

mamente a genio una bellissima signora delle primarie, la di cui immagine tacitamente forse nel cuore mio introdottasi mi avea fatto in gran parte trovare sì bello e piacevole quel paese [...]. Con tutto ciò, ancorché quella bellezza mi si fosse mostrata fin d'allora piuttosto benigna, la mia ritrosa e selvaggia indole mi avea preservato dai di lei lacci. Ma in questo ritorno, ingentilitomi io d'alquanto, ed essendo in età più suscettibil d'amore, e non abbastanza rinsavito dal primo accesso di quell'infausto morbo [...], caddi allora in quest'altra rete, e con sì indicibil furore mi appassionai, che ancora rabbrivisco, pensandovi adesso che lo sto descrivendo nel primo gelo del nono mio lustro.⁷

Nonostante la distinzione, abituale nella *Vita*, tra «l'attore e il giudice», tra «l'Alfieri di cinquant'anni, che spiega calmo e severo», e «il giovane Alfieri», molto più focoso,⁸ ovvero, per trascorrere dal vecchio De Sanctis alla terminologia moderna rilanciata da Lejeune, tra autore e personaggio, o tra «Alfieri *viator*» e «Alfieri *poeta*»,⁹ gli effetti incontenibili di quell'amore devastante sono così forti da permanere intatti, dopo tanto tempo, nel presente della scrittura. Né la vicenda con Penelope Pitt è l'unica di questo tipo, perché anzi «questa divina passione» (*Vita*, 57), accuratamente elusa nelle autobiografie intellettuali di primo Settecento, risuona invece, fino all'approdo finale del «degnò amore» per la contessa d'Albany (*Vita*, 69), come un basso continuo lungo tutto il racconto retrospettivo di Alfieri, fin dall'oscuro

⁷ V. ALFIERI, *Vita*, a cura di G. Dossena, Torino, Einaudi, 1967, pp. 104-105. D'ora in poi l'indicazione delle pagine si darà direttamente nel testo, preceduta da *Vita*.

⁸ F. DE SANCTIS, *Janin e Alfieri* (1855), in *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Bari, Laterza, 1965, I, p. 177.

⁹ Così si esprime P. RAMBELLI, *La scoperta dell'io e la (ri)costruzione della figura del letterato nelle prose e nelle tragedie di Alfieri*, in «Critica letteraria», XXX (2002), 114, p. 54. Smentisce l'identità di autore, narratore e personaggio sostenuta da Lejeune anche B. ANGLANI, *Il personaggio della «Vita»*, in *Alfieri in Toscana*, Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 19-21 ottobre 2000), a cura di G. Tellini e R. Turchi, Firenze, Olschki, 2002, I, p. 386.

«amore» per i «fraticelli novizi del Carmine» (*Vita*, 14) e dal «primo amoruccio» con una «brunetta piena di brio» (*Vita*, 56), del quale si descrive con cura l'analitica dei sentimenti, forse sul filo delle disamine che dal cartesiano *Traité des passions* si prolungano fino a Locke, a Hume e al sensismo, tra psicologia e diagnosi medica, con le ragioni del cuore indagate nei sintomi di «una malinconia profonda e ostinata; un ricercar sempre l'oggetto amato, e trovarlo appena, sfuggirlo; un non saper che le dire [...]; un correre poi dei giorni interi [...] in ogni angolo della città, per vederla passare in tal o tal via [...]; un non poterla neppure udir nominare, non che parlar mai di essa» (*Vita*, 56-57).¹⁰

Naturalmente non si può negare in questa metamorfosi l'apporto di una diversa personalità, che si riverbera anche nella curvatura della tonalità assunta dall'autobiografia, che vira verso una resa drammatica e romanzesca in un Alfieri già sedotto dalla musa teatrale, mentre si mostra più incline al *côté* speculativo in Vico ovvero storiografico e memorialistico in Giannone. Con molta chiarezza il proposito alfieriano è di «scrivere» i fatti suoi, «ma non già gli altri» (*Vita*, 7), come avviene in buona parte nelle memorie. Ma non si può nemmeno credere che all'improvviso gli autobiografi diventino focoli amatori dopo un periodo in cui sono stati poco attratti dalle gioie del sesso. Meglio pensare a una trasformazione profonda del gusto, che porta ad accentuare sempre più la componente passionale, nel transito da un'estetica del bello a un'estetica del sublime. Rappresentativa di questa svolta è, alla metà di un secolo dalle forti scansioni interne, l'*Inchiesta filosofica sull'origine delle nostre idee di bello e di sublime*, il trattato edito nel 1757 da Edmund Burke nel quale la concezione classicista dell'arte fondata sulle regole subisce la concorrenza vittoriosa della natura libera da costrizioni, con il principio di imitazione contrastato dal principio di creazione dopo che il fine pragmatico e didattico viene gerarchica-

¹⁰ Naturalmente non si può qui seguire in tutti i particolari l'«ottica del cuore», per altro familiare ai lettori di Alfieri e ripercorsa da R. SCRIVANO, *Biografia e autobiografia. Il modello alfieriano*, Roma, Bulzoni, 1976, p. 118.

mente posposto agli ideali espressivi. Ciò significa che non esiste più un unico paradigma universale da riprendere con deferenza, ma un fuoco interno al poeta che trae leggi e ragioni in se stesso. Dall'estetica dello specchio si arriva, insomma, all'estetica della lampada.¹¹

