma anche la vera e propria strada maestra della letteratura italiana.

Partendo dalla constatazione di questi due fenomeni, mi sono proposto di mettere in luce in questo lavoro, che è storiografico e interpretativo della trama avventurosa nelle principali autobiografie del Settecento italiano, soprattutto due aspetti centrali:

1) La vocazione principale della letteratura italiana dei grandi maestri e delle epoche d'oro è **una vocazione avventurosa**, cui può affiancarsi certo ogni tipo di tematica più riflessiva ed impegnativa, ca-

¹² Cfr. Giuliano Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940–1975)*, Roma 1977 (1981), pp. 496–497: "Più nota o certamente più 'consumata' è la narrativa di Piero Chiara, che è arrivato solo sui cinquant'anni a rivelare a se stesso la sua vera vocazione di narratore, ma che l'ha poi esercitata con così giovanile impeto e diuturna convinzione da allineare rapidamente una decina di volumi. Naturalmente, ciò non è stato senza evidenti conseguenze per quanto riguarda i livelli della sua produzione, la quale facilmente potrebbe essere ridotta a letteratura di intrattenimento se questa non apparisse una precisa scelta dello scrittore, deciso ad affidarsi tutto alla sua felice vena di narratore nato, entro la quale trova almeno parziale riscatto quel che di troppo superficialmente scorrevole si registra nei suoi romanzi". Manacorda sembra quasi meravigliarsi della "scelta" dello scrittore e non nasconde il suo disprezzo per una "letteratura di intrattenimento".

¹³ Né il quadro sembra destinato a cambiare nel terzo millennio. Cfr. Luigi Pasquinelli, "Senza impegno nel cestino degli editori", *Il Messaggero*, 9 febbraio 2002. Pasquinelli ha interrogato alcuni dei più noti editori e responsabili presso le case editrici del lancio di nuovi scrittori ed ha potuto constatare che — come dichiara Benedetta Centovalli della Rizzoli — agli editori arrivano "tonnellate di storie intorno al proprio ombelico, fatti minimi del quotidiano, tenuti insieme da un tessuto narrativo debole". Per Pasquinelli "gli autori di mezza età si invischiavano in problemi di lavoro, difficoltà coniugali, figli, insomma reportage da microcosmi. Esperienze personali scambiate per accadimenti eccezionali".

ratterizzata dal movimento, dal dinamismo e dall'azione. Ho quindi definito quella che, per comodità, ho chiamato **la trama avventurosa**, quale essa si presenta nei capolavori di Dante, Boccaccio, Machiavelli, Ariosto e Tasso per rilevare come questo tipo di trama (intesa spesso anche come approccio narrativo nel senso del taglio delle scene, del ritmo e della costruzione del racconto, della drammaticità degli eventi) sia stato poi usato dagli scrittori successivi.

2) Un secolo—chiave per seguire le sorti di questa trama avventurosa nella letteratura italiana è il Settecento, vale a dire proprio il periodo immediatamente successivo alla serie dei grandi maestri di cui sopra e antecedente quel ristagno della letteratura italiana dell'Ottocento (cui ho già accennato) che produrrà poi i suoi peggiori risultati, per quanto riguarda il rapporto tra autore e pubblico e la posizione della letteratura “alta” di intrattenimento, nel Novecento.

La rivalutazione della narrativa italiana del Settecento — nel solco dei grandi maestri del passato da Dante a Tasso — è di capitale importanza anche perché, durante questo secolo, in Europa si afferma il grande romanzo inglese, francese e russo, mentre in Italia sembrano mancare completamente i narratori ed i tre maggiori scrittori italiani del secolo sono, a giudizio pressoché unanime, Parini, Alfieri e Goldoni, vale a dire un poeta, un drammaturgo e un commediografo. Parrebbe dunque che, proprio nel Settecento, si smarriscano in Italia il gusto del narrare e la forza della trama avventurosa, mai più ritrovati poi — con qualche rara eccezione che esamineremo — dagli scrittori italiani.

