

Simona Costa, Lo specchio di Marzio, Bulzoni,
Roma, 1986.

CAPITOLO II

IL « CANNOCCHIALE ROVESCiato »: MITO E STORIA NELL'INFANZIA ALFIERIANA

Il carattere di scandalo letterario che rivestì l'apparizione postuma, nel 1782, della prima parte delle *Confessions* di Rousseau, oltre, ovviamente, al provocatorio denudamento, non elusivo di risvolti volutamente sgradevoli, del proprio personaggio, fu certo anche da ascrivere alla dichiarata volontà di coinvolgere il potenziale lettore nella dettagliata e commossa rievocazione del proprio mondo infantile. L'impudenza senza precedenti ostentata nel proporre il quadro di un'infanzia del terzo stato, quale grafico storico di un'evoluzione individuale, non tentava infatti neppure di riscattarsi prospettando i ricordi quali premonizioni della futura grandezza dello scrittore. E l'alzata di scudi contro la gratuità di tali « niaiseries puériles », coinvolgendo opposti versanti, dal *philosophe* La Harpe alle pagine della cattolica « Année littéraire »¹, doveva essere la riprova migliore della portata innovativa e rivoluzionaria dell'operazione roussoiana e della sua funzionalità di discriminare di una nuova era, alle soglie della rivoluzione. La scrittura come atto gratuito, rapportabile alla gratificazione narcisistica dell'io narrante e solo indirettamente ammucante al lettore tramite il complice richiamo alla di lui infanzia, non poteva certo trovar credito in uno spazio autobiografico ancora soggetto al criterio di funzionalità informativa o didascalica nei confronti del nar-

¹ Cfr., in proposito, F. ORLANDO, *Il patto col lettore*, in *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai romantici*, Padova, Liviana, 1966, pp. 13 sg.

ratario. Non con questo che il fascino del microcosmo infantile, nel portato di mistero che lo connota, non avesse iniziato ad imporsi già nel XVII secolo, affiorando dalle opere pedagogiche di Comenio e Fénelon come dalle *Lettres* di Madame de Sévigné, proprio in quel secolo d'altra parte percorso dall'affermazione cartesiana di infanzia come errore, ribadita da giansenisti e oratoriani nella visione dell'infanzia come momento di tenebra e peccato. Tale predeterminato rifiuto dell'irrazionalità emergente, per eccellenza, dal mondo infantile doveva venir ridimensionato dal nuovo fermento culturale che, improntato nel XVIII secolo ai nomi di Locke, Condillac ed Helvétius, doveva dare i suoi frutti esplosivi nelle pagine dell'*Émile* (1762), e riaffacciarsi quindi, in altra veste, dal primo libro delle *Confessions*.

La 'sensibilità' europea di un Alfieri, nel 1782 apparentemente solo immerso a costruire la propria personalità tragica — e proprio nell'82 aveva finite quattordici tragedie², dieci delle quali dovevano infatti di lì a poco veder la luce nell'edizione senese —, resta comprovata anche in questo caso dall'estrema recettività con cui l'astigiano avvertì ed assimilò come inderogabili le nuove proposte. Si trattava, fra l'altro, di aggirare le remore della formazione culturale di un giovane aristocratico piemontese, sollecitato da una cultura d'oltralpe di esclusiva matrice francese e di ormai canonica osservanza, facente capo alle pagine di un Montaigne inteso sì a valutare l'infanzia, ma in direzione solo pedagogizzante, e ancora una volta funzionalmente, come vettore cioè alla psicologia adulta³. Sotto l'egida dell'associazionismo di Locke, in particolare, proprio di quel Locke che, nel 1693, con *Some thoughts concerning education*, aveva proposto gli elementi di una psicopedagogia destinata a influire notevolmente su Rousseau, dovette organizzarsi da parte alfieriana il recupero memoriale della propria infanzia, portata senza titubanza alcuna sulla scena autobiografica, segnando così uno stacco di immediato risalto dalla nostra tradizione memorialistica. Non potevano infatti essere certo considerati un avallo alle spalle né, in Cellini, il famoso episodio dello scorpione,

² Cfr. *Prospetto cronologico della «Vita»*, cit., p. 276: «1782. Finite le 14 tragedie. 1783. Stampate 10 tragedie; viaggi e infelicità».

³ Si vedano, negli *Essais* di Montaigne, i capitoli sull'educazione e l'istruzione dei fanciulli nel *Livre I* (capitoli XXV e XXVI) e, nel *Livre II*, il capitolo VIII (*De l'affection des peres aux enfans*).

semplice segno augurale alla pari dell'*esturgeon* del cardinale di Retz⁴, né tantomeno la caduta dalle scale cui andò soggetto a sette anni il Vico, riferita solo in quanto foriera di quella « natura malinconica ed acre » peculiare, secondo lo scrivente, agli « uomini ingegnosi e profondi ». Un'operazione anche cronologicamente avvicicabile a quella alfieriana è, se mai, nei *Mémoires* del Casanova (stesi nell'ultimo decennio del '700), in cui non solo il primo capitolo è espressamente dedicato all'infanzia (*Notices sur ma famille - Mon enfance*), ma è anche, se pur di sfuggita, affermato il concetto di un'evoluzione del proprio io, accennata sia nella *Prefazione* (« J'ai eu successivement tous les tempéraments: le pituiteux dans mon enfance, le sanguin dans ma jeunesse, plus tard le bilieux, et j'ai enfin le mélancolique qui, probablement, ne me quittera plus »), sia nel capitolo d'esordio, a giustificare l'introduzione di un ricordo d'infanzia (« Je ne le communique au lecteur que pour lui donner une idée de la manière dont mon caractère se développait »). Ma quanto Alfieri assimilava dal clima europeo e restituiva maturato in prospettiva personale, tanto Casanova orecchiava e schematizzava quindi in diagrammi la cui costruzione a tavolino risulta facilmente decodificabile. Così il capitolo dedicato all'infanzia, conchiuso com'è in un arco cronologico di brevissimo respiro (dagli otto anni e quattro mesi al compimento del nono anno), si organizza in alcuni *flashes-back*, veri e propri fotogrammi spezzati il cui filo logico unitario è recuperato, artificiosamente, in una serrata progressione temporale che ne costituisce l'unico principio ordinatore. E nell'analitica restituzione visiva di alcuni momenti apparentemente di fortuita emergenza alla memoria, si configura un itinerario *ad adolescentiam* costruito su tappe obbligate, quali si intravedono dietro gli episodi essenziali del capitolo, la visita alla fattucchiera di Murano, il furto al padre e la conseguente colpevolizzazione del fratello, il viaggio in burchiello sul Brenta. Episodi che tutti si giustificano con una loro precisa funzionalità narrativa, il primo essendo assunto a segnare, nell'approssimato connubio arte-scienza tentato dal Casanova, lo sviluppo dell'organo della memoria, ufficialmente datato al mese di agosto del 1733, il secondo stru-

⁴ Per il cardinale di Retz che, nei suoi *Mémoires*, ricorda che il giorno della sua nascita « on prit un esturgeon monstrueux », si veda il citato articolo di Y. COIRAULT, *Autobiographie et mémoires*.

mentalizzato a giustificazione del proprio nome e quindi a riconoscimento e affermazione della propria identità, il terzo inteso a rilevare, nella precoce intuizione della rotazione terrestre, il primo manifestarsi di un « nascente raziocinio » già di forte emergenza rispetto all'ambiente circostante (in questo caso la madre e l'abate Grimani). Ma al di là della razionalizzazione della selettività dei ricordi, ogni episodio è inerente a una parabola infantile suggerita da una nuova valutazione delle inesprese potenzialità dell'infanzia: il carattere magico-onirico del primo episodio sottolinea la visionarietà dell'infanzia, la confessione contenuta nel secondo (e il modello è palesemente roussoiano) ne evidenzia l'ambiguità sentimentale, mentre l'episodio conclusivo ne stabilisce la fine sotto il segno, canonico e obbligato, del viaggio, della partenza.

La più complessa e articolata operazione alfieriana si poneva, assai consapevolmente, in posizione di piena rottura con la normativa autobiografica preesistente, dedicando non un capitolo, ma un'intera epoca della propria *Vita* agli anni della « puerizia », e ritagliando in questa spazi non esigui per delle reminiscenze infantili fundamentalmente sganciate da un rapporto funzionale con il profilo del futuro letterato. Nasce conseguentemente di qui l'esigenza di una *captatio benevolentiae* verso il lettore, e, ancor più, di un'autorizzazione filosofica del proprio operare controcorrente: si spiega quindi con la necessità di un sottinteso richiamo al nome di Locke, l'individuazione in quella modernissima 'reminiscenza involontaria' dei confetti dello zio, del terreno atto a studiare il « meccanismo delle nostre idee » e l'« affinità dei pensieri colle sensazioni ». O ancora, nuovo modo di fronteggiare preventivamente le critiche, la *Puerizia* si chiude sulla rinnovata giustificazione, stavolta tinta di larvata polemica, dell'autonoma utilità di tale scorcio retrospettivo, prefigurando il detto di Wordsworth « the child is father of the man »:

Questo primo squarcio di una vita (che tutta forse è inutilissima da sapersi) riuscirà certamente inutilissimo per tutti coloro, che stimandosi uomini si vanno scordando che l'uomo è una continuazione del bambino.

Postosi così, su più fronti, al riparo dall'eventuale taccia di *niaiserie*, dimostrando come anche l'apparente gratuità del ricordo infantile rivestisse in realtà precise funzioni, Alfieri si poteva sentire indirettamente autoriz-

zato, una volta aggirato l'ostacolo della presunta indifferenza del lettore, o meglio delle proprie remore di letterato in bilico fra sette e ottocento, a lasciarsi « uscir di penna » qualche « puerilità », ovvero a lasciarsi andare al puro piacere soggettivo della rievocazione di sé. E che le guardinghe cautele preventive messe in atto dall'astigiano funzionassero davvero, ne è la riprova, a tanti anni di distanza, la risposta di un Croce, che contrapponeva proprio il giusto equilibrio alfieriano nel notare e sorvolare la « puerilità », ponendola così « al suo posto e nel suo grado », a quel Proust malato invece di « raffinatezza odierna »⁵.