Nel momento in cui non si privilegia più la rappresentazione oggettiva della realtà esterna ma la rappresentazione irripetibile di sé, si concede uno spazio sempre maggiore alla reazione emotiva, perché se la ragione è uguale in tutti gli uomini, il sentimento e la passionalità sono diversi da individuo a individuo, e hanno reazioni emotive specifiche perfino di fronte agli stessi fenomeni e alle stesse situazioni. Ciò vale in primo luogo per il genere autobiografico, che è la storia di un individuo. Pertanto, dopo un periodo in cui si è posto l'accento su ciò che il singolo ha in comune con l'umanità intera, in modo da perseguire attraverso l'esempio individuale un intento pedagogico utile, con il *docere*, agli altri, si afferma un'epoca in cui l'autobiografo seleziona ciò che la sua vita ha di irripetibile. Mentre allora alla fine degli anni Dieci il conte Giovanartico di Porcia poteva proporre agli intellettuali italiani un *Progetto* collettivo al quale tutti si dovevano uniformare nel descrivere i propri studi nel solco di un indice di temi uguali per tutti, da trattare con «generosa neutralità» in vista della realizzazione di «un trattato universale pratico [...] di quanto saper si dee in ogni genere di letteratura»,¹² Rousseau nel 1782 fa esordire le sue *Confessions* mettendo subito in chiaro di non essere «fatto come nessuno di quanti esistono» al mondo, privo di esempi e al tempo stesso privo di possibili imitatori. In questa esaltazione del singolo è proprio come se «la natura» avesse voluto «infrangere lo

¹¹ Sono queste le metafore euristiche su cui poggia il lavoro di M.H. ABRAMS, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, Bologna, Il Mulino, 1976.

¹² G. DI PORCIA, *Progetto ai letterati d'Italia per scrivere le loro Vite*, in *Raccolta d'opuscoli scientifici e filologici*, a cura di A. Calogerà, Venezia, appresso Cristoforo Zane, 1728, I, pp. 138, 139-140.

¹³ J.-J. ROUSSEAU, *Confessioni*, Milano, Rizzoli, 1978, I, p. 23.

stampo» in cui ha foggato l'individuo Rousseau.¹³

A contare non è più ciò che rientra nella norma ma l'unicità del genio individuale. In un tempo che avalla e assimila nel canone gli irregolari, con Omero preferito a Virgilio, Pindaro a Orazio e ad Anacreonte, e con la rivalutazione di Ossian, Dante e Shakespeare, diventa vero il motto di William Blake: «to generalize is to be an idiot». I resoconti autobiografici si adeguano di conseguenza e dopo essersi attenuti a un impianto debitoro alla memorialistica, più idoneo a un'esposizione documentaria, assumono un taglio più romanzesco e avventurosamente movimentato. Nonostante il dichiarato ripudio, dovuto a una presunta «maniera», «ricercatezza», «affettazione di sentimento», «calor comandato di capo» e «gran freddezza di cuore» che contrastano con il proprio «carattere per natura appassionatissimo» (*Vita*, 90), Alfieri conosce bene la *Nouvelle Héloïse*, con la quale con questi giudizi sembra quasi volere gareggiare rivendicando una sua indiscussa superiorità in fatto di «forte sentire». E sebbene lo dichiari con un'espressione («caddi nei romanzi») che rivela un avvenuto pentimento, rilegge «almen dieci volte» la *Manon Lescaut* (*Vita*, 45), in anni in cui anche in Italia Samuel Richardson gode di grande fortuna grazie al sentimentalismo di Pamela che, insieme con le *Liaisons dangereuses*, contribuisce a rivitalizzare l'estenuata psicologia amorosa di Petrarca, scaduta ormai a stereotipo, pur essendo l'Alfieri delle *Rime* un devoto petrarchista.

Non ha però senso scomodare il Romanticismo o il Pre-romanticismo. Intanto tra Sette e Ottocento esiste molta più continuità di quella che si afferma nei manuali di storia letteraria, anche se l'Italia non conosce la poetica esasperata dello «Sturm und Drang», né il goticismo inglese o la poetica dei Laggisti. Per giunta si tratta, ai tempi di Alfieri, di manifestazioni ancora minoritarie, ancora a livello di eccezioni, laddove nel secolo successivo diventano una moda. Oltre tutto le passioni alfieriane sono impetuose, ma ancora sotto controllo. Come si è visto, il «primo amoruccio», per quanto abbia sintomi quasi patologici, è indagato e descritto con il dominio di un anatomista, proprio come le tragedie alfieriane, pur rappresentando una

lotta mortale tra l'eroe e il tiranno, seguono ancora nella stessa sequenza retorica di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio* declinate come «ideare, stendere e verseggiare», per non ribadire il già asserito paradigma di Petrarca nella lirica. Vero è che l'autobiografia è a fine Settecento un genere molto meno codificato che consente una maggiore libertà dalla tradizione, anche per la prossimità al genere in ascesa del romanzo, che nella *Vita* alfieriana pare incidere nelle forme del picaresco e del sentimentale, l'una evidente nel controcanto autoironico e parodistico, l'altra nelle frequenti situazioni amorose.

C'è però un momento in cui le due tonalità si congiungono, ed è nelle parti dei resoconti odeporici, che per un verso si rifanno alle avventure di viaggio del picaresco, solito muoversi nel cronotopo della strada e degli incontri occasionali,¹¹ e per un altro verso sviluppano, con l'interiorizzazione del paesaggio, una sua descrizione ricca di πῶθος del tutto inedita nelle autobiografie di qualche decennio prima. Essendo in misura pressoché esclusiva opera di intellettuali, con il *Progetto* di Porcia rivolto ai «letterati», i racconti di sé di primo Settecento avevano per protagonisti uomini sedentari, poco interessati al paesaggio. L'iconografia che Vico lascia di sé nel congedarsi dai suoi lettori è quella di uno studioso inchiodato «al tavolino per meditar e scriver altre opere».¹² Del resto la sua unica escursione da Napoli è avvenuta non per una scelta personale, ma per seguire, in qualità di istitutore, dei giovani che risiedevano nel Cilento. E se questo episodio viene ricordato, è solo per potere vantare «tutto l'agio di studiare» e rivendicare un'originalità di pensiero preservata dalle «selve», considerate alla stregua di un cordone sanitario che ha mantenuto Vico indenne dalla moda cartesiana diffusa in città.¹³

Per lo meno Giannone, sia pure non per sua volontà, in

¹¹ M. BACHTIN, *Estetica e romanzo*, a cura di C. Strada Janović, Torino, Einaudi, 1979, pp. 198-199, 213-218.