Il mio studio si propone di dimostrare invece:

A) Come, proprio nel Settecento, la trama avventurosa, nel solco mai abbandonato dei grandi maestri dei secoli d'oro, tocchi punte altissime, di livello europeo, in opere in prosa che si presentano come veri e propri romanzi anche se sono stati classificati come autobiografie. Anche se queste autobiografie non sono certo sconosciute, esse rimangono tuttavia ancora insufficientemente studiate¹⁴.

¹⁴ Cfr. Felicity A. Nussbaum, *The Autobiographical Subject*, Baltimore and London 1989, p. 5: “the serious critical studies of eighteenth-century autobiography are quite scarce”.

B) Come questo tipo di trama avventurosa abbia trovato qualche raro seguace nella letteratura italiana dell'Ottocento e come, nel Novecento, sia andato via via indebolendosi sempre più, per tornare però poi con forza nell'opera di Piero Chiara dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, con il peso tuttavia di un rilievo critico ufficiale non sufficientemente accorto o non abbastanza rilevante.

Un lavoro di questo carattere, che si propone inizialmente di definire e poi individuare un certo tipo di trama avventurosa in opere diverse attraverso 6 secoli, per poi analizzarla più da vicino in un secolo particolare, in un genere particolare e in cinque diversi scrittori, non potrebbe nascere senza alcune importanti ed imprescindibili autolimitazioni che qui vanno rapidamente elencate:

1) Non mi sono volutamente addentrato nel campo della definizione dell'autobiografia come genere letterario, anche se ho constatato — informandomi comunque sull'argomento — che gli specialisti hanno speso fiumi di parole per giungere a magre conclusioni¹⁵. Ho quindi dato per scontato e considerato un postulato del mio lavoro che le autobiografie degli scrittori italiani del Settecento, da me esaminate in questo lavoro, si possono definire tutte come **autobiografie romanizzate** o **romanzi autobiografici**¹⁶, opere cioè che hanno una forte base di

¹⁵ Cfr. Georges May, *L'autobiographie*, Paris 1979, p. 27: "Vanité des classifications fondées sur le tempérament, la profession, la nationalité". *Ibid.*, p. 30: "A y bien réfléchi, il n'existe sans doute que deux caractéristiques communes à la plupart des autobiographes: la première est que leur autobiographie est l'oeuvre de leur âge mûr, sinon de leur vieillesse; la seconde est qu'ils étaient eux-mêmes connus du public dès avant la publication de l'histoire de leur vie". *Ibid.*, p. 208: "Les lecteurs qui avaient espéré trouver dans ce livre des affirmations tranchées, des vérités absolues, des formules, des règles, seront sans doute déçus".

¹⁶ Cfr. Giuliano Gramigna, *La menzogna del romanzo*, Milano 1980, p. 11: "il romanzo ha rivelato la sua capacità conoscitiva e raffigurativa proprio in un massimo di impurità, di contaminazione di elementi apparentemente incongrui. Esso è per definizione un *mixtum compositum*, un meteco sotto il punto di vista della finitezza categoriale, vorrei dire che non si sa precisamente dove cominci e dove finisca". Su questa fusione dei generi cfr. James Goodwin, *Autobiography. The Self Made Text*, New York 1993, pp. 12-13: "The powers of imagination and invention can be as important to the autobiographers as they are to the novelist, dramatist, or poet. Indeed, the autobiographer commonly uses the same techniques of fiction and drama to shape personal experience into meaningful narrative. In rendering places and people from the past, even when it is possible to revisit them, the autobiographer often applies imaginative and metaphoric coloration in order to bring them to life. When, as in many ca-

verità (fatti realmente verificatisi e controllabili, personaggi realmente esistiti, e così via) mista però a notevoli interventi da parte della fantasia degli autori (episodi o personaggi modificati o inventati di sana pianta) nonché a numerose inesattezze (consapevoli o inconsapevoli) su luoghi, date, ecc. Può così diventare arduo distinguere l'autobiografia dal romanzo storico o dal romanzo d'invenzione in generale. Tutta questa problematica (della quale ho scelto di non occuparmi) non costituisce però alcun ostacolo al mio studio, per il quale il maggior o minor contributo di verità o di fantasia non ha alcuna importanza per il tipo di ricerca e di individuazione che riguarda la trama avventurosa. Ciò che invece conta è che ci troviamo di fronte ad opere di narrativa, chiaramente rivolte al grande pubblico e scritte da scrittori di professione con lo scopo di essere pubblicate e vendute.