L'infanzia si impone così sul terreno dell'autobiografia, inaugurando fra narratore e narratario un nuovo tipo di rapporto, più ambiguo e sottile, una forma di complicità e di coinvolgimento fondamentale per lo sviluppo del romanzo moderno, basata sulla 'comunicabilità' delle sensazioni e sulle loro potenzialità di evocazione e risonanza, tali da sollecitare il lettore a un recupero memoriale in proprio. Ma a mutare è, contemporaneamente, anche il rapporto di identità fra narratore e personaggio, che vengono a fronteggiarsi sulla distanza di un forte scarto spazio-temporale, privilegiando quindi il dato mnemonico e, soprattutto, sottolineando la fenomenologia della sua insorgenza, legata vuoi a un moto volontario, vuoi a un riaffiorare dell'inconscio. La dinamica passato/presente, approfondendosi nella maggior distanza così instaurata fra i due poli, risulta funzionale sul piano gnoseologico all'autobiografo che voglia ripercorrere, in modo sintetico ma globale, la propria esistenza alla ricerca dell'« io », recuperandone quindi un *senso*, quale realmente ha avuto o, piuttosto, quale si sarebbe voluto avesse. Tale angolazione autobiografica nei termini di momento autoconoscitivo totale, finalizzato più a creare, che a ritrovare, l'immagine preferenziale di sé, presuppone uno schema strutturale che coordini il riaffiorare frammentario e disordinato dei ricordi in direzione centripeta, instaurando quindi un compromesso fra istanza narrativa e il principio logico che viene a presiederla. E dell'obbligata interazione

⁵ Cfr. B. CROCE, *V. Alfieri precursore di Proust*, in « La Critica », XXXV (1937), pp. 154-55. Anche nel più o meno contemporaneo saggio di Russo sulla *Vita alfieriana* (1936; poi in L. Russo, *Ritratti e disegni storici*, Firenze, Sansoni, 1963), torna il nome di Proust per l'Alfieri della *Puerizia*, « esploratore della memoria lontana » e di « zone ombrose della coscienza », tuttavia ricondotte entro una visione agonistica di sé, quale perseguita da una autobiografia a carattere composito, opera poetico-oratoria, sottomessa ovunque ad un'alta disciplina letteraria.

di queste due forze, l'autobiografo che, sulla fine del '700, si accingeva a rompere con la tradizione portando in scena il proprio microcosmo infantile, doveva essere pienamente consapevole, come del fatto che l'accentuazione dell'uno o l'altro dei due elementi spostava la dislocazione dell'opera a maggiore o minor distanza dal terreno di nascita dell'autobiografia settecentesca, subordinata a un intento dimostrativo. Ora, se in Rousseau il modulo rievocativo veniva finalizzato a far compiere al lettore i primi passi nel « labirinthe obscur et fangeux » delle sue confessioni⁶, la 'rilettura' alfieriana della propria infanzia pare introdurci, lungi che in un labirinto, nell'edificio geometrico e razionalmente apprestato della ricostruzione del proprio personaggio. Questo « tradimento della chiarezza », per dirla con Debenedetti⁷, cioè l'inderogabile esigenza di puntare risolutamente il riflettore su oggetti, figure e addirittura sentimenti, è comprovato del resto, e a chiarissime lettere, dall'analisi variantistica della seconda redazione, da cui emerge, quale costante, il tentativo appunto di razionalizzazione compiuto sugli atteggiamenti non solo del sè di allora, ma anche di quanti lo circondavano⁸. La chiarezza interpretativa che, sulla scia dello scarto temporale, permette al narratore dell'oggi di far luce a sè e al lettore dei comportamenti del bambino di un tempo — esemplare, in tal senso, l'episodio dei fraticelli del Carmine —, è quindi usata, nel caso alfieriano, ai fini di una comprensione organica del quadro della propria infanzia, che si ridisegna ai suoi stessi occhi in modo ordinato, trasparente, facilmente decodificabile. Ma al di sotto delle strutture razionalizzanti, punto d'appoggio ineliminabile per l'uomo del '700 e, nel contempo, valido lasciapassare per la nuova attenzione rivolta alla psicologia infantile, affiora la 'zona d'ombra' e la penna, attratta, vi si indugia, vi ritorna, ne ritocca sapientemente le *nuances*. E' il caso, ov-

⁶ Cfr. J. J. ROUSSEAU, *Les Confessions*, cit., *Livre I*, p. 18: « J'ai fait le premier pas et le plus pénible dans le labirinthe obscur et fangeux de mes confessions ».

⁷ Per la condanna alfieriana al « tutto in luce », secondo un gioco dell'intelligenza intesa come chiarezza di nozioni, e che a quelle nozioni lucidamente riporta fatti ed emozioni, si veda di G. DEBENEDETTI, *Vocazione di V. Alfieri*, Roma, Editori Riuniti, 1977, al capitolo *Ingegnoso nemico di se stesso*, e, in particolare, a pag. 280.

⁸ Si veda, ad esempio, al capitolo VII dell'*Epoca II*, il riferimento esplicativo dei comportamenti del servitore Andrea, mutato, in seconda redazione, da « ed era

viamente, del famoso episodio dei confetti dello zio, dove il risalto accordato per la prima volta ai moti della memoria involontaria, si intensifica nella seconda stesura introducendo e sottolineando il concetto di subitanità e di vivezza del ricordo (« la *subitanea* vista di quella forma di scarpe »; « mi si riaffacciavano *vivissimamente* ed *in un subito* alla fantasia »), allineandosi perfettamente, come è stato notato, con l'operazione roussoiana e, comunque, denotando la consapevolezza e sicurezza alfieriane nell'individuare e perseguire la via dell'innovazione. Ed è sempre l'esame variantistico a rilevare ancora la maggiore insistenza della memoria visiva nel recupero degli oggetti, evocati in una dimensione più definitoria che li strappi all'anonimato di 'cose', cui erano relegati nella prima stesura, e dia loro vita: non semplicemente per disporre appropriati ritocchi scenografici atti a ricreare una patina d'epoca al quadro, ma a far emergere il nuovo legame scoperto fra l'oggetto e le sue risposdenze emotive, come nel caso del cassetto, piedistallo al bambino, che riemerge nella connotazione, non fortuita nel contesto, di « antico », e, ancora, delle scarpe dello zio, prodromo memoriale, sottratte a una prima, banalizzante definizione (« le scarpe quadre in punta »), e ridisegnate in nuovo rilievo con pochi tratti sapienti (« *certi scarponi riquadrati* in punta »). E le varianti procedono in questa direzione, recuperando non solo perfino i sapori di un tempo — i confetti diventano quindi « degli *ottimi* confetti » e ne riaffiora intatto il « sapore » —, ma rispondendo contemporaneamente all'esigenza di sfumare l'alone memoriale in una maggiore indeterminatezza, sia temporale (« avendo io tre in quattr'anni » sostituisce il primitivo, e troppo circoscritto, « di circa tre anni »), che spaziale, per cui viene giustamente cassata la localizzazione geografica, presente nella prima redazione, del riaffiorare del ricordo (« in Torino »).

Siamo, come si vede, sulla linea di una fruizione tutta soggettiva della scrittura, vissuta come *medium* al recupero non solo di un'epoca ormai lontana, ma degli stessi sentimenti che, in un ambiguo gioco di rifrazioni, vengono simultaneamente rivissuti in uno sdoppiamento, dal sè di allora e, in prospettiva emotiva mutata, dal narratore dell'oggi. Quell'atteggiamento, insomma, che Rousseau non solo teorizzava, ma

di fatto un pessimo soggetto » (*Vita*, II, p. 47) a « ed era diventato un pessimo soggetto pel troppo ozio, e non avere chi lo invigilasse » (*Vita*, I, p. 50).

puntualmente riscontrava nel narrato⁹, Alfieri l'assapora mascherato, incorniciando il ricordo fra giudizi moraleggianti (« stupida vegetazione infantile » è l'*incipit*, « puerilità » è la chiusa), e giustificazioni filosofiche sensiste. Si tratta, per l'astigiano, del bisogno di prender le distanze da se stesso, dalla propria capacità di ricordo e, soprattutto, di commozione; un compromesso, quello che si sta qui saggiando, fra la nostalgia del recupero infantile e la volontà di adombrarla, o meglio, di infiltrarla di contrabbando fra le righe della narrazione. Ed ecco quindi l'intersezione, nella stessa voce narrante, di due tonalità, l'una che tende a « disappassionarsi », a ricomporre la propria 'sensiblerie' entro armoniche coordinate razionalizzanti, l'altra che sorride e s'intenerisce sul fotogramma di un'epoca recuperata. E di queste due voci che narrano in controcanto, nessuna sarà prevaricante, in un miracoloso punto, sempre oscillante, di equilibrio, proprio quello, tuttavia, che permette al narratore di perseguire, senza apparenti trasgressioni al patto stipulato col lettore, il piacere soggettivo della rievocazione di sé, al di là della quale si profila la *silhouette* della propria ricostruzione mitica. Il recupero infatti dei primi germi della personalità adulta, se non va certo esente dal gusto di riviverci che caratterizza le memorie infantili — ma anzi se ne costituisce alibi razionalistico —, ben s'inquadra in una prospettiva di ristrutturazione della propria esistenza, sottratta al fluire della quotidianità e consegnata alla storia nelle proprie coordinate direttrici e nei suoi significati esemplari. L'operazione fortemente accentratrice così compiuta sugli elementi dispersi e frastagliati del proprio vivere, viene quindi a sottostare all'esigenza di ricrearsi, in uno scarto dal reale che fa slittare insensibilmente il personaggio verso la dimensione mitica. La scrittura si pone nella sua valenza di 'doppio' sostitutivo e compensatorio della realtà vissuta: è questa la direzione in cui vanno le « storielle » d'infanzia alfieriane, la cui realtà travalica il puro ordine storico-biografico per aderire ad una verità che, se pur trasposta sul piano mitico, non per questo si propone

⁹ Cfr. J. J. ROUSSEAU, *Le Confessions*, cit., *Livre I*, p. 20: « Je sens en écrivant ceci que mon pouls s'élève encore »; p. 21-22: « les petites anecdotes de cet heureux âge, qui me font encore tressaillir d'aise quand je me les rappelle »; p. 34: « Un souvenir qui me fait frémir encore et rire tout à la fois ». Per l'atteggiamento teorico, si ricordi il significativo brano del ms. di Neuchâtel: « je peindrai doublement l'état de mon ame, savoir au moment où l'événement m'est arrivé et au moment où je l'ai décrit » (*Ébauches des Confessions*, cit., p. 1154).

meno significante dell'« io » che si sta narrando. Il concetto di veridicità infatti, cui si annette quello di verosimiglianza, se costituisce uno dei cardini della poetica alfieriana, già sul terreno privilegiato della produzione tragica doveva intendersi nei termini di verità psicologica, di autenticità dei sentimenti, come ben può emergere dal *Parere sulla Mirra*¹⁰. A maggior ragione, la problematica della veridicità, una volta trasposta sul piano autobiografico, cioè sul versante del 'cuore', attingerà sì dalla storia, o meglio dalla cronaca della propria esistenza gli spunti reali, ma li restituirà alla pagina impressi dall'ottica soggettiva dello scrivente che li ritocca nella dimensione, non meno autentica ai fini dell'autopalesamento, della fantasia e della memoria. E la consapevolezza alfieriana dell'operazione condotta sul terreno delle proprie memorie infantili, è comprovata dalla rilevatissima tendenza correttiva, che minutamente rivede, nella seconda stesura, episodi esemplari come quello della reticella o del tentato e immotivato suicidio con la pseudo-cicuta¹¹, in cui i mutamenti lessicali, calibrati uno ad uno in direzione di una più sottolineata semanticità, tendono appunto a ritratteggiare, questa volta a tutto tondo, il proprio personaggio. A stravolgere il dato cronachistico, dell'infanzia di un nobile del '700 nel chiuso Piemonte, interverrà dunque un anomalo cannocchiale, inteso a spostare tali « storielle » dal 'lontano' del ricordo a un 'lontano' ancora più remoto, quello del mito.