¹² G. VICO, *Vita*, cit., p. 85.

¹³ Ivi, pp. 12, 20.

quanto costretto alla fuga, si muove molto di più, ma resta indifferente a ciò che vede. Ancora in Napoli, descrive secondo lo stereotipo del *locus amoenus* i lidi, per l'appunto «ameni», di Posillipo e le «deliziose vedute» circostanti evocate soltanto per essere la sede più adatta all'*otium* intellettuale.¹⁷ E quando, nella condizione emotivamente patetica di prigioniero in Savoia, gli capita di osservare da dietro le sbarre del carcere il raro fenomeno dell'«iride [...] spezzata», lo descrive con freddo rigore, senza lasciarsi coinvolgere, quasi assistesse impassibile a un esperimento di laboratorio, fino a scomporlo, analizzarlo, confrontarlo con altre esperienze dello stesso tipo.¹⁸ Evidentemente, Giannone appartiene ancora alla generazione di Newton piuttosto che a quella di Keats, che avrebbe maledetto proprio lo scienziato che, spiegando in termini fisici la diffrazione luminosa, aveva vanificato le favole antiche su Iride e sull'arcobaleno.

Da questo confronto risalta ancora di più, per contrasto, la personalizzazione del paesaggio compiuta nella *Vita* di Alfieri, che lo investe dei propri umori e dei propri «furori».¹⁹ Il suo viaggiare non è solo un ossequio alla moda del «Grand Tour», ma è l'unica risposta possibile alla «frenesia dell'andare» (*Vita*, 85), con il solo obiettivo di «fare la strada» (*Vita*, 68) senza una meta precisa, e alla smania del vedere, in chi, da uomo di teatro, ha molto acuto il senso della vista.²⁰ E il suo sguardo non è mai imperturbabile, ma soggetto all'emozione intensa suscitata da un filtro personale, che vive ogni esperienza paesistica con un'unicità dovuta a un marcato trasloco di accento dall'oggetto al soggetto, con rilevanti effetti patetici, suscitati da luoghi dai connotati senza dubbio sublimi. Se al bello sono confacenti i

¹⁷ P. GIANNONE, *Vita*, cit., p. 62.

¹⁸ Ivi, p. 334.

¹⁹ Ha notato Folco Portinari che «furore», insieme con «ferocia», sono «parole chiave» che «intonano la *Vita*, ne determinano gli atteggiamenti fondamentali, sviluppano le reazioni tipizzanti» («Per forza di struttura». *Dopo una lettura della «Vita» di Alfieri*, in «Sigma», 17, 1968, p. 35).

²⁰ Insiste a ragione sulla «sensazione visiva» di Alfieri N. BONIFAZI, *Il genere letterario*, Ravenna, Longo, 1987, pp. 31-55.

luoghi ameni, miti, primaverili, misurati, regolari, luminosi, razionalmente ordinati, quali la dolcezza rotondeggiante delle colline o le pianure coltivate, segnate dalla mano dell'uomo, al sublime pertengono il selvaggio, l'eccessivo, l'invernale, lo smisurato e l'iperbolico, il tenebroso, il misterioso, l'informe, l'oscuro, il vago, l'irregolare. Sono differenze antitetiche, delle quali dalla metà del Settecento si diventa sempre più consapevoli per essere rilevate da Burke nella *Philosophical Enquiry*.

Non esistono prove che Alfieri conoscesse questo trattato, noto per altro a Ranieri de' Calzabigi, che spesso ha dialogato con lui su temi di poetica. È comunque inconfutabile che nell'autobiografia si professa amante «molto più degli estremi» (*Vita*, 97)²¹ e sa bene, attraverso le teorie del sensismo, che anche le sensazioni eccessive e solitamente sgradevoli possono avere un valore estetico positivo, come attesta il culto coevo delle rovine, del romanzo gotico, della poesia cimiteriale. In attesa che con Karl Rosenkranz si arrivi a elaborare un'*Estetica del Brutto* (1853), il sensismo insegna che per vincere la noia e la monotonia, i più temuti nemici dell'uomo del Settecento, occorre variare le sensazioni, facendo consistere il piacere in un'assenza di dolore a sua volta ricercato per meglio godere del suo contrario. Il paesaggio estremo, catalogato fin dal $\pi\epsilon\rho''\ \upsilon\psi\omicron\upsilon\varsigma$, si presta a questa doppia e contrastante percezione, alla quale Alfieri non intende sottrarsi, anzi fa di tutto per immergersi. Eccolo allora in Svezia, dove trova «un ferocissimo inverno, e tante braccia di neve, e tutti i laghi rappresi» (*Vita*, 97). Il superlativo, i polisindeti, sono già un primo sintomo di un'adesione emotiva confermata nel commento:

La novità di quello spettacolo, e la greggia maestosa natu-

²¹ Forse è questa una delle ragioni della simpatia alfieriana per gli inglesi, considerato che, nonostante la loro proverbiale flemma, fatta di prudenza e calma, questo popolo suole, a detta del contemporaneo Bettinelli, «dar negli estremi» allorché è preda di «una passione» (S. BETTINELLI, *Lettere sopra vari argomenti di letteratura scritte da un inglese ad un veneziano* [1766], in *Lettere virgiliane e inglesi e altri scritti critici*, a cura di V.E. Alfieri, Bari, Laterza, 1930, p. 91).

ra di quelle immense selve, laghi, e dirupi, moltissimo mi trasportavano; e benché non avessi mai letto l'Ossian, molte di quelle sue immagini mi si destavano ruvidamente scolpite, e quali le ritrovai poi descritte allorché più anni dopo lo lessi studiando i ben architettati versi del celebre Cesarotti (*Vita*, 97).