2) Questa precisazione sul disinteresse di questo studio nei confronti dell'autobiografia come genere, della classificazione dei generi letterari e degli elenchi classificatori in generale, apre la strada ad un'ulteriore precisazione su eventuali questioni di metodo seguite in questo studio. Per quanto riguarda — in termini generali — l'osservanza dei metodi, faccio mia l'osservazione di Paolo Mauri¹⁷ ma, do-

ses, conversation cannot be recalled in detail, the autobiographer creates dialogue to recreate the actuality of the past".

¹⁷ Paolo Mauri, "Ma il testo letterario interessa ancora?", *Letture*, anno 53, quaderno 550, ottobre 1998: "il metodo [...] sarebbe molto più importante del critico e, per un certo periodo di tempo, in tanti lo hanno auspicato o creduto veramente. Ma i metodi della critica, succedendosi o contrastandosi, hanno solo finito col dimostrare proprio il contrario. È il critico che fa il metodo, mentre non mi pare che sia mai avvenuto il contrario [...]. Per paradosso, se il metodo funzionasse fino in fondo potrebbe alla fine essere affidato a un programma da computer [...] Così abbiamo avuto una critica toccata dal marxismo [...] dalla psicoanalisi, dalla linguistica. Se però si fa l'esperienza di riprendere in mano vecchi libri di critica, ci si accorge che il critico-scrittore la vince ancora una volta sul metodo, sicché nel secolo si allineano soprattutto i Serra, i Cecchi, i Praz [...], i Contini, i Debenedetti e via citando, a testimonianza di una religione delle lettere che è poi il sale di ogni umanesimo storico e non. "Il discorso di Mauri contro "l'eccesso di zelo da parte dei sacerdoti del metodo" si inserisce a pieno titolo nell'avversione dichiarata, da parte dei ricercatori, degli storici della letteratura e dei critici italiani contro ogni "metodo" che non sia appunto quello del critico-scrittore. Le tradizioni risalgono alla vena più fulgida della tradizione umanistica italiana (e mondiale) con quanto Petrarca ha insegnato in questo campo già nel Trecento a proposito del fanatismo delle liste e delle classificazioni "scientifiche". Cfr. F. Petrarca, *Francisci Petrarce laureati de sui ipsius et multorum ignorantia liber incipit*, in F. Petrarca, *Prose*, a cura di G. Martellotti e di P.G. Ricci, Milano. Napoli 1955, pp. 712-715: "Multa ille igitur de beluis deque avibus ac pisci-

vendo comunque seguire alcuni parametri di base, ho seguito la scuola piú amata e piú seguita dalla ricerca critico-letteraria in Italia, quella scuola storicista di forte radicamento umanistico che parte, in epoca moderna, dal Foscolo snodandosi attraverso Carducci e De Sanctis fino a Sapegno, Binni, Salinari, Bo e le altre figure-guida della ricerca letteraria in Italia¹⁸. Di esso mi sono quindi servito sia per i quadri sto-

bus: quot leo pilos in vertice, quot plumas accipiter in cauda, quot polipus spiris naufragum liget, ut aversi coeunt elephantes biennioque uterum tument [...] nihil penitus ad beatam vitam. Nam quid, oro, naturas beluarum et volucrum et piscium et serpentum nosse profuerit, et naturam hominum, ad qui nati sumus, unde et quo pergitur, vel nescire vel spernere? (Quel tale sa una quantità di cose sugli animali feroci, sugli uccelli, sui pesci: quanti peli ha il leone sulla testa, quante piume l'avvoltoio nella coda, con quante spire il polipo abbraccia il naufrago; come gli elefanti si accoppino volgendosi le terga e come la loro gravidanza duri due anni [...] cose che non servirebbero affatto a vivere felici. Di grazia, che può giovare conoscere belve, uccelli, pesci, serpenti, e ignorare ovvero non curarsi dell'uomo: ignorare lo scopo della nostra vita, donde veniamo, dove andiamo?). La traduzione è di P.G. Ricci.