Il testo immediato di riscontro è conseguentemente quello roussoiano, se appunto le « sciocche storielle » che Alfieri narra nel capitolo quarto a dimostrazione dello « sviluppo dell'indole », trovano il loro au-

¹⁰ Si veda, in particolare, quanto l'autore scrive sul carattere di Mirra: « Da prima rimasi lungamente in dubbio, se io lascerei questo ferocissimo trasporto in bocca di Mirra; ma, osservatolo poi sotto tutti gli aspetti, e convinto in me stesso, ch'egli è naturalissimo in lei (benchè contro a natura sia, o lo paja), ve l'ho lasciato; e mi lusingo che sia nel vero; e che perciò potrà riuscire di sommo effetto quanto all'orrore tragico, e molto accrescere ad un tempo la pubblica compassione ed affetto per Mirra [...] Con tutto ciò io forse avrò errato, al parere di molti, nell'inserirvi un tal tratto. A me basta di non avere offeso né il vero, né il verisimile, nello sviluppare (discretamente però) questo nascosissimo, ma naturalissimo e terribile tasto del cuore umano » (*Parere sulla Mirra*, in V. ALFIERI, *Tragedie*, Firenze, Le Monnier, 1926, vol. II, p. 544).

¹¹ Per le risultanze di un maggior cromatismo espressivo, si cfr. entrambi gli episodi, ricchi di significative varianti, nelle due stesure (*Vita*, II, pp. 19-22 e *Vita*, I, pp. 15-18).

torevole precedente in quei « petites anecdotes » di Bossey per i quali Rousseau, più impunemente, riconosceva l'avvio al ricordo nel puro piacere soggettivo della rievocazione e di cui faceva grazia al lettore, riservandosi di narrarne uno, uno solo, ma « le plus longuement qu'il me sera possible, pour prolonger mon plaisir ». E del resto proprio Rousseau già aveva legato il recupero memoriale al simultaneo riaffiorare dei sentimenti di un tempo nel testo della *Nouvelle Héloïse*, e in particolare nella famosa lettera della passeggiata in barca sul lago di Ginevra (*Lettera XVII - IV Parte*): un antefatto comunque, anche se Alfieri, testimoniando nella *Vita* la lettura di quest'opera, doveva dichiarare di averne ricavato un tal senso di noia per il « tanto calor comandato di capo, e sì gran freddezza di cuore », da non fargli mai terminare il primo volume (*Epoca III, cap. VII*). Il « je vois » della rievocazione roussoiana dovette esser comunque presente, direttamente o meno, all'istanza rammemorativa di Alfieri, e nel criterio selettivo che la presiede e nella nuova luce gettata sulle 'ambiguità' sentimentali: si pensi, per tutti, al furto del ventaglio ai danni della nonna con l'intenzione di fare un regalo all'amata sorella, il cui antecedente potrebbe pur essere recuperato nel furto del nastro da Rousseau attribuito a Marion, ma operato con la volontà di regalarlo proprio a lei. Anche se l'episodio delle *Confessions* lascia, rispetto a quello alfieriano, margini interpretativi ben più larghi, maggiormente concedendo alle zone contraddittorie e irrisolte dell'essere: se di una ripresa, o di una suggestione comunque si tratta, certamente risulta semplificativa, come, e ancor più, nei *Mémoires* del Casanova, l'episodio infantile del furto del cristallo fatto ricadere sul fratello, la cui meccanica rimanda sì al testo roussoiano, ma disperdendone i significati latenti.

Ma lo scarto di immediato risalto rispetto al *Livre I* delle *Confessions*, prevalentemente organizzato su una struttura circolare e secondo un ordine non cronologico, ma mitico¹², consiste nella fruizione alfieriana di una scansione cronologica quale strumento di ordine e razionalizzazione all'interno del rievocato microcosmo infantile, ulteriore conferma per il lettore di come in tali reminiscenze vi sia da seguire una ben determinata linea di sviluppo e un filo logico rispondente al graduale e conseguente

¹² Per l'analisi di tale struttura si veda P. LEJEUNE, *Le livre I des Confessions*, in *Le pacte autobiographique*, cit.

evolversi della personalità. Infanzia come microcosmo, dunque, e lo evidenzia lo scrittore stesso avvertendo il lettore, nella chiusa dell'*Epoca I*, che passerà ora alla descrizione di un « mondo meno circoscritto ». Anche se, più che di 'mondo chiuso', connotazione conseguente alla scarsità dei personaggi e alla fissità dell'ambiente, si deve forse parlare, per l'infanzia alfieriana, di un universo compresso, dove brulicano *in nuce*, accalcate nell'esiguo spazio recuperato dalla memoria, le forze germinanti del proprio io, racchiuse in episodi trasfigurati in direzione archetipica. La povertà del paesaggio umano dell'*Epoca I* — la madre e il padre nel primo capitolo di carattere informativo, quindi lo zio e la sorella Giulia, il precettore (di scorcio), il confessore più intravisto che descritto, e infine il fratello, concretizzazione del primo moto d'invidia —, si mantiene tale anche nelle epoche successive, e l'apertura preannunciata al lettore dovrà dunque essere essenzialmente intesa nei termini di apertura geografica. Saranno gli spazi ad allargarsi nella successiva prospettiva della *Vita*, ma in questi, solitaria, emergerà la sola figura del narratore, intorno al quale, in un secondo momento, quello del raccoglimento, verranno poche figure elette a colloquio. Ecco come le solitudini del bambino prefigurano quelle dell'adulto, proiettate non più sulle pareti della casa materna — paradigmatici in tal senso il nuovo attacco di capoverso del capitolo *II*: « Rimasto dunque io solo di tutti i figli nella casa materna », e nel capitolo *III*: « Una tal quale consolazione di quella mia solitudine », frutti entrambi della seconda redazione —, ma negli spazi aperti del suo girovagare. Di qui la scenografia drammatizzante dell'intera *Vita*, cui volutamente, anche nel ripercorrere le tappe del proprio *grand tour*, manca l'affollarsi di figure, tipi e caratteri proprio ad altre autobiografie del secolo di impronta cronachistico-informativa, come in Goldoni o nel Gozzi, o ancor più in un Casanova dove il quadro trova la propria ragion d'essere proprio nel continuo ruotare degli sfondi e dei personaggi, ferme restando le regole del gioco, enucleabili in alcune costanti di monotono reperimento e che, caso mai, appunto nella circolarità del loro riprospettarsi, fino a degradazione, alludono alla propria modernità.

Un'infanzia malinconica insomma, quella di Alfieri, un'infanzia, forse, « qui avait déjà le sérieux et la noblesse de l'humain »¹³. E proprio

¹³ G. BACHELARD, *Les rêveries vers l'enfance*, in *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1960, p. 113.

nel rievocare quest'infanzia, lo scrittore individua i tratti d'esordio del proprio discorso mitico, iniziando dall'abolizione delle figure tutelari dei genitori, non recuperate, diversamente che in Rousseau, neppure in successive proiezioni. Mancheranno all'Alfieri bambino le presenze benevole e confortanti del padre e della zia Suson, o di M. e M.lle Lambercier, e ancor più mancherà un'età dell'oro vissuta sotto lo sguardo protettivo di figure divinizzate, come l'edenico soggiorno di Bossey. Con l'unica eccezione della sorella Giulia, il rapporto di Alfieri con i pochi personaggi del suo mondo infantile è essenzialmente antagonistico, di scontro e di ripudio, anche se la dilacerazione allora sofferta viene ora ricomposta secondo le armoniche linee di un ritratto di famiglia quale ci è consegnato dalle righe del capitolo primo. Ritratto di una nobile famiglia piemontese del '700 costruito *ad hoc*, come ben testimonia, nelle sue significative varianti, la seconda redazione, intesa a cancellare qualsiasi ombra, o presunta tale, la penna vi avesse lasciato cadere in prima istanza. Il padre perderà conseguentemente la connotazione negativa d'origine (« e di non grand'ingegno ») che ne rimpiccioliva considerevolmente la figura, quindi non riscattabile da tenere dimostrazioni di paterno affetto, di matrice del resto assai sospetta¹⁴, ma la madre, in particolare, si arricchirà di enunciati apologetici (« la mia ottima madre », « ardentissima eroica pietà », « assolutamente consecrata »), dettati da un'istanza censoria iper-correttiva. E i ritocchi della penna sulla figura materna, per minimi che siano, risultano sempre indicativi di una contraddittoria tensione nella ricostruzione di questo personaggio-base del proprio, pur ormai decantato, « romanzo familiare »: bastino le due sapienti inversioni che, all'interno di uno stesso periodo, ne pongono maggiormente in risalto la gioventù in contrasto con quei cinquantacinque anni ed oltre del conte Alfieri, o, poco dopo, quell'altra inversione che, al contrario, ne rileva, alla vigilia delle terze nozze, prima la duplice vedovanza e poi, a giustificazione, l'ancor giovane età¹⁵. Non a caso, d'altronde, l'unica volta in cui il gio-

¹⁴ Cfr. *Vita*, I, p. 10: « Non so se egli si rallegrasse di questo come padre attempato, o come Cavaliere assai tenero del nome suo e della perpetuità di sua stirpe: crederci che di questi due affetti si componesse in parte egual la di lui gioja ».

¹⁵ Si veda la ricostruzione, nel ms. 24, del seguente periodo, da « Prese moglie in età di oltre cinquantacinque anni, e per amore la prese, essendosi invaghito di mia madre, che allora era vedova, benchè giovanissima, del marchese di Cacherano, gentiluomo pure Astigiano » (*Vita*, II, p. 14) a « In età di oltre cinquanta-

vane Alfieri si troverà alla compresenza di due figure, maschile e femminile — e saranno lo zio e una signora sua amica (*Epoca II*, cap. V) —, l'esito sarà frustrante, essendo dallo zio sbeffeggiati i tentativi poetici del giovane di propiziarsi la piacevole dama, con la conseguenza, registrata non senza autoironia dallo scrittore, di disseccare alla radice e per lunga pezza quella sua già tenue vena poetica.