Lo scrittore che alla fine, quando stende l'autobiografia, ha realizzato la sua vocazione di poeta, mette a confronto le vaghe e istintive sensazioni di vent'anni prima con l'esperienza letteraria successiva e questa, lungi dal placarle, le esalta, come quando ricorda che, presa una slitta, volle percorrere «con furore» «quelle cupe selvone» e «quei lagoni crostati» (*Vita*, 98), addensando negli alterati così espressivi tutta la partecipazione affettiva del soggetto, ancora e sempre alla ribalta fino all'epilogo di un commento suggestionato da una visione sublime che, nella sua «salvatica ruvidezza», fa di quei luoghi «un dei paesi d'Europa che gli siano andati più a genio», avendogli «destate più idee fantastiche, malinconiche, ed anche grandiose, per un certo vasto indefinibile silenzio che regna in quell'atmosfera, ove ti parrebbe quasi esser fuor del globo» (*Vita*, 100). Alfieri investe il paesaggio del proprio *spleen*, o meglio, per rifarsi a una categoria meno romantica e più congruente con la terminologia di Locke, del proprio *uneasiness*, dell'inquietudine che, con un processo di interiorizzazione, ricorre alla fantasia per cogliere il sentimento sublime dell'infinito e della solitudine.²² Ciò non vuol dire che Alfieri falsifichi il modo in cui andarono veramente le cose, ma integra i

²² È molto significativo che un trattatista di primo Ottocento, Ignazio Martignoni, incaselli subito Alfieri tra i cultori del sublime proprio per i paesaggi terribilmente sconfinati e silenziosi della *Vita*, di cui trascrive il passo appena ricordato sulla «salvatica ruvidezza» della Svezia (*Del Bello e del Sublime*, Milano, Mussi, 1819, p. 90).

²³ Dal confronto con le annotazioni del suo attendente Elia relative alla stessa circostanza si vedono bene le scelte individuali di Alfieri, messe in adeguata evidenza da G. TELLINI, *Storia e romanzo dell'io nella «bizzarra mistura» della «Vita» di Alfieri*, in *Filologia e storiografia. Da Tasso al Novecento*, Roma, Edizioni

dati oggettivi con un personalissimo sentimento del sublime.²³

Né la Svezia è il solo banco di prova, perché le si potrebbe aggiungere, sempre annoverata tra i paesaggi sublimi, la distesa del mare – capace di rapirgli «veramente l'anima» (*Vita*, 57) – di Chiaia o di Portici, ove Alfieri si reca «ruminando soletto» (*Vita*, 68), ovvero di Posillipo e Baja, «sempre solitario cavalcando», «per lo più piangendo», «col cuore traboccante d'affetti» (*Vita*, 194). O ancora, a complemento delle distese sconfinite del mare, ecco la verticalità aguzza delle Alpi, attraversate non più con il senso di un ostacolo fastidioso ma, negli anni in cui Horace Bénédict de Saussure faceva nascere lo sport dell'alpinismo, come stimolo per un'«ardua ed epica impresa» (*Vita*, 217), cui Alfieri, incline in ogni occasione a stare sopra le righe, si presta con molto entusiasmo (*Vita*, 217-219).²⁴ E che Alfieri sia riuscito a creare il mito di sé secondo i tratti di un temperamento malinconico e solitario, in fuga dagli altri uomini per potere meglio immergersi nella natura è provato dal ritratto che ne fece Foscolo nei *Sepolcri*, in cui è dipinto mentre «errava muto / ove Arno è più deserto» (vv. 190-191).

Con l'intervento dell'immaginazione e di una risposta individuale il paesaggio si emancipa da possibili descrizioni topiche e uniformi, investito da un alone di impressioni più complesse, a volte perfino ineffabili, ubbidienti alla categoria, tipicamente settecentesca, del «non so che». Pur essendo nutrito anche della cultura illuminista, Alfieri non persegue più l'obiettivo delle idee chiare e distinte, a causa delle tante contraddizioni che coglie nei suoi pensieri e nel suo agire, che gli trasmettono un forte senso del molteplice, conseguenza di un caratte-

di Storia e Letteratura, 2002, pp. 22-23. Una prima documentazione del soggiorno svedese di Alfieri era già stata fornita nella prima parte del saggio di B. BASSI, *Vittorio Alfieri e la Svezia*, in «Annali alfieriani», II (1943), pp. 12-14, per il resto dedicato alla fortuna di Alfieri in Svezia.

²⁴ Indicativo dell'attrazione che la cultura tra Sette e Ottocento sente per le Alpi, in quanto capaci di suscitare il sublime e il pittoresco, è il volume miscelaneo *Alpi gotiche. L'alta montagna sfondo del revival medievale*, Torino, Museo Nazionale della Montagna, 1998.

re oscuro e indefinito. Dalla psicologia razionalista di Cartesio si passa all'associazionismo di Locke, con il quale cade l'illusione di potere fare luce su tutti gli aspetti di sé, per le immedicabili zone d'ombra che nemmeno l'interessato riesce, per sua stessa ammissione, a comprendere del tutto:

da questi sì fatti effetti d'amore ignoto intieramente a me stesso, ma pure tanto operante nella mia fantasia, nasceva, per quanto ora credo, quell'umore malinconico, che a poco a poco si insignoriva di me, e dominava poi sempre su tutte le altre qualità dell'indole mia (*Vita*, 15).