¹⁸ Su questo punto (di centrale importanza per chi voglia ben figurare nel campo della ricerca letteraria in Italia) cfr. Giuseppe Leonelli, "Politica e cultura. La letteratura tra impegno e sperimentazione", in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Malato, vol. IX, *Il Novecento*, op. cit., pp. 713-714: "Nasceva, sull'onda di una riflessione soprattutto su *Elementi di semiologia* di Roland Barthes, tradotti nel 1966 (Torino, Einaudi) la critica semiologica. Per piú di un decennio, scandito da nuovi saggi pubblicati da Cesare Segre e Maria Corti [...] la nuova metodologia continuava a fare adepti. Poi, man mano che ci si inoltra negli anni Ottanta, gli entusiasmi cominciano a sbollire [...] Dal canto suo Cesare Segre, in un libro del '93, [...] accenna anche a qualche revisionismo, facendo delle concessioni all'opportunità di servirsi di notizie sull'emittente e sul contesto, che, quanto piú ricche, tanto piú ci aiutano a comprendere [...] **In mezzo ai dibattiti, alle abiure, le adesioni, i cambiamenti e le conversioni, risalta sempre fedele a sé stessa e insieme aperta [...] la linea che parte da Foscolo e da De Sanctis: nel Novecento [...] questa critica passa, per limitarci ai nomi piú noti, attraverso le pagine di Benedetto Croce, Renato Serra, Emilio Cecchi, Attilio Momigliano, Roberto Longhi, Giacomo Debenedetti, Natalino Sapegno, Mario Fubini, Eugenio Montale, Sergio Solmi, Pietro Paolo Trompeo, Mario Praz**". A questi nomi Leonelli aggiunge poi quelli di Pampaloni, Gàrboli, Macchia, Citati, Baldacci, Magris. La condanna dello strutturalismo è netta: "Obiettivo di questo metodo critico è non un giudizio di valore, ma lo smontaggio e rimontaggio dell'opera, la pertinenza degli elementi che la compongono: quel che interessa al critico strutturalista è insomma vedere, per usare un'espressione molto usata, come è fatto il testo. Ed è proprio qui che s'appuntano [...] le critiche maggiori [...] lo strutturalismo rischia — come è stato ironicamente rilevato — di non saper bene distinguere tra *L'infinito* e *La vispa Teresa...*" (*ibid.*, pp. 711-712). Sulla condanna decisa dello strutturalismo cfr. Romano Luperini, *Il Novecento*, vol. I, op. cit., p. IX: "Che ci sia un ritorno d'interesse per la storia, e anche per le storie letterarie, appare fuor di dubbio. Persino i nemici di ieri, gli strutturalisti e i semiologi [...] ripropongono la necessità di una prospettiva storica". *Ibid.*, p. X: "senza una storia dei

riografici dei secoli passati rapidamente in rassegna, sia per la mia analisi dei testi autobiografici del Settecento italiano.

Questo studio non si occupa quindi dell'autobiografia come genere letterario né nella letteratura italiana né in quelle straniere. Questo studio non si occupa nemmeno delle relazioni fra le biografie, in esso esaminate, ed i loro eventuali rapporti con altre opere italiane o europee dello stesso periodo storico. Lo scopo dello studio è invece quello di individuare le caratteristiche della trama avventurosa e di stabilire — su questa base — una relazione tra le grandi opere della letteratura italiana dei secoli d'oro, le autobiografie del Settecento italiano e quella vena di letteratura avventurosa e di alto intrattenimento rappresentata nel Novecento dall'opera di Piero Chiara.