Orfano quindi nella famiglia umana, Alfieri deve compensare altrimenti la negatività del proprio contesto affettivo di partenza, costruendosi cioè i termini del proprio *romance* ed esordendo su un'infanzia contrassegnata dalle categorie mitologiche del coraggio e dell'innocenza. Il filo cronologico dunque costantemente mantenuto a riprodurre un ordine progressivo in un *continuum* orizzontale, non costituisce che una facciata di comodo, dal momento che tale scansione, se fosse mimetica del reale, dovrebbe proporre una casualità di nessi affatto aliena all'infanzia alfieriana, ricostruita secondo raggruppamenti preordinati. La configurazione di questa prima epoca in microcosmo ipotizza infatti il delinarsi di un mondo già a sé stante, reso fortemente omogeneo dall'azione interna di alcuni elementi centripeti e contemporaneamente in grado di riflettersi e di riflettere il restante della vita. Il tracciato di tale percorso risulta ben delineato secondo raggruppamenti tematici e/o mitici rispondenti alla suddivisione in capitoli, di cui il primo, di impronta volutamente informativa (*Nascita e parenti*), ha funzione anticipatrice del carattere costitutivo del personaggio, la solitudine, i tre centrali sono dedicati ai ricordi d'infanzia, e l'ultimo (*Ultima storiotta puerile*), lungi dall'essere, come il titolo vorrebbe far apparire, un'appendice ai capitoli precedenti, si configura quale apertura alle epoche successive, nell'episodio della caduta sull'alare, significante del futuro amor di gloria, e negli eventi successivi

cinque anni invaghitosi di mia madre, la quale, benchè giovanissima, era allora già vedova del Marchese di Cacherano, gentiluomo astigiano, la sposò » (*Vita*, I, p. 10). Per l'altra inversione, di opposta tendenza, si cfr., nel ms. 13, « ella trovandosi assai giovane ancora, benchè vedova due volte » (*Vita*, II, p. 15), con la risultanza della seconda stesura « Ma essa, benchè vedova due volte, trovandosi pure assai giovine ancora » (*Vita*, I, p. 11), dove il tono sfuma in sottile polemica. Per la ricostruzione del « romanzo familiare » da cui Alfieri avrebbe preso le mosse per la stessa ispirazione tragica, si vedano le pagine di Debenedetti nella citata *Vocazione di V. Alfieri*.

— morte del fratello e partenza per Torino — forieri di mutamento. I tre capitoli centrali si ordinano dunque secondo una progressione cronologica episodica: il secondo (*Reminiscenze d'infanzia*) comprende gli eventi riemergenti alla memoria degli anni fra il 1752 e il 1755, il terzo (*Primi sintomi di un carattere appassionato*) quelli del '55-'56, e il quarto (*Sviluppo dell'indole indicato da vari fattarelli*) registra le « sciocche istoriette » degli anni 1756-'57. Tant'è vero, che il tentativo di suicidio con l'immaginaria cicuta viene retrocesso, in seconda stesura, tra i sette e gli otto anni (mentre, nella prima, era registrato tra gli otto e i nove), per ovviare all'anacronia così creatasi fra tale episodio e il successivo racconto, nel capitolo quarto, della prima confessione, fatta « in età di sette, o d'otto anni »¹⁶. In realtà, l'intera *Epoca I* è configurabile secondo un tracciato più fortemente accentrato, delineandosi in un primo capitolo appunto di ' prefazione ', quasi di antefatto all'intera *Vita*, esposto al lettore da un narratore che si assume il ruolo oggettivante di ' prologo ', mentre i successivi capitoli si possono raggruppare in due blocchi unitari. Il primo di questi è identificabile nei capitoli *II* e *III* e, nell'apparente dispersione impressa dalla frammentazione mnemonica, trova il proprio asse di rotazione nella classica dicotomia di *eros* e *thanatos*, colta nelle premonizioni del suo *fieri* nel capitolo delle *Reminiscenze d'infanzia* (il pericolo di morte corso nel 1754 e il distacco dalla sorella nel '55, donde la comprensione dell'amore che lo legava a lei), e quindi totalmente esplicito nel successivo capitolo, inteso, fin dal titolo (*Primi sintomi di un carattere appassionato*) a porre definitivamente a fuoco tale alternanza, nei due episodi cardine dei fraticelli del Carmine e del tentativo di suicidio. Inoltre, proprio la lunga aggiunta, pertinente alla seconda redazione, sulla separazione da Giulia, risulta funzionale alla creazione del proprio mito di giovane eroe, così connotato in uno dei suoi tratti fondamentali, la castità dell'amore per la sorella, tipico appunto, nella sua funzione di velo morale, anticipatore dell'amore erotico, della giovinezza e dell'innocenza dell'eroe del *romance*. Il secondo raggruppamento coincide con i due ca-

¹⁶ L'attenzione cronologica dello scrittore nel ripercorrere la trama della sua esistenza è del resto comprovata, a meglio orientare se stesso e il lettore, dalla collocazione delle date marginali che, se prima oscillanti, ad iniziare dal cap. *VIII* dell'*Epoca II*, sono sempre indicate accanto alla prima riga di ogni pagina del manoscritto (cfr., in proposito, la nota del Fassò a pie' di pag. 9 di *Vita*, I).

pitoli delle storiette infantili, che si configurano come una svolta rispetto ai due precedenti, in quanto, dopo aver tratteggiato la propria *silhouette*, è qui che il narratore saggia i propri incontri con l' 'altro'. E la suddivisione delle storiette in due successivi capitoli trova pienamente la sua ragion d'essere nel costituirsi il primo quale terreno di confronto con la figura materna, o un suo sostituto, come nel caso della nonna, il secondo come *vis-à-vis* con una figura competitiva, il ' rivale ' identificato nel fratello uterino, figura proiettiva anch'essa (al pari della nonna), e quasi fantasmatica, in un contesto connotato dall'assenza di compagni di gioco anche immaginari. E se nell'ultimo capitolo la storietta è unica, quella appunto della caduta sull'alare — anch'essa ripercorsa nella seconda stesura con maggior dovizia di particolari visivi, da ricostruzione di ' interno ' ¹⁷ —, le tre « sciocche istoriette » della reticella, del « niente » ostinatamente risposto alla nonna, e infine della confessione, si possono tranquillamente configurare, secondo lo schema della ripetizione, in una sola, proiezione della sua ostilità verso un personaggio materno cui sono deputati i tratti della repressione e della rigidità, avvertibili nell'uso del termine « matrona » da Alfieri dislocato sulla figura della nonna.

Sotto il segno dunque del coraggio, implicito nel linguaggio ludico del gioco della guerra e della conseguente ferita sopportata con estrema fierezza — come ben sottolineano alcune correzioni e aggiunte relative alla seconda stesura, in cui l'iniziale « paura » si tramuta in « semplice sbigottimento », e si aggiunge la « molta vergogna di essersi così mostrato un soldato male in gambe » —, pare conchiudersi il microcosmo dell'infanzia alfieriana, dopo aver reperito alcuni perni su cui impostare la svolta verso l'*Epoca II*. Saranno infatti da tener presenti come precisi punti di riferimento a carattere definitorio non solo la conclusiva partenza, momento canonizzato di transizione, ma, ancora, il valore iniziatico sotteso all'« ascetismo » connotante il godimento ludico, e la morte del fratello, totale scomparsa di scena dell' 'altro', estremamente significativa della carenza di interlocutori tipica non solo dell'intera *Vita*, ma anche di opere elettivamente deputate a sottintendere un dialogo, come *La virtù sconosciuta* e lo stesso *Epistolario*, ulteriore testimonianza di un io essenzialmente monologante.

¹⁷ Cfr. *Vita*, II, pp. 24-25 e *Vita*, I, p. 22.

Lasciarsi così alle spalle, e apparentemente relegate nel minor spazio possibile, le reminiscenze infantili tacciabili di *niaiseries*, Alfieri, passando alla descrizione dei propri studi e della formazione ricevuta, si reinserisce a buon diritto sulla linea portante della tradizione autobiografica settecentesca. Ma il compromesso così stipulato con i canoni memorialistici autorizzati dal proprio tempo, facilmente trapela sotto il meccanismo di tale suddivisione in due epoche, che si configurano nella loro realtà di vasi comunicanti. L'esigenza allora di smascheramento delle astuzie alfieriane, potrà ben valersi di un punto di riferimento obbligato, il *Livre I* delle *Confessions*, un testo la cui assunzione a strumento di verifica non si prospetta in questo caso certamente gratuita, se, in una convergenza non occasionale di tematiche, la ricostruzione delle tappe della propria infanzia presenta nei due autori un'evidente analogia di modello. Si esordisce infatti in entrambi su un contesto affettivo contrassegnato dalla morte di uno dei genitori — la madre in Rousseau, il padre in Alfieri —, morte di cui colpevolizzarsi (« Je fus le triste fruit de ce retour. Dix mois après, je naquis infirme et malade; je coûtai la vie à ma mere, et ma naissance fut le premier de mes malheurs »), o piuttosto, insinuare il sospetto di esserlo (« quello strapazzo continuo, non badando egli nè a rigor di stagione nè ad altro, fe' sì che riscaldatosi un giorno oltre modo in quella sua periodica visita che mi faceva, si prese una puntura di cui in pochi giorni morì »). Si prosegue, nel medesimo segno, con il progressivo isolamento dato dal successivo decadere di ogni altro potenziale punto di riferimento nel quadro familiare: prima, il rimanere figlio unico (per Rousseau, in seguito alla fuga del fratello, in Alfieri per la morte dei fratellastri, non a caso preannunciata sin dal primo capitolo, ma, già prima, per l'esser rimasto lui solo « di tutti i figli nella casa materna »), poi, la perdita dell'altro genitore, coincidente, in Rousseau, con l'esilio del padre, in Alfieri, con le nuove nozze della madre. Ancora, la modernissima scoperta della propria sensualità, legata, in Rousseau, all'ambiguità della *fessée* di M.lle Lambercier, trova piena rispondenza nell'ambigua attrazione alfieriana pe' visi « donneschi » dei fraticelli del Carmine, o, comune ad entrambi, è, al grado zero del paesaggio umano, la dislocazione dell'emotività sugli oggetti. Di qui, sia in Rousseau che in Alfieri, l'atto compensativo, il furto — nell'uno il furto delle mele etc., nell'altro l'episodio singolativo, ma così maggiormente addebitato di gravidanza

emblematica, del furto ai danni della nonna¹⁸ — e, in ambedue, la divergenza esplicitata e sottolineata, mediante digressione, agli occhi del lettore, fra il proprio gesto, volto in definitiva a recuperare sul singolo oggetto una smarrita carica affettiva, ed il rubare peculiare al consorzio civile, subordinato al valore pecuniario dell'oggetto involato¹⁹.

La legittimità di un parallelismo fra i due testi trova tuttavia ostacolo nella sfasatura dell'arco cronologico ad essi pertinente: se, infatti, in Rousseau il *Livre I*, suggellato da una partenza, la fuga da Ginevra, racchiudeva i suoi primi sedici anni, la *Puerizia* alfieriana, conclusa anch'essa su una partenza, quella per Torino, ne abbraccia solo nove, e solo alla chiusura della seconda epoca spetterà voltare decisamente pagina, proiettando il protagonista, ormai diciassettenne, da una situazione, più o meno contrastata, di recettività al mondo circoscritto della propria formazione, all'universo, agito in prima persona, della « commedia » dei suoi viaggi. La chiusura della prima epoca sui nove anni iniziali risponde quindi a una cesura interna, reperibile nell'allontanamento dalla casa materna, analoga alla chiusura del capitolo iniziale dei *Mémoires* del Casanova, in cui appunto lo spazio ufficialmente deputato all'infanzia si conclude con il viaggio a Padova e l'abbandono in mano ad estranei (« Ce fut ainsi qu'on se débarrassa de moi »), coincidente proprio con il 2 aprile 1734, giorno in cui compiva nove anni. Del resto, pur nella totalità di organismo unitario in cui Rousseau struttura infanzia e adolescenza nella compattezza di un unico libro, sono facilmente rinvenibili delle rotture interne, una delle quali appunto rispondente alla fuga del padre e al conseguente abbandono della casa d'origine per il soggiorno di Bossey, evento databile sui dieci anni.