Anche per questo aspetto, per continuare con i paralleli contrastivi, diventa istruttivo il confronto con le autobiografie di primo Settecento, il cui impianto appare, al confronto con la *Vita* di Alfieri, molto più semplificato per la drastica selezione delle vicende ritenute degne di essere riportate. Non solo chi ha seguito le direttive del conte di Porcia che, invitando i soli intellettuali, chiedeva loro di tacere ciò che «onestamente da essi senza carico del loro buon nome e senza pena d'un giusto rossore puote al mondo ed ai posteri comunicarsi»,²⁵ ma anche gli altri autobiografi esterni al circuito dei suoi inviti, come Giannone, si attengono alla ricostruzione del solo «cursus honorum», dopo un curriculum degli studi che dell'infanzia privilegia il solo aspetto scolastico, utile per mostrare l'evoluzione di uno studioso a partire dai *Lehrjahre*.²⁶ In altri termini ci si accontenta di esporre esclusivamente la dimensione razionale dell'individuo, tagliando fuori le altre componenti, soprattutto passionali. Nel secondo Settecento il quadro muta profondamente in quanto oltre che sugli studi e la produzione intellettuale ci si sofferma anche sugli aspetti meno nobili dell'individuo, con l'intento di of-

²⁵ G. DI PORCIA, *Progetto ai letterati d'Italia*, cit., p. 133.

²⁶ Su questo aspetto ha indagato G. GRONDA, «*Lehrjahre*» nelle autobiografie settecentesche: intenzionalità documentaria e ricerca di identità, in «Quaderni di retorica e poetica», II (1986), 1, pp. 87-96.

frire un ritratto a tutto tondo, fino a comprendere perfino i vizi che in precedenza erano inconfessabili.²⁷ Rousseau può così riconoscere il proprio masochismo, raccontando il piacere provato per le sculacciate di M.lle Lambercier²⁸ e Alfieri confessare la sua latente omosessualità nell'episodio del suo «amore» per i «fraticelli novizi» (*Vita*, 14).

Con il ruolo sempre maggiore delle «passions sombres»²⁹ si abbassa la guardia della reticenza o dell'autocensura e si vengono ad ammettere le pulsioni incontrollabili, l'incoerenza, l'illogicità. Il racconto di conseguenza si fa pluridiscorsivo, sconnesso, centrifugo. Sotto l'energia eversiva delle passioni si disgrega l'indivisibilità del soggetto vivente anche se l'autobiografia, per sua stessa natura, non rinuncia a cercare un'unità e un senso, che però sembrano sempre più problematici da individuare. La metafora del cammino autobiografico non si percorre più con l'ausilio rassicurante del «filo», ma lungo un incerto tragitto che assomiglia a un «labirinto». Mentre Muratori si metteva in cerca di chi gli porgesse «buon filo a' suoi passi nello studio dell'erudizione»³⁰ e Vico assicurava che «con ingenuità dovuta da storico, si narrerà fil filo e con ischiettezza la serie di tutti gli studi»,³¹ Rousseau definisce le sue confessioni un «labirinto oscuro e fangoso» («labyrinthe obscur et fangeux»)³² e Alfieri, di ri-

²⁷ Una distinzione, per altro semplicistica, tra le autobiografie che descrivono una parte dell'io e autobiografie che aspirano a coprire tutti gli aspetti molteplici è formulata da J. OLNEY, *Metaphors of Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1972, p. 39.

²⁸ J.-J. ROUSSEAU, *Confessioni*, cit., I, p. 33.

²⁹ Un'articolata trattazione della dialettica tra «passions claires» e «passions sombres» forma l'ossatura del volume di S. CONTARINI, «Il mistero della macchina sensibile». *Teorie delle passioni da Descartes a Alfieri*, Pisa, Pacini, 1997.

³⁰ L.A. MURATORI, *Intorno al metodo seguito ne' suoi studi. Lettera all'Illustrissimo Signore Giovanni Artico conte di Porcia*, in *Scritti autobiografici*, a cura di T. Sorbelli, Vignola, Comitato vignolese per le onoranze a Ludovico Antonio Muratori, 1950, p. 39.

³¹ G. VICO, *Vita*, cit., p. 7.

³² J.-J. ROUSSEAU, *Confessioni*, cit., I, p. 36.

flesso, parla di «sozzo laberinto» (*Vita*, 137). Ormai l'esistenza è sentita come una matassa ingarbugliata, caotica, bizzarra, acuita da un nuovo gusto per l'avventura, sotto l'urgere tirannico dell'irrequietezza. Ciò che è ancora possibile per Muratori, che impone di sé il ritratto monolitico dello stacanovista, o per Giannone, antonomasia del perseguitato, o per Vico, che orienta ogni sua vicenda in senso teleologico, costantemente spiegata in funzione dell'approdo alla *Scienza nuova*, non è più consentito ad Alfieri, le cui vicende non si raccolgono altrettanto agevolmente a fattore comune e a unica cifra.

Anche Alfieri vuole creare di sé un personaggio che si realizza nello scoprire la vocazione letteraria, ma anche chi sostiene l'assenza nella sua coscienza di «lacerazioni insolubili e minacciose per l'integrità dell'io» deve nondimeno riconoscerne l'accentuazione dei «connotati contraddittori della propria persona». ³³ Benché l'asserto appartenga ancora alla fase precedente dell'*Esquisse du jugement universel*, resta insomma vera anche per la *Vita* la trama di un «tissu d'inconséquences» e di un carattere che aduna in sé «tous les contrastes possibles». ³⁴ Nell'autobiografia Alfieri si sorprende più di una volta in contraddizione, quasi che guardandosi allo specchio della scrittura si vedesse sdoppiato. Durante l'infanzia la nonna materna, andata a trovarlo, gli chiede di esprimere un desiderio, promettendogli di esaudirlo. A dimostrazione del suo orgoglio smisurato risponde con ostinazione di non volere niente, ma poi «quell'istesso io, che con tanta pertinacia aveva ricusato ogni dono legittimo della nonna, più giorni addietro le aveva pure involato in un suo forziere aperto un ventaglio» (*Vita*, 19). Non diversamente da adulto disprezza «il papa come papa» in quanto dispotico tiranno, e per giunta il pontefice del momento, Pio VI, non è da lui affatto stimato né «come uomo letterato né benemerito delle lettere»; eppure, nel corso di un incontro, con una formula

³³ B. ANGLANI, *Il personaggio della «Vita»*, cit., pp. 390, 392.