sistemi letterari [...] non si dà possibilità né di comprensione storica di un testo né di storia letteraria". *Ibid.*, p. XI: "i semiologi si muovono esclusivamente all'interno del loro oggetto [...] Analizzano la cultura senza chiedersi chi la produce [...] ricadendo in posizioni ora di tipo sociologico ora di tipo storicistico, ma senza guadagnare davvero un punto di vista alternativo". Alle tendenze della critica letteraria in Italia Lupe-
rini dedica inoltre le pp. 874–898 del II vol. Di valore poi addirittura determinante è il riconoscimento che dell'inermità della linea strutturalista (e derivati) nella critica letteraria e nella scuola critica italiana del Novecento, fa lo stesso **Cesare Segre**, vale a dire il maestro in Italia di questa scuola, parlando dello strutturalismo in tempi recentissimi. Cfr. Cesare Segre, "Note per un bilancio del Novecento", in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, *Il Novecento*, vol IX, op. cit., p. 1499: "Va detto d'altra parte che al rinnovamento [...] **gl'italianisti, fedeli a impianti eruditi, stilistici o sociologici, non hanno collaborato sistematicamente**". Segre apre il suo bilancio sulla letteratura italiana del Novecento con un'ampia panoramica dei fenomeni storici, economici e sociali, dei quali si serve poi come punti di riferimento per la sua analisi letteraria, in barba ad ogni teoria strutturalista. (Il grassetto è sempre nostro in questo studio, a meno di esplicite indicazioni contrarie.)

Le caratteristiche della trama avventurosa

In un momento cruciale della storia d'Italia, quando molto più che i destini letterari¹ della nazione erano in giuoco, Elio Vittorini ritenne di potere unificare ciò che gli scrittori italiani avevano prodotto per decenni in una formula tanto crudamente omnicomprensiva quanto comodamente liberatrice. I romanzi, i racconti, il teatro (anche la poesia) di oltre mezzo secolo della letteratura italiana, con le loro trame di amori infelici, di tradimenti, di frustrazioni, di drammi famigliari, di lacrime, di lamentazioni, di effimere gioie ed esaltazioni, altro non era-

¹ Inutile ed estranea a questo studio l'ambizione di tracciare — sia pure a grandi linee — un quadro della situazione politico-sociale in Italia a metà degli anni Quaranta e dopo la fine della guerra. Indispensabile d'altra parte un orientamento, anche se di fondo, sul clima culturale e letterario di quegli anni, soprattutto tenendo d'occhio la situazione precedente alla guerra, vale a dire la cultura e la letteratura degli anni Trenta. Si rimanda perciò alla trattazione che del clima letterario di questi periodi fanno Eugenio Ragni ("Cultura e letteratura dal primo dopoguerra alla seconda guerra mondiale", in *Storia della letteratura italiana*, diretta da Enrico Malato, vol. IX, *Il Novecento*, pp. 287-450), Giuseppe Leonelli ("Politica e cultura. La letteratura tra impegno e sperimentazione", *ibid.*, pp. 689-727) e Toni Iermano, Eugenio Ragni ("Prosatori e narratori del pieno e del secondo Novecento", *ibid.*, pp. 729-881). Una buona presentazione, anche se a livello più divulgativo, è quella di Salvatore Guglielmino ("Tra le due guerre", in *Guida al Novecento*, op. cit., I, pp. 154-255. E per il periodo successivo: "Neorealismo, evasione elegiaca, neoavanguardia", *ibid.*, pp. 260-344). Chiara ed efficace, anche se con una notevole angolazione ideologica di sinistra, è la panoramica antologica di C. Salinari e C. Ricci ("La letteratura del ventennio fascista", in *Storia della letteratura italiana*, vol. III **, Roma-Bari 1982, pp. 1213-1495. E per il periodo del secondo dopoguerra: "La letteratura del secondo dopoguerra", *ibid.*, pp. 1551-1825). È necessario anche tenere conto del quadro tracciato da Giuliano Manacorda ("L'età del Neorealismo", in *Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-1975)*, op. cit., pp. 3-222. E per quanto avviene dopo: "L'intermezzo degli anni cinquanta". *Ibid.*, pp. 225-409). Di queste opere, che quindi non vengono continuamente citate, si è tenuto principalmente conto per quanto riguarda le considerazioni sul carattere della narrativa italiana del Novecento e su come esso si leghi al quadro storico-politico e socio-culturale di quegli anni.