A comprovare come la partenza, da Alfieri posta a suggello dell'*Epo-*

¹⁸ A smentire l'unicità dell'episodio del furto del ventaglio, interviene un'ulteriore affermazione, inserita con noncuranza fra le righe dell'*Epoca II*: « non lo rubai [un Ariosto], perchè delle cose rubate ho conservata memoria vivissima » (*Vita*, I, p. 32).

¹⁹ A proposito del furto in Rousseau come « geste naïf d'amour, fondé en dernier ressort sur la valeur affective de l'objet volé », si veda P. LEJEUNE, *Le livre I des Confessions*, cit., pp. 138-39, e si confrontino i testi de *Les Confessions*, p. 35 (« et si je ne devins pas un voleur en forme, c'est que je n'ai jamais été beaucoup tenté d'argent ») e della *Vita*, I, p. 19 (« Il rispetto delle altrui proprietà, nasce, e prospera prestissimo negl'individui che ne posseggono alcune legittime loro »).

ca I, rappresenti una falsa, o comunque provvisoria, soglia, stanno altri elementi, quali, ad esempio, la mancanza dell'iniziazione amorosa, momento obbligato ed univoco di transizione verso l'età adulta, non a caso presente proprio alla fine dell'*Epoca II*. E che tale seconda epoca si prospetti nella sua qualità di *continuum* con la precedente, ne fanno ulteriormente fede l'affermazione, presente nel secondo capitolo, di aver conservato costumi « ancora innocenti e purissimi », o, nel quarto, la definizione degli eventi narrati nei termini, già esperiti, di « puerili insipide vicende ». L'ultima riprova si avrà per bocca dello stesso Alfieri, quando alla fine dell'*Epoca II* (cap. X), ne annoterà a posteriori la tonalità dominante sul medesimo registro della precedente, di insipida narrazione qui forse accentuata dalla più particolareggiata diffusione espositiva: donde il consiglio al lettore — con evidente valore, data la dislocazione, di tardiva *petitio excusationis* — « di non arrestarvisi molto, o anche di saltarla a piè pari ».

Le prime due epoche si coagulano quindi in un blocco omogeneo ed unitario, e l'*Adolescenza*, snodandosi lungo gli anni dal 1758 al 1766, si sviluppa conseguentemente dalle premesse dell'epoca precedente e si configura, nei termini alfieriani, quale « età funesta per la profondità delle ricevute impressioni » (cap. VII), così connotando l'attenzione retrospettiva del narratore a questa età più sotto il segno psicologico appunto delle « ricevute impressioni » che su quello, apparentemente conduttore, della propria formazione scolastica. Dopo la momentanea ebbrezza della corsa del viaggio, attualizzante il personaggio nell'ininterrotto presente di una sempre mitica libertà (« Eccomi or dunque »), la svolta, appena prospettata, si nullifica nel ricostituirsi della primitiva condizione di isolamento, ora accentuata dall'esplicito abbandono da parte dei familiari e drammatizzata dalle carenze educative dell'ambiente scolastico:

In età di nove anni e mezzo io mi ritrovai dunque ad un tratto trapiantato in mezzo a persone sconosciute, allontanato affatto dai parenti, isolato, ed abbandonato per così dire a me stesso; perchè quella specie di educazione pubblica (se chiamarla pur vorremo educazione) in nessuna altra cosa fuorchè negli studj, e anche Dio sa come, influiva su l'animo di quei giovinetti (cap. I).

La tensione drammatizzante si esplicita del resto anche sul piano sceno-

grafico, se le architetture della torinese accademia si ergono, in seconda stesura, più vaste e imponenti²⁰, teatralmente sottolineando la presenza di un ampio spazio, vuoto e centrale (« un immenso cortile »), adeguato scenario allo stagliarsi isolato del protagonista. Così maggiormente chiaroscurato il fondale, parallelamente il tema conduttore accentua la propria connotazione negativa rispetto all'epoca precedente, aggravando la solitudine d'esordio nell'irreversibile tradimento perpetrato alla propria gioventù da parte di un sistema educativo inefficace e carente, i cui portati si risolvono in una « papaverica filosofia » o in una « pappagallesca dottrina ». Si tratta appunto di alcune coordinate di base, ineliminabili per la mitografia del proprio personaggio, subordinata al sussistere di un primitivo contesto, sia affettivo che culturale, di segno fortemente negativo, tale da permettere l'emergenza autopoietica del personaggio principale. Ne deriva, anche lungo questa seconda epoca, l'estrema esiguità del paesaggio umano, che se qui registra la presenza di alcuni compagni, di studio o di divertimento che siano, ne esclude totalmente qualsiasi fisionomica, annullandone ogni minimo tratto individualizzante nell'anonimato di figure-tipo, solo, e palesemente, rispondenti alla funzione narrativa che ricoprono nei confronti del protagonista. E' il caso del giovane « bellissimo » che, competendo con l'undicenne Alfieri nel fare il tema, lo sprona « nell'utilissima gara dell'emulazione », senza tuttavia mai farsi odiare, proprio in virtù di bellezza. E casi analoghi sono quelli di « un certo Lignàna », improvvisato favolatore ad esclusivi fini gastronomici, sull'altare della cui fantasia Alfieri dovette sacrificare per mesi consecutivi « quel benedetto semipollo domenicale », o ancora di quel suo compagno, « maggiore di età, e di forze, e di asinità », che, con l'offerta di « due palle da giuocare » e la contemporanea minaccia alternativa di due scappellotti, costringeva l'Alfieri a fargli il componimento, finché questi, sazio di palle e annoiato dalla fatica, non glielo venne deteriorando maliziosamente con eclatanti *potebam* e simili. Piccolo pretesto, il riaffiorare di questo episodio, all'indulgere della penna nel gustoso tratteggio di una sceneggiata in miniatura, velocemente risolta nel rapido contrasto tra il

²⁰ Cfr. *Vita*, II, p. 30 (« Era quell'accademia, sontuosissimo edificio, divisa in due gallerie l'una su l'altra ») e *Vita*, I, p. 28 (« Era quell'Accademia un sontuosissimo edificio diviso in quattro lati, in mezzo di cui un immenso cortile »).

compagno, grosso e statico, quale emerge dallo schizzo più sottinteso che compiuto, e la figurina maliziosa ed ironica del giovane Alfieri, che si affaccia da queste righe risentita e beffarda ai danni dell'ingannato Ciclope, per ricomporsi solo nella conclusiva morale estraibile dall'episodio, ovvero « che la vicendevole paura era quella che governava il mondo ». Così la storia, ribattezzata in seconda redazione nei termini di puerile e insipida vicenda, trova supporto e giustificazione all'esplicito gusto narrativo in tale conclusione di ordine universale, rapportabile al mondo etico dell'Alfieri trattatista politico²¹. Ma altrove risiede il suo segreto, nel costituirsi spia di un'attenzione mimica che compensa la voluta negligenza psicologica del ritratto, risolvendola tutta figurativamente in fotogrammi di intensissimo risalto, come l'immagine incancellabile, agli occhi sia del narratore che del lettore, di quella « prepotente sua mano » lasciata « pendente sul capo », e che continua a incombere minacciosa anche nel ricordo, quale « naturale ricatto di tante palle mal impiegate per farsi vituperare ». L'ormai irreversibile tendenza del razionalista settecentesco a schematizzare, come rileva Debenedetti²², la vita e gli uomini in tipi, si riscatta dunque nel proliferare di una memoria visiva che restituisce intatto il sapore di un'intera epoca in quadri staccati, che travalicano il dato caricaturale nello spietato potenziale ironico sotteso a una rappresentazione tutta sospesa a un attimo, a un gesto, cui rimangono eternamente legati personaggi, ambienti. E' questo il veicolo della condanna, del ripudio alfieriano verso il proprio tempo, consegnatoci in demistificanti riproduzioni fotografiche, come, e indimenticabile, quella degli scolari di filosofia, tramutati da « quella filosofia pedantesca, insipida per se stessa, ed

²¹ Si confronti tutto il capitolo terzo, *Della paura*, nel trattato *Della tirannide* (in V. ALFIERI, *Scritti politici e morali*, cit., vol. I), e, in particolare, le pp. 16-19: « E da prima, io distinguo la paura in due specie, chiaramente fra loro diverse, sì nella cagione che negli effetti; la paura dell'oppresso, e la paura dell'oppressore. Teme l'oppresso [...] Ma, teme altresì l'oppressore [...] La esistenza reale di queste due paure non è difficile a dimostrarsi [...] Ammessa questa reciproca innegabile paura, esaminiamo quali debbano riuscire questi uomini che sempre tremano [...] E questa è per certo la vera universale efficacissima molla di un tal governo; e questo è il solo legame, che tiene i sudditi col tiranno. Si esami ora, se il timor del tiranno sia parimenti la molla del suo governare, e il legame che lo tiene coi sudditi » e la pag. 25: « Non è dunque coraggio contro coraggio, ma paura contro paura, la molla che questa usurpazione mantiene ».

²² Cfr. G. DEBENEDETTI, *op. cit.*, p. 94.

avviluppata poi nel latino » in altrettante statue ampiamente togate (« inviluppati interamente nei rispettivi mantelloni »), il cui unico segno di vita è dato dalle diverse tonalità del russare, atte a formare « un bellissimo concerto », potenzialmente diretto dalla medesima voce « del professore languente ». Ad incrinare l'uniforme passività di tale contesto, prorompe il gesto alfieriano, subitaneo e tutto emotivo: sullo sfondo di un intero collegio più o meno addormentato, ecco stagliarsi il gesto del giovane Alfieri che, a prevenire e stornare gli scherni « di tutti i compagni petulantissimi », si sparrucca e palleggia tale « infelice parrucca per l'aria, facendone ogni vituperio » (cap. VI). O ancora, secondo una drammatizzante predisposizione alla brusca entrata in scena, eccolo, uscir dal cimbalo e dar di piglio alla spada (cap. VI), o nell'atto di inforcare per la prima volta la schiena di un cavallo (cap. VII), o metamorfosato in marmoreo simbolo di eroica opposizione a una qualsivoglia forma, pur privata, di tirannia:

Ma io allora sordo e muto, e quasi un corpo disanimato, giaceva sempre, e non rispondeva niente a nessuno qualunque cosa mi si dicesse. E stava così delle ore intere, con gli occhi conficcati in terra, pregni di pianto, senza pur mai lasciare uscir una lagrime (cap. VIII).