³⁴ V. ALFIERI, *Esquisse du jugement universel*, in *Scritti politici e morali*, III, a cura di C. Mazzotta, Asti, Casa d'Alfieri, 1984, p. 16, § 29.

identica a quella dell'altra occasione infantile, «quell'io stesso [...] rispondendo allora con blandizia e cortigianeria» gli chiede di potergli dedicare il *Saul* (*Vita*, 202). E quando poi decide di non scrivere più tragedie, «quell'istesso io [...], quell'io, che anzi avendo appeso il coturno al *Saul*, si era fermamente proposto di non lo spiccare mai più», si ritrova, quasi senza accorgersene, a ideare «per forza altre tre tragedie ad un parto» (*Vita*, 227).

La duplicità è un tratto ineliminabile della *Vita*, non fosse altro perché l'ottica con cui l'autore si giudica è ironica, straniante e incline all'autoparodia proprio mentre, nel contempo, celebra se stesso come eroe. La stessa ambiguità contraddittoria governa i propositi di Alfieri, che all'esordio sembra smentire tutto ciò che si è sostenuto finora ponendosi sulla scia della tradizione umanistica la quale, fin dai tempi classici, autorizzava a scrivere di sé a patto di rendersi utili ai lettori, in linea con una retorica del *docere* e con un impegno pedagogico. Tale è la promessa di concentrarsi su «molte di quelle particolarità, che, sapute, contribuiranno allo studio dell'uomo in genere» (*Vita*, 7),³⁵ tanto più che forse potrebbe mancargli «il coraggio o l'indiscrezione» di dire «tutto il vero» (*Vita*, 6). Senonché, a opera ormai compiuta, addita quale suo «primo scopo» «l'impresa non volgarissima» di mostrarsi «seminudo» (*Vita*, 251),³⁶ insistendo sul carattere personale di una «confession generale» (*Vita*, 250).

La stessa contraddizione si applica alla stagione dell'infanzia: a prima vista è quella un'età insulsa, di «stupida vegetazio-

³⁵ Passa in rassegna la componente didascalica della *Vita*, nelle sue istruzioni pratiche e filosofiche, T. BOLI, *The Didactic Aspect of Alfieri's «Vita»*, in «Italice», LIV (1977), 1, pp. 56-74. Dal punto di vista di Boli perfino le situazioni estreme, drastiche e radicali avrebbero lo scopo didattico di imprimersi meglio nella mente dei lettori.

³⁶ Sul significato di questo stilema tipico della prosa alfieriana si rinvia a A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 154-155. Ritorna su questo punto, operando un confronto con l'incipit, C. SEGRE, *Autobiografia ed eroe letterario nella «Vita» dell'Alfieri* (1987), in *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, p. 126.

³⁷ La distinzione, ormai canonica, tra tonalità «elegiaca», che rimpiange

ne» (*Vita*, 11), ripensata con tonalità picaresca,³⁷ senza che l'adolescenza la possa migliorare, trattandosi sempre di «anni d'ineducazione» (*Vita*, 25). Gli aneddoti risalenti a quel periodo sono liquidati come «fattarelli» (*Vita*, 16), «storiette» (*Vita*, 18) o «insulse vicende» (*Vita*, 38) perché appartenenti al «primo squarcio» di una vita che potrà sembrare «inutilissima» (*Vita*, 24), segnata da «ozio e dissipazione continua» (*Vita*, 57). A livello epidermico, Alfieri, che nelle varianti d'autore da una stesura all'altra accentua in senso negativo il traviamiento della giovinezza,³⁸ si trova d'accordo con gli autori protosettecenteschi di autobiografie intellettuali, per i quali l'infanzia e l'adolescenza, essendo il tempo dell'apprendistato in cui si dipende dai maestri, sono il momento debole dell'ignoranza che avrà il suo riscatto solo quando l'uomo di studio potrà mostrare tutto il suo valore con la stesura di opere originali. In realtà, mentre sembra deridere quegli anni con inflessioni comico-grottesche, Alfieri li riconosce come i più rivelatori, non già per la formazione del suo sapere, visto che quello è anzi un periodo di «non-studi» (*Vita*, 34), ma per la definizione del suo «carattere appassionato» (*Vita*, 13), dell'«indole» (*Vita*, 16), nella convinzione che «nei giovanissimi petti, chi ben li studiasse, si vengono a scorgere manifestamente i semi diversi delle virtù e dei vizi» (*Vita*, 22).

L'infanzia, anche sull'abbrivo delle teorie pedagogiche di Rousseau, assume un'importanza senza precedenti, perché i primi anni della vita umana sono considerati i più significativi, essendo più spontanei, istintivi, senza ancora le ipocrisie e le maschere imposte dalla società. Né, accanto al modello dell'*Emilio*, va dimenticata la funzione anche antropologica e sociale della Rivoluzione francese che, per la rilevanza che assume la carriera militare, esalta i giovani, al punto che la giovinezza diventa di

l'innocenza e la felicità perduta, e tonalità «picaresca», in cui il passato è il tempo dell'errore, della debolezza, dell'avventura, risale a J. STAROBINSKI, *L'occhio vivente*, Torino, Einaudi, 1975, p. 213.