no che un'autocritica della borghesia², una denuncia, più o meno esplicita, delle storture e delle contraddizioni insite nella condizione borghese, un'autodenuncia della vergogna di essere borghesi. La nuova cultura e la nuova letteratura dovevano, per Vittorini, prendere le mosse — com'è noto — da un netto rifiuto di questo mondo e di questo modo di concepire l'attività letteraria. Il letterato/lo scrittore d'allora in avanti avrebbe dovuto avere come suo primo interesse quello di costruire una società nuova e di diffondere nelle sue opere i valori di base di questa nuova società³, che era poi — nella simplici-

² Cfr. Salvatore Guglielmino, *Guida al Novecento*, I, op. cit., p. 273: "Anzitutto, alla luce delle esperienze recenti — la guerra, la partecipazione popolare alla resistenza, le difficoltà di vita, la miseria — si esamina la letteratura precedente, quella degli anni '30: l'esercizio stilistico che spesso diventava cifra, il recupero memoriale che diventava elegia, le caratteristiche insomma che la distinguono sono tutte quanto mai lontane dalle passioni e dalle posizioni che la recente esperienza ha fatto maturare. Tutta quella produzione appare esangue, priva di contatto con la realtà, lontana dalla vita dei singoli e della collettività, e, soprattutto, appare come una letteratura che ha subito passivamente il fascismo e non ha avuto il coraggio di opporsi, non ha assolto il suo dovere di testimonianza delle verità e delle libertà concolcate".

³ Cfr. Elio Vittorini, "Una nuova cultura", *Il Politecnico*, 26 settembre 1945: "Potremo mai avere una cultura che sappia proteggere l'uomo dalle sofferenze invece di limitarsi a consolarlo? Una cultura che le impedisca, che le scongiuri, che aiuti a eliminare lo sfruttamento e la schiavitù, e a vincere il bisogno, questa è la cultura in cui occorre che si trasformi tutta la vecchia cultura. Occuparsi del pane e del lavoro è ancora occuparsi dell' 'anima'. Mentre non volere occuparsi che dell' 'anima' lasciando a 'Cesare' di occuparsi come gli fa comodo del pane e del lavoro, è limitarsi ad avere una funzione intellettuale, e dar modo a 'Cesare' (o a Donegani, a Pirelli, a Valletta) di avere una funzione di dominio 'sull' anima' dell'uomo. Può il tentativo di far sorgere una nuova cultura che sia di difesa e non più di consolazione dell'uomo, interessare gli idealisti e i cattolici, meno di quanto interessi noi?". Interessante e chiarificatore il commento di S. Guglielmino sulle implicazioni letterarie della posizione di Vittorini nei confronti della letteratura italiana del passato. S. Guglielmino, *Guida al Novecento*, I, op. cit., p. 274: "La cultura del passato — è il primo problema — è soprattutto quella del decadentismo, cioè la più lontana dalle nuove caratteristiche auspiccate. La critica marxista (soprattutto fuori d'Italia, ma ora il problema cominciava a porsi anche da noi) aveva sovente respinto quella produzione come espressione della marcescente società borghese, come lontana dalla linea culturale delle forze rivoluzionarie. Vittorini invece imposta così il problema: tutta questa arte si può chiamarla *letteratura della borghesia solo nel senso che è autocritica della borghesia. I suoi motivi borghesi sono vergogna e disperazione d'esser borghesi*". Su questo punto cfr. Toni Iermano, "Prosatori e narratori del pieno e del secondo Novecento", op. cit., p. 730: "Era perciò naturale che simili sconvolgenti esperienze costituissero, nei giorni del conflitto e soprattutto a guerra terminata, il soggetto centrale di una vasta quanto sofferta riflessione collettiva, che non poteva non portare riflessioni notevoli anche sulla nuova stagione letteraria apertasi nell'immediato dopoguerra. La letteratura si poneva