Nella plastica visualità del ricordo, certo degna di un palcoscenico, la vocazione teatrale emerge dominante a strutturare la materia lungo i canoni di un incontrastato protagonismo, che atteggia il personaggio principale, l'unico su cui sia puntato il riflettore, in pose la cui epicità sottesa è contenuta, giustamente, dal filtro ironico predisposto dalla retrospezione narrativa. Gli altri, i personaggi di contorno, si configurano semplici 'spalle', funzioni narrative, come si diceva, o esplicazioni coreografiche, prodotti emblematici di un ambiente, di una società — si pensi all'impietosa galleria dei maestri, ad esempio —, ricostruita e analizzata *in vitro*, e quindi corrosa dall'interno. Una società da cui Alfieri misura le distanze prese, prefigurandole in quel suo giovanile stagliarsi di profilo, in antitesi tragica rispetto a un contesto volutamente degradato, nel ricordo, forse oltre la propria veridicità storica, sfondo privilegiato e insostituibile pezza d'appoggio alla creazione del proprio mito. Uno sfondo omogeneo del resto, le cui coordinate si mantengono unitarie nell'esatta rispondenza fra interno ed esterno, fra il chiuso e addormentato ambiente

dell'Accademia in cui si aggira la chiusa e ostinata giovinezza alfieriana, pur mortificata, per regola « impretebile », in negri panni, e la « microscopica » Torino²³, aggirata da pazze cavalcate su « cavallucci d'affitto ». Il senso dell'ingabbiamento, preannunciato sin dal primo capitolo, si riflette sull'intera epoca, riprospettandosi nella clausura sofferta fra le otuse mura del collegio — parallela alla clausura dell'amata sorella in monastero — e culminante nel paradigmatico episodio dei lunghi arresti (cap. VIII), da Alfieri tramutati in ostinata forma di resistenza passiva, o ancora nel soffocamento comunicato dalle strade della troppo piccola Torino, scenario fin troppo modesto per le ruote di una carrozza. La ricerca di nuovi spazi nasce di qui, da questo tradimento ai danni di una gioventù anelante alla rapidità, alla vertigine della corsa, e saranno, conseguentemente, nell'*Epoca III*, gli immoti spazi gelati e indefinibilmente silenziosi della Svezia, paesaggio non terrestre, ma dell'anima (cap. IX), o i vasti deserti dell'Aragona percorsi con l'unica compagnia di un bellissimo cavallo andaluso (cap. XII), le metafore delegate a rendere il senso di tale ricerca. Qui, nella seconda epoca, se ne danno gli antefatti, in una corrispondenza di coordinate, come si diceva, che non solo si riflette dagli interni agli esterni, ma coinvolge anche la situazione affettiva, protratta e confermata essenzialmente nelle desolate premesse della *Puerizia*, cui tuttavia si aggiunge una linea eccentrica e divergente, cui spetta prefigurare il riscatto dalle pesanti remore della propria formazione sia culturale che sentimentale. E', questa direzione, emblemizzata nella figura di uno zio paterno, l'architetto Benedetto Alfieri che, contrariamente all'altro parente paterno, quel « severo, e duretto » cavalier Pellegrino Alfieri cui venne affidato l'adolescente Vittorio, risulta effettivamente collegato alla figura del padre — di cui lo scrittore si sforza di ricostruire una valenza positiva²⁴ — da esplicitati ricordi in comune (la gita sul

²³ Si vedano i capitoli VII e IX dell'*Epoca II*, tenendo presente che la connotazione di « microscopica » per Torino è frutto di seconda redazione.

²⁴ E verso il padre lo scrittore registrerà, infiltrandolo in sordina in una chiusa di capitolo, anche un tardo moto imitativo, adombrato sotto l'apparente anonimato di una notizia da *Baedeker*: « [...] e da lui seppi poi varie cose concernenti mio padre. Tra l'altre, che essendo essi andati al Vesuvio, mio padre a viva forza si era voluto far calar dentro sino alla crosta del cratere interno, assai ben profonda; il che praticavasi allora per mezzo di certe funi maneggiate da gente che stava sulla sommità della voragine esterna. Circa vent'anni dopo, ch'io ci fui per la prima volta, trovai ogni cosa mutata, ed impossibile quella calata » (*Vita*, I, p. 35).

Vesuvio), e da nessun tratto morale apparentato all'ambiente familiare di Asti. E se dal giovane Alfieri di allora questo « semi-zio » veniva guardato con una certa noia (« egli, benchè amorevolissimo per me, mi riusciva pure nojoso anzi che no »), dal narratore dell'oggi è fortemente rivalutato (« Mi compiaccio ora moltissimo nel parlar di quel mio zio, che sapea pure far qualche cosa; ed ora soltanto ne conosco tutto il pregio »), a dedicargli quasi un intero capitolo, il terzo, evidentemente ravvisandovi una figura-transito, emblema di una libertà da acquisire ripudiando due retaggi oppressivi e limitanti, quello familiare e quello ambientale, la madre e la patria. Non a caso, proprio alla figura del conte Benedetto è legato il primo, e prepotente, emergere della favella toscana, derisa dapprima nella « anfibia » Torino e quindi, in virtù della « forza del bello e del vero », soggetta a balbettanti imitazioni: favella allora sin fastidiosa per l'Alfieri adolescente, ma rivelatasi quindi come uno dei portati di fondo della propria istanza libertaria, concretizzatasi in una ricerca linguistica il cui senso travalicava l'esigenza letteraria, per coincidere con l'amputazione di radici aliene alla costruzione del proprio personaggio. E negli incontri con lo zio Benedetto non è solo sotteso il ripudio del francesizzante Piemonte a favore di una lingua in cui finalmente recuperare una propria, originale, identità²⁵, ma si adombra parimenti il distacco da un *milieu* familiare negativamente sofferto ed essenzialmente coincidente con i segni della repressione implicita nella figura materna. Segni protratti, pur in assenza di questa, in tutta intera la seconda epoca, in quanto facilmente rintracciabili nella figura dello zio-tutore, il cavalier Pellegrino, contrassegnata dai medesimi tratti di durezza e sostanziale indifferenza già pertinenti al ritratto materno, e rievocata con analoghi toni di riguardoso distacco, volutamente mantenuto su una ricercata imparzialità²⁶. Ulteriore spia della comunanza, etica se non anagrafica, dello zio con l'ambiente familiare d'origine, compreso sotto il

²⁵ Per la scelta della Toscana come « avamposto solitario scelto a dispregio del presente, a difesa del passato, a speranza della propria autenticità e assolutezza linguistico-letteraria » e non, semplicemente, come « paradigma locale di lingua da imitare », si veda G. BECCARIA, *I segni senza ruggine, Alfieri e la volontà del verso tragico*, cit. p. 111.

²⁶ Si veda il capitolo VII dell'*Epoca II*, e in specie quel « ma non però mai ingiusto », dovuto a ripensamento della seconda stesura (*Vita*, I, p. 50 e cfr. anche *Vita*, II, p. 47).

tetto materno, si pone il mancato dono della spada d'argento (cap. V), subordinato a un'esplicita richiesta, ovviamente mai formulata, del giovane Alfieri, e quindi dal narratore stesso apparentato all'analogo episodio del regalo promesso dalla nonna e sfumato per il proprio puerile ma risoluto intestardirsi su reiterati « niente ». Secondo un'obbligata alternanza, nell'*Adolescenza* le figure maschili (tutori, servi, maestri) sono venute a sostituirsi alla dominante femminile della *Puerizia*, lasciando tuttavia inalterato nelle costanti di fondo il quadro familiare che ne deriva, e in cui sino il servo Andrea si delinea collegato al medesimo clima di arbitrario dispotismo²⁷. Queste le risultanze, anche se lo scrittore, in seconda redazione, smussa in proposito più di un'asperità, non solo, come si diceva, ritoccano i personaggi a lui più alieni — madre, zio — con omaggi e riconoscimenti etici debitamente riverenti, ma espungendo anche particolari di ulteriore ed eccedente polemica, come l'alterco con il figlio di un cugino e la trascurata presenza della nonna materna a Torino (cap. III), entrambi compendati in un breve accenno della stesura definitiva (« onde non mi rimaneva in Torino altri parenti che quei della madre, la casa Tornone »)²⁸.

Alla totale degradazione di tale desolato microcosmo, contribuisce, elemento additivo rispetto alla prima epoca, il tema della malattia, qui insistito nei « molti malanni » che « successivamente lo andarono travagliando » (cap. III), fino al più greve senso di disfacimento fisico, a quel « gentilissimo titolo di carogna » datogli dai compagni, e arricchito, dai « più spiritosi ed umani », con l'epiteto di « fradicia » (cap. IV). Ulteriore pascolo, questo, alle « fierissime malinconie » già sortite dal proprio temperamento, e quindi stimolo al radicarsi del nativo amor della solitudine. Ma al di là dell'occasionale tangenza con il definitivo esacerbarsi di un carattere umorale e malinconico, il tema della malattia trova in quest'epoca una prefigurazione che ne preannuncia i ritmici ritorni lungo tutt'intero il corso della *Vita*, di una vita in cui lo spettro onnipresente della malattia, e quindi, dietro, di una morte occhioggiante, viene esorciz-

²⁷ Cfr. *Vita*, I, p. 34: « quel mio Andrea, che dispoticamente mi governava, allegando sempre degli ordini e delle lettere dello zio di Cuneo ».

²⁸ Riportando quindi il testo alla primissima stesura, in quanto il litigio col cugino e l'annotazione sulla presenza della nonna in città erano già da ascrivere a un'aggiunta marginale del ms. 13 (cfr. la nota 1 del Fassò a pie' di pag. 35 di *Vita*, II).

zato vuoi con la fuga — il viaggio, da cui tuttavia si ricava una lunga degenza per certi « incomodi » di genesi libertina —, vuoi, e in via non transitoria, con la scrittura, protratta, fino all'ultimo, in ininterrotta gara con quella. Proprio lo strutturarsi dell'autobiografia alfieriana, sin dagli anni di un'infanzia tradizionalmente eletta a tempo felice, su rintoccanti preannunci di decomposizione fisica, è elemento di sintonia con l'autobiografia di un Rousseau, in cui la nascita, causa della morte materna, si prospetta quale contrassegno di future disgrazie (« ma naissance fut le premier de mes malheurs »), e contraddittoriamente già inglobante la propria antitesi, la morte (« J'étois né presque mourant »). E l'eco alfieriana è sinteticamente rinvenibile in quel *Prospetto cronologico della « Vita »* avviato su questi termini: « 1749. A' 17 Gennajo nacqui per mia disgrazia »²⁹. Su questo piano, si misura facilmente la distanza fra tali autobiografie e quella, ad esempio, di un Goldoni, configurata sin dagli esordi sotto i segni augurali di una nascita particolarmente felice e di un'infanzia ricca di divertimenti:

Je suis né dans ce fracas, dans cette abondance; pouvois-je mépriser les Spectacles? Pouvois-je ne pas aimer la gâité?

Ma mere me mit au monde presque sans souffrir: elle m'en aima davantage; je ne m'annonçai point par des cris, en voyant le jour pour la premiere fois; cette douceur sembloit, dès-lors, manifester mon caractere pacifique, qui ne s'est jamais démenti depuis.