³⁸ Un registro di queste correzioni in C. SEGRE, *Autobiografia ed eroe letterario nella «Vita» dell'Alfieri*, cit., pp. 131-132.

per sé un valore e assurge a protagonista assoluta di tante opere, come nel caso di Tom Jones, la cui storia termina prima che il protagonista abbia compiuto i ventun anni, di Moll Flanders, di Pamela, di Manon, della *Nouvelle Héloïse*, di Jacopo Ortis e dei romanzi di Stendhal.³⁹ Naturalmente non è più la carriera scolastica a interessare, che, privilegiata nelle autobiografie di primo Settecento, fungeva da prodromo alla formazione dell'erudito, ma la ricerca dei sintomi che facciano emergere il carattere di una personalità, meglio se variegati e compositi. Non per nulla Alfieri analizza dell'infanzia «le facoltà sensitive», espresse dalla «malinconia» e dai «dolori e le lagrime», tutti «effetti e sintomi del cuore», che prefigurano il «bollore degli anni giovanili» (*Vita*, 12-13). È naturale quindi che l'autobiografia diventi *Bildungsroman* nel quale «l'uomo è una continuazione del bambino» (*Vita*, 24) esattamente come per Wordsworth «the Child is father of the Man». Evidentemente la prima impressione di un atteggiamento *derogatory* in sintonia con le ragioni che indussero La Harpe a liquidare le vicende dell'infanzia alla stregua di «niaiseries puériles» va rettificata dalla consapevolezza alfieriana che «chiunque vorrà riflettere alquanto» sulle tante inezie riportate, e «rintracciarvi il seme delle passioni dell'uomo», non le troverà forse né tanto risibili né tanto puerili (*Vita*, 15).

L'infanzia anticipa i caratteri di una personalità, a cominciare dalla molteplicità dell'io e dalle sue contrastanti pulsioni, come si è visto nell'«istorietta» del ventaglio rubato alla nonna. La malinconia e la tendenza ai gesti eroicamente tragici, sempre nel segno dell'«indicibil furore» passionale compiuti con trasporto e veemenza eccessivi, prefigurano fin dall'infanzia il carattere dell'adulto. Esempio in questo senso il tentativo di suicidio compiuto da Alfieri a soli sette anni, assecondando l'inclinazione al gesto estremo divenuto di moda con la fortuna di Werther e di Ortis, la cui imitazione nella vita reale portò alla

³⁹ Cfr. E. RAIMONDI, *Manon Lescaut*, in *Operosa parva*, Scritti offerti a Gianni Antonini, Verona, Edizioni Valdonega, 1996, pp. 215-222.

⁴⁰ Esiste sull'argomento l'*excursus* di D. ROLES, *The Last Cross: A History of the Suicide Theme in Italian Literature*, Ravenna, Longo, 1981.

morte effettiva di parecchi giovani infelici del tempo.⁴⁰ Nemmeno Alfieri sfugge al desiderio di morte, imputato a un oscuro «umor malinconico, che a poco a poco si insignoriva» di lui inducendolo a correre fuori in cortile e a strappare quanta erba poteva per poi ingoiarsela «malgrado il sapore ostico ed amarissimo», memore, in modo affatto confuso e indistinto, della cicuta che aveva ucciso Socrate. Sul momento il «fattarello» si conclude con il vomito «di un tal pascolo» e «con qualche doloruzzo di stomaco e di corpo» (*Vita*, 15). Nella chiosa del narratore maturo domina l'autoironia, il dileggio di sé che traspare dalla metafora del «pascolo» con cui il bambino è assimilato a un ruminante, ma poi, inoltrandosi nella lettura, si deve interpretare l'episodio nei termini di una prolessi comica di un più drammatico evento occorsogli da adulto, a conferma di un temperamento perennemente succubo dell'«umor malinconico».

Questa volta il modello non è più Socrate ma, a riprova della persistenza del filtro culturale,⁴¹ è Seneca, giacché una dozzina di anni più tardi, angosciato dalla partenza della donna di cui al momento è innamorato, Alfieri, confermando l'estremismo dei suoi gesti, sempre passionali e risoluti, scioglie la benda che comprimeva una ferita con il fermo proposito di lasciarsi morire dissanguato, assecondando «tutte le frenesie dell'addolorato disperato suo animo» (*Vita*, 87). Il diverso registro, tanto più patetico, segna le distanze dalla ridicola esperienza infantile, ma al tempo stesso rivendica una continuità da cui l'importanza degli anni dell'infanzia esce rafforzata, specie quando questa preannuncia la configurazione dei miti personali più ossessivi. Si pensi solo a quello che qualcuno ha chiamato il complesso di Sansone, ossia l'amore maniacale per la sua fulva capigliatura, quasi che l'occultamento o il taglio della «lunga e ricca treccia de' [...] rossissimi capelli» equivallesse per Alfieri a una castrazione (*Vita*, 143). Ora, di questo complesso si è edotti fin dal castigo infantile della «reti-

⁴¹ Un elenco delle volte in cui nella *Vita* Alfieri «si immedesima con i diversi eroi della classicità» è stilato da P. RAMBELLI, *La scoperta dell'io*, cit., pp. 56-58.

cella da notte», che gli «nasconde quasi interamente i capelli» e che diventa la peggiore delle punizioni, sancita dall'avverbio elativo che lo fa «smisuratamente» addolorare (*Vita*, 16). Nel circolo della comprensione che nasce dall'andirivieni tra ciò che precede e ciò che segue, questa fobia infantile chiarisce adeguatamente la violenta reazione di Alfieri allorché Elia, «nello stringere col compasso una ciocca di capelli», gliene tira «un pochino più l'uno che l'altro» (*Vita*, 125).

Allo stesso modo, con una mossa strategicamente speculare al farsi legare alla sedia, si recide «un involtone» di capelli per rendersi impresentabile al pubblico e starsene autosegregato in casa, dove può perseverare nella dedizione allo studio e al teatro tragico. L'aneddoto non è esente da reminiscenze letterarie, parendo la ripetizione di ciò che Plutarco racconta di Demostene, il quale «si faceva rasare la testa a metà, affinché la vergogna di presentarsi in pubblico in quello stato lo trattenesse, anche se non ne aveva voglia». ⁴² Eppure Alfieri fa di tutto per accreditare l'idea che la decisione sia istintiva e irriflessa, frutto esclusivo di un «subitaneo partito» (*Vita*, 143). Isolato dal flusso del racconto, il sacrificio della treccia è una reazione impulsiva e irrefrenabile; inserita nella dinamica complessiva di una vita, è, per dirla con Marx, la riproduzione «dell'ingenuità del fanciullo» a «un più alto livello» di verità. ⁴³ Ciò vale anche, più in generale, per la struttura della *Vita*, che si può interpretare a due diversi livelli, secondo che l'infanzia sia un'età a sé stante o sia una prefigurazione del futuro.