J'étois le bijou de la maison: ma bonne disoit que j'avois de l'esprit; ma mere prit le soin de mon éducation, mon pere celui de m'amuser. Il fit bâtir un Théâtre de Marionnettes: il les faisoit mouvoir lui-même, avec trois ou quatre de ses amis; et je trouvois, à l'âge de quatre ans, que c'étoit un amusement délicieux³⁰.

Un'età dell'oro quale per Alfieri non è mai esistita, e di qui, dalla coscienza di un'indebita sottrazione ai danni della propria infanzia, scatta, per l'astigiano, l'evasione nell'immaginario, già sottesa in quell'amore per le storie che lo faceva consapevole vittima di interessati novellatori, co-

²⁹ *Prospetto cronologico della « Vita »*, cit., p. 275.

³⁰ C. GOLDONI, *Mémoires*, cit., pp. 28-29.

me il vorace Lignàna e l'iracondo Andrea, abile, quest'ultimo, a farsi perdonare le proprie vessazioni con « lunghe storiette e novelle [...] ri-piene di spirito, di affetti, e d'immagini » (cap. VII). Zona privilegiata d'evasione si offrirà ovviamente la lettura, non a caso avviata sui quattro tometti dell'Ariosto, miracolosamente reperiti, indi sequestrati e destramente recuperati uno ad uno, involandoli dallo scaffale del sottopriore intento a seguire il gioco del « pallon grosso ». Una lettura comunque contrastata, e non solo, per l'iniziale Ariosto, dalla difficoltà di interpretazione nonché dalla fastidiosa « spezzatura delle storie », ma, in seguito, dal senso di trasgressione alla normativa pedagogica del proprio tempo, esteriormente rispettata dall'aristocratico settecentesco ricorrendo ai termini di caduta (il « caddi nei romanzi » del capitolo VI, e il « mi ringolfai nei romanzi » del VII). Tanto più trasgressione, quanto proprio quei romanzi, tra « i più tetri e i più teneri », offriranno la base prima, i materiali grezzi per avviare, sin dai *Giornali*, la costruzione del proprio personaggio « tendre et triste »³¹, modellato su quel « fond secret de mélancolie » mutuato dagli eroi di Prévost, e ricalcato, non a caso, da Rousseau per abbozzare il proprio autoritratto nelle pagine della *Mémoire pour l'éducation de M. de Sainte-Marie*³².

La rivincita e il riscatto dalla degradazione del proprio *milieu* culturale e affettivo, è dunque in questa direttiva eccentrica, che passa, oltre che per la linea portante della lettura, attraverso le 'scoperte' proprie all'adolescenza e fermate sulla pagina nell'avvertito sentimento della « primultimità » implicita in ogni 'primo' evento. E' innanzi tutto la scoperta della musica (« E fu questa la prima volta che un tale effetto cagionato in me dalla musica, mi si fece osservare, e mi restò lungamente impresso nella memoria, perch'egli fu assai maggiore d'ogni altro sentito prima », cap. V), di cui il giovane è debitore a un « segnalato favore » del « pietoso » zio architetto — altro segnale di valenza positiva di questa figura —, scoperta di rilevato valore emotivo per l'adolescente di allora come

³¹ Cfr. *Giornali*, cit., sotto la data Lundi, 26 9.bre 1774: « j'ignore si c'est la tendresse qui engendre la mélancolie, ou la mélancolie la tendresse; je sçais, que l'un ne va jamais sans l'autre chez moi: j'étois donc tendre et triste jusqu'à quatre heures » (p. 234).

³² Si veda, in proposito, il saggio di M. RAYMOND, *J. J. Rousseau et le problème de la connaissance de soi*, in J. J. Rousseau, *La quête de soi et la rêverie*, Paris, Librairie José Corti, 1962.

per il narratore di oggi. Questi infatti rifuiscie tale carica emozionale sia rivivendo, nella rievocazione, l'episodio giovanile, sia procurandosi dei succedanei di tale 'prima volta', creando, nella serie ripetitiva del medesimo evento — l'ascolto della musica —, intervalli che esorcizzino lo spettro dell'abitudine e quindi riproducano una situazione affine, per senso inaugurale, all'iniziale scoperta. E le 'scoperte', come, ancora, la vista del mare dal porto di Genova (cap. X), sono registrate da Alfieri con estrema attenzione al loro valore iniziatico, poiché in questo è latente una potenzialità poetica inibita all'adolescente di allora per quell'impotenza a esprimersi, ascrivibile a carenze educative (« se non fossi stato ignoto a me stesso ed a chi dicea di educarmi », cap. V) e, soprattutto, linguistiche (« e se io allora avessi saputa una qualche lingua, ed avessi avuti dei poeti per le mani, avrei certamente fatto dei versi », cap. X). E anche se il narratore dell'oggi ha, per forza di volontà, espugnata la sua cittadella linguistica ed ha preso consuetudine coi poeti, lo sguardo retrospettivo su tali 'primi' eventi si tinge, proprio per l'ignoranza di allora, di tutta la nostalgia dell'occasione irrevocabilmente perduta. La vita e l'arte non sono giunte, per Alfieri, al medesimo appuntamento, e, beffa della sorte, quando l'una sarà stata definitivamente conquistata, l'altra si andrà ormai spegnendo, e non solo, secondo gli avvertimenti di Helvétius, nell'estinguersi delle giovanili passioni, ma, ben più irrevocabilmente, nel periodico ricorrere delle malattie, segnali di una prossima uscita di scena.

Il recupero degli anni racchiusi in queste prime due epoche è dunque, anche, una compensazione vitale ottenuta col *medium* della scrittura, una compensazione che tuttavia, per essere tale, necessita di un riscatto anche figurativo del personaggio dallo stato di passività insito in una formazione familiare e scolastica affatto rispondente alle chiusure regionalistiche dell'isolato Piemonte. Ecco quindi, sul piano del personaggio, la predisposizione teatrale, il gesto che irrompe subitaneo; sul piano del narratore, il ricorso a un'impetosa ironia che taglieggi figure e ambienti, chiave privilegiata per rievocare gli avvenimenti di allora non più subendoli e scontrandovisi, ma padroneggiandoli. E, con più o meno, o senza benevolenza, lo sguardo ironico del narratore investe tutti, nessuno esente, nemmeno il se stesso di allora, anche se, ovviamente, avvolge i vari personaggi con una diversa gradualità, mantenendo un aristocratico gusto della compostezza per le figure altolocate, uscendo allo scoperto, fin quasi

allo sberleffo, ai danni dei personaggi da ' commedia '. *In primis*, dunque, i servi, come, nel primo capitolo, il fattore che lo accompagna nel viaggio verso Torino e su cui la penna indulge nel caricaturale (« il quale per esser egli vecchio ed obeso, esauritosi nella prima posta nel raccontarmi delle sciocche storiette per consolarmi, dormiva allora tenacissimamente e russava come un bue »), o, bersaglio per eccellenza, il servitore-aio Andrea, tipico personaggio del mondo *ironico* che parla « con enfasi profetica » (cap. V) e, nello spendere il denaro del padrone, si ritrova « l'animo di un principe » (cap. VI), ma che pur si presta a considerazioni, di stampo roussoiano, sulla degradazione imputabile ad ozio eccessivo e a carenza di freni (cap. VII). Ma se anche gli altri, le figure pubbliche, deputate per nascita al mondo alto-mimetico, non possono essere impunemente assoggettate a strali così scoperti, il loro stesso atteggiarsi composto e pomposo in una galleria di ritratti ufficiali — quasi tele di un Velasquez o di un Goya — stride sotto la penna incaricata allo schizzo e ne propone la demistificazione.

E' sotto questo profilo che la *Vita* rientra davvero a buon diritto in quel secondo versante della produzione alfieriana contrassegnato dalla volontà del comico³³, ovviamente di quel comico che, sin dai giovanili e ludici esordi dell'*Esquisse*, trovava la propria profonda ragion d'essere nell'istanza satirica. Ed è proprio qui, nelle composte e misuratissime pagine dell'autobiografia di un aristocratico piemontese fattosi a dispetto di tutto autor tragico, è qui, nel momento in cui la scrittura non è più troppo lenta per il pensiero ma ha imparato ad attenderlo, che si esplica pienamente quel vivere a contraggenio il proprio tempo che finora si era riversato, in rivoli sotterranei, a sostanziare i furenti contrasti delle proprie proiezioni tragiche. La facile ironia di cui sono investite le figure ' minori ', è in effetti un espediente del commediografo per dar loro corpo sulla scena, come prova del resto il fatto che le sottolineature ironiche pertengono essenzialmente alla seconda redazione, mentre l'iniziale stesura prevedeva l'abbozzo di un canovaccio, uno schema di episodi se-

³³ Volontà già esplicitata in quella lettera al Bianchi datata Colmar, 5 ottobre 1786: « Parigi, tolto per la Signora, mi seccherà a morte, che io non posso soffrire questi buffoni; ma ne caverò il partito del riderne, e far provvisioni per la Comedia, alla quale mi vo avvicinando [...] e voglio consecrare altri 6 anni, e non più, al ridere d'ogni cosa del mondo, che forse non altro merita » (*Epistolario*, I, cit., p. 339).

lezionati su cui appuntare velocemente lo schizzo di alcuni personaggi di contorno. La rilevata componente satirica della *Vita* è piuttosto rinvenibile nella larvata irrisione ai danni di personaggi emblematici della società settecentesca, parenti e maestri ritratti in pose di maniera, che, palesandone l'ottusa fede in se stessi e nel proprio ruolo, ne corrodano alla base la credibilità. E' tutto un mondo a venir liquidato, il mondo di quella casa materna di cui urgeva passare, e per sempre, la soglia, e di quel soffocante Piemonte le cui frontiere bisognava valicare ed inibirvisi quindi il rientro, collocando altrove il cuore e la mente: un'esigenza avvertita anche da altri nati nello stesso secolo nell'angusto Piemonte — e valga per tutti il nome di Baretti —, ma da Alfieri trasfigurata in paradigma generazionale non solo storico, ma esistenziale³⁴.

La forza di rottura dell'opera alfieriana è proprio in questo nascere radicata nel proprio tempo, nel proprio secolo, assumendone la maschera, e contemporaneamente travalicarlo in misura molto maggiore di quanto appaia a prima vista, nella lucida patina delle razionalizzazioni filosofiche dell'uomo del '700. Quel senso di compostezza appunto, di rattenuto decoro, di estrema vigilanza artistica che emana dalla pagina alfieriana, non intacca né smorza in nulla il fermento, la ribellione che urgono al di sotto e fanno lievitare la scrittura al di là del suo contesto anagrafico. E' la lingua stessa a farsene spia, quella lingua invigilata, corretta e limata che si modella sulla tradizione e si fa forte della familiarità finalmente acquisita coi poeti, ma che bruscamente si impenna in rilevate coniazioni di stampo ironico, o trascorre impunemente dall'aulico al colloquiale, mostrando di tener esclusivamente di mira una più sottolineata risultanza semantica. E questo in perfetta rispondenza con le simmetriche e calibrate architetture del proprio edificio narrativo, organismo che si richiude in se stesso geloso della propria geometrica struttura, faticata conquista di un diuturno tirocinio artistico, sempre timoroso di approdare alla fri-

³⁴ Fra quanti furono costretti ad emigrare dall'ottusa politica del settecentesco stato sabauda, si possono inoltre ricordare almeno i nomi di Alberto Radicati di Passerano, di Giuseppe Lagrange o di Carlo Denina.

³⁵ Si veda, in proposito, la lettera ad Arduino Tana, datata Firenze, 26 [aprile o maggio 1780]: « L'amor della perfezione, che per mia fortuna o disgrazia comincio a conoscere, mi fa andare con cautela che non è del mio carattere, e credo senza dubbio, che tra pochi anni, perdendo il fuoco naturale, che forse era il valor mio, e acquistando in parte l'eccellenza dello stile, diverrò un freddo, e corretto

gidità espressiva³⁵. Ma se entro tale edificio, programmato anch'esso « di cinque atti, pieni, per quanto il soggetto dà, del solo soggetto »³⁶, non si può certo operare una rivoluzione copernicana, si registrano nondimeno ininterrotte scosse sussultorie, in grado di far tremare alle basi il *milieu* settecentesco. L'infanzia e l'adolescenza alfieriane si connotano infatti sotto il segno rosso della 'trasgressione', di cui si fanno portatori gli ostinati silenzi o gli apparentemente immotivati dinieghi del fanciullo — il « niente » risposto caparbiamente alla nonna, i silenzi opposti alla madre —, le scelte autonome e *contra legem* del ragazzo — la lettura dell'Ariosto, la passione per le storie, l'ingolfarsi nei romanzi —. E si aggiungano, nel compatto tessuto narrativo di un'educazione nobiliare del '700, infiltrazioni suggerite da una sensibilità già tutta moderna, pur camuffata dietro l'impalcatura dell'estetica settecentesca, una sensibilità che avverte infanzia e adolescenza quali momenti di sessualità ambigua, dai connotati incerti: è il fascino androgino della bellezza che si impone al fanciullo non solo nei visi « donneschi » dei fraticelli del Carmine, ma pur nel rapporto — dal razionalista poi veicolato a paradigma dell'antitesi, talora per lui difficilmente sanabile, di bello e vero — con il compagno di studi « bellissimo »³⁷.

La rottura col proprio tempo di cui la *Vita* diviene il racconto, registra l'esplicitato avvio proprio nelle pagine dell'*Adolescenza*: se infatti i primi sei capitoli di quest'epoca riproducono (violentandolo) uno stato di passività, con il settimo si concretizza un subitaneo mutamento di scena, contrassegnato da un'apposita didascalia — « ed entrai si può dire in una nuova esistenza » — e coincidente con la morte dello zio, in cui si ravvisa apertamente, senza pudori, la propria liberazione « sì fisica che morale ». La svolta, sottolineata con debito senso epico-ironico, data dal

scrittore, vale a dire un seccatore, e tutto il mio studio si terminerà con bruciar quei mal leccati parti, e peggio corretti » (*Epistolario*, I, cit., p. 106), e si ricordi il *Sonetto XXXI* del 1778 (« Negri panni, che sete ognor di lutto, ») che termina su questi versi: « Io per me, sorte, stimo assai beata / Non conoscer nè ambire altro tesoro, / Che fama eterna col sudor mercata » (*Rime*, cit., p. 28).

³⁶ Cfr. *Risposta dell'autore alla lettera del Calsabigi*, in V. ALFIERI, *Tragedie*, cit., vol. II, p. 486.

³⁷ Per il senso della bellezza, imperante nelle prime due epoche, si veda anche un'interessante notazione, ascrivibile alla seconda stesura, nel cap. VII dell'*Epoca II*, dove il nuovo cameriere succeduto ad Andrea è definito « uomo piuttosto grosso, ma buono » (*Vita*, I, p. 51).

dì otto maggio 1763, giorno di ingresso nel Primo Appartamento ed *incipit* di una vita da 'giovin signore', inquinata tuttavia dall'irrassegnata consapevolezza della propria ignoranza, con conseguenti periodici soprassalti di applicazione, che il narratore dell'oggi sa però minati dalla carenza di una guida e, soprattutto, di una lingua. E' comunque proprio in queste righe che si attua la transizione del personaggio da agito ad agente, per cui, in seconda redazione, viene appositamente enucleato in capitolo a sé stante l'ottavo, cui spetta appunto disintegrare totalmente l'iniziale stadio di passività, esasperandolo al limite estremo nell'emblematico episodio della protratta reclusione. E' così possibile avviare la serie vera e propria delle iniziazioni, progressivamente segnate dal possesso del primo cavallo (cap. IX), quindi dal primo amore e, infine, dalla prima uscita dal paese, cui fanno direttamente seguito i preparativi per il primo vero viaggio (cap. X): momenti, tutti, rispettivamente inaugurali di una lunga serie e, come tali, per il narratore, terreno privilegiato su cui basare la propria autoanalisi. Cavalli, amori e viaggi parrebbero infatti i potenziali ingredienti di una qualsiasi autobiografia del '700 libertino, gli ineliminabili punti di riferimento di un'avventura picaresca. Sta ad Alfieri rettificare il tiro, e lo fa subito, qui, nell'istante della prima acquisizione, stravolgendoli, domandoli, riportandoli da dati esterni a sé, da 'cose' e 'persone' e 'paesaggi' a sé alieni, a fruizioni tutte interiori, a pretesti di autoscandaglio, travolgendoli insomma nel mare della soggettività. Il cavallo amato « con furore » e ricordato « con vivissima emozione », ma talora anche tormentato e malmenato, se indocile ai voleri del cavaliere, rivive dunque per l'attimo necessario alla messa a fuoco di tale ambigua valenza affettiva; la donna, assente in veste di personaggio, si riduce ad evocato feticcio, da cui emanano quegli effetti petrarcheschi d'amore atti a segnare, qui come nelle *Rime*, lo stacco del poeta « dalla folla volgare in tutte le umane arti »³⁸. Persino il viaggio, l'elemento descrittivo

³⁸ Ribaditi sono, nelle *Rime*, gli effetti di un amore che faccia « uscir [...] dalla volgare greggia » o spiccare « dal serpeggiante stuolo ». Si vedano, in proposito, il *Sonetto XXII* del 1778 e, fra le *Rime sparse*, il *Sonetto XXXIV* del 1796. Ma si possono ancora confrontare il *Sonetto LXIX* del 1783, significativo per la retorica interrogazione del v. 11: « O son io amante di volgare schiera? » (p. 63), e il *Sonetto C* del 1784 che così chiude: « Ma s'io m'inganno, almen sfogato in parte / Avrò quel dolce vario-mesto affetto, / Che me dal volgo, e da me stesso, parte » (p. 89).

per eccellenza di tutta la memorialistica settecentesca, viene inglobato nel privato del narratore, che ne consuma il resoconto in totale noncuranza delle eventuali curiosità del narratario, irretito anch'egli nel cerchio magico creato dalla medusiaca voce narrante. Ed il viaggio sui cui prodromi — simulazioni e pieghevolzze, necessari compromessi con se stesso per ottenere dal re l'agognata libertà — si chiude il capitolo decimo, più che sulla carta geografica è astrattamente vissuto nella sua qualità emblematica di stacco definitivo da quella Torino che si era andata facendo sempre più « microscopica », e che a nient'altro lo avviava che a un'intollerabile « catena di dipendenze gradate ».

Apertasi sull'ebbrezza di una corsa — il viaggio verso Torino — troppo rapidamente dileguata, l'*Adolescenza* si chiude quindi circolarmente sui preparativi per un nuovo viaggio, stavolta non illusorio né momentaneo, a comprendere, anche strutturalmente, questi otto anni nel cerchio chiuso di « infermità, ed ozio, ed ignoranza ». Ma al di là di tale connotazione affatto negativa, esasperata del resto a meglio rilevare i tratti emergenti del proprio personaggio, la ricostruzione memoriale di questi anni risulta narrativamente funzionale all'individuazione, nella « più acerba età », dei « primi leggerissimi semi » degli affetti (odi od amori) del sé maturo (cap. VI): senso della storia, qui esplicito nel concetto di sviluppo individuale, e di cui l'infanzia si offre ottimale paradigma. E nel recupero di questo tempo mitico, da cui riaffiora un altro se stesso, con cui è necessario fare i conti per poter ricostruire intera la propria figura, si crea un'osmosi fra l'oggi del ricordo, l'*hic et nunc* in cui vive il narratore, e l'ieri dell'evento rievocato, il tempo mitico appunto, per cui il risultato è quell'atemporalità, tipica della pagina autobiografica alfieriana pur nelle sue scandite cronologie. Un'atemporalità prodotta da un continuo sovrapporre al passato il presente, o viceversa, senza mutare piano di narrazione, ma ravvicinando i due tempi in una fruizione simultanea, strumento di ininterrotta verifica della continuità e della coerenza, emotiva ed intellettuale, del proprio essere. Quest'esigenza di riconoscersi intero nell'ieri come nell'oggi, accomuna e fissa i due personaggi — io narrato ed io narrante — al punto di incontro e di convergenza della scrittura, evocando dunque non la figura senile che si ripiega su se stessa nella tensione nostalgica e compensatoria verso la propria età vitale, bensì un personaggio *in fieri*, il cui ritratto si compone con elementi che vi conflui-

scono contemporaneamente, ma da epoche diverse. Il tempo mitico del ricordo si riflette dunque e si sdoppia nell'oggi del narratore, che ricostruisce una ad una le tappe del proprio *romance*, investendo la propria individuale avventura di segni archetipici che la riconducano ai miti collettivi. Dalla nascita e dall'infanzia dell'eroe innocente e coraggioso, privo di sostegni nella famiglia umana, si passerà quindi per il tema obbligato della ricerca — i grandi viaggi della *Giovinezza* —, seguito dallo stadio contemplativo del ritiro dall'azione, nel microcosmo ruotante intorno al doppio polo dei libri, cui è affidato il desiderio di gloria, e di un amore finalmente eticizzato. All'ultima fase, conseguentemente, spetterà concludere la dialettica fra i due momenti, l'attivo e il meditativo, abdicando totalmente all'azione, al mondo esterno, e amaramente registrando lo spegnersi della creatività nell'uomo come nell'artista. La figura, cara a Yeats, del vecchio nella torre, dell'eremita immerso negli studi, è una potenziale suggestione da sovrapporre in filigrana alle ultime pagine dell'autoritratto alfieriano, opera dunque non più memorialistica, ma che, sotto lo scudo della veridicità biografica e della fedeltà al dato storico-cronachistico, conferisce realtà al romanzo della propria vita. Sin dalle pagine iniziali, di un'infanzia ritrovata più che nella circoscritta dimensione spazio-temporale dei propri ricordi, in un cosmo più remoto, di valenza archetipica, si sostanzia la mitopoiesi alfieriana, vivendo la scrittura quale benevolo specchio, dove l'io riflesso si scopre con gioia coincidere con l'immagine più autenticamente eloquente di sé, quale è stata non realmente, ma, forse, inconsciamente.