Con la prima ipotesi, la più evidente e immediata, si avvalorava il diagramma temporale di una cesura netta tra il tempo vano dell'ignoranza e dell'errore da una parte, da rivivere con intonazioni farsesche, e dall'altra il tempo in cui Alfieri si scopre trage-

⁴² PLUTARCO, *Vita di Demostene*, in *Vite parallele*, trad. it. di C. Carena, Milano, Mondadori, 1974, II, p. 377.

⁴³ K. MARX, *Einleitung* (1857), in *Kritik der politischen Oekonomie*, tradotta nell'antologia di K. MARX e F. ENGELS, *Scritti sull'arte*, a cura di C. Salignani, Bari, Laterza, 1967, p. 56.

diografo. Graficamente la linea temporale forma un segmento inclinato verso il basso, corrispettivo di una sorta di «descensio ad inferos» da cui ci si riscatta con la conversione del 1775 che fa risalire verso l'alto le quotazioni del soggetto. Con la seconda ipotesi invece lo sguardo retrospettivo individua, forse meno visibile, una predestinazione che, dapprima deviata e oscurata, trova finalmente la sua vocazione di poeta, di fatto connaturata e quindi senza reali fratture. Con questa prospettiva si afferma il senso della continuità, dal quale l'infanzia ricava una rilevanza ancora maggiore, come la stagione gravida di futuro da cui selezionare «presagi, indizi di una missione, come nelle vite dei santi».⁴⁴

Senonché l'agiografia perde la veste seria delle autobiografie del principio di secolo, corretta, come precisa ancora Gino Tellini a prosecuzione del passo appena citato, «dall'autoironia e smorzata dalla confidenzialità dello stile familiare». Quanto la prosa di Vico è impettita, inamidata, solenne, arcaica, come se, salendo su un piedistallo, volesse porsi alla massima distanza dal lettore,⁴⁵ altrettanto la scrittura di Alfieri è affabile e conversevole. A ben guardare, è la soluzione migliore per un genere che nel corso del Settecento abbandona le aule universitarie o lo «strepito del foro»⁴⁶ per il salotto o il *boudoir*. Ma è anche funzionale ai sondaggi introspettivi e alla rappresentazione delle passioni, che richiedono un incedere più sciolto e diffuso. Per parafrasare le considerazioni di Alfieri alla fine dell'«Epoca quarta», l'intento di «disvelare il suo cuore» non è più realizzabile con il «taciteggiare» delle tragedie, utile semmai a «ostentare» l'«ingegno», ma con il «chiacchierare» (*Vita*, 251). Oltre tutto per fare risaltare una personalità che non vuole avere uguali si deve puntare sull'idiolet-

⁴⁴ G. TELLINI, *Storia e romanzo dell'io nella «bizzarra mistura» della «Vita» di Alfieri*, cit., p. 16.

⁴⁵ Ha osservato Mario Fubini che «l'autobiografia del Vico [...] trova un'adeguata espressione nella severità dello stile proprio di chi contempla l'opera propria *sub specie aeternitatis*» (*Prefazione a G. VICO, Autobiografia*, a cura di M. Fubini, Torino, Einaudi, 1965, p. XIII).

⁴⁶ Il sintagma è comune a Vico (*Vita*, cit., p. 12) e a Giannone (*Vita*, cit., p. 56).

to e sull'espressionismo, ricorrendo a neoformazioni che attestino l'impossibilità di trovare nel vocabolario il lessico adeguato a sensazioni uniche e inimitabili.

La lingua diventa allora il riflesso delle scelte non mimetiche ma creative e personalizzate, come se la partecipazione affettiva deformasse la parola neutra con gli alterati («calessaccio», «doloruzzo», «istoriette», «odietto», «omiccino», «scoluccia», «selvatichetto», «staturina»...), mentre l'amore per gli estremi si manifesta nei superlativi che cancellano ogni sfumatura («ferocissimo», «interissimo», «snellissimo», «solissimo»...), evitata anche nella scelta di metafore intense, icastiche, teatrali, con frequenti ammissioni di indicibilità dal momento che «non si possono tutti questi affetti ritrarre con parole» (*Vita*, 118). E in una tradizione ingessata dall'imperativo dell'aulicità, perfino i modi di dire alfieriani («alzare la cresta», «far la siesta», «piantare lì con un palmo di naso», «russava come un buco»...) risaltano per la loro moderna singolarità. Non c'è dubbio che con la sua poetica del sublime e con un lessico così energico, Alfieri sia potuto apparire agli occhi dei romantici e degli uomini del Risorgimento «il poeta della vigilia»,⁴⁷ ma è altrettanto certo che il Settecento possedeva già di suo i mezzi psicologici, estetici e stilistici con cui rappresentare un «indicibil furore». Sarà Manzoni a rendersi conto, con una formula sintetica di cui sono capaci i poeti, che il Settecento non ha praticato solo il «meditare» ma anche, con una sinergia generata dall'endiadi, il «sentire».⁴⁸

⁴⁷ La definizione è di G. DEBENEDETTI, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Roma, Editori Riuniti, 1977, p. 111.

⁴⁸ A. MANZONI, *In morte di Carlo Imbonati (1805-1806)*, in *Tutte le opere*, a cura di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1973, I, p. 46.

Non
rego
fiam
ra, e
com
n'av
[...]
to d'
In re
Alfie
del
strio
ma c
tutto
scre
tre d
anzi
ni gi
ciò»,
strett
cora
l'aut
la pa
ne d
rettit
nata»
signo
il Sa
ril va