

Cesare Segre

Notizie dalla crisi



© 1991 Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino

ISBN 88-06-13327-6

8.
Autobiografia ed eroe letterario nella *Vita* dell'Alfieri

Se un eccellente scrittore vuol dipingere un eroe, lo crea da sé: dunque lo ritrova egli in se stesso.

ALFIERI, *Del principe e delle lettere*, II, 5.

1. *La volontà di autobiografia.*

Lotman ha illustrato recentemente¹ il rapporto tra la categoria della personalità dell'autore, divenuta a un certo punto focale nella civiltà europea, e il «diritto alla biografia». Sarebbe molto interessante vedere gli sviluppi e le modalità di questo diritto nell'Europa occidentale romantica e postromantica. Certo, sono molti gli autori per i quali, come dice Lotman di Puškin², «la creazione della propria biografia è stata un oggetto continuo di sforzi, così come l'attività artistica». Esigenza che Gogol' esprime così: «fremere dal desiderio di perfezione in modo evidente di fronte a tutti»³. Si poté arrivare a pensare che «nella letteratura la cosa fondamentale non è la letteratura, ma la biografia dello scrittore, che per certi aspetti è più importante della sua stessa attività creativa»⁴. Per questo alcuni scrittori hanno considerato essenziale scrivere la loro biografia da soli.

L'autobiografia infatti, si potrebbe dire, è il modo con cui un autore cerca di imporre una propria biografia tracciata in modo da corrispondere meglio all'immagine ideale che si è proposto di realizzare. Lo dice candidamente l'Alfieri nella sua Introduzione, quando afferma di aver voluto evitare che qualche libraio premettesse alle sue opere una vita mal informata sui fatti e sulle motivazioni interiori. E proprio all'Alfieri accadrà di scrivere, con la propria *Vita*, il capolavoro.

¹ Ju. M. Lotman, *Il diritto alla biografia. Il rapporto tipologico fra il testo e la personalità dell'autore* [1984], in *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, a cura di S. Salvestroni, Marsilio, Venezia 1985, pp. 181-99.

² *Ibid.*, p. 190.

³ Citato da Lotman, *ibid.*, p. 196.

⁴ *Ibid.*, p. 195.

Così, se l'Alfieri decise a un certo punto di essere un eroe letterario, con la *Vita* cercò di mostrare la formazione, dentro di sé e nei confronti della realtà, di questa immagine. E la sua *Vita*, è, contemporaneamente, la storia della maturazione di questa immagine e la biografia dell'eroe letterario che questa immagine ha incarnato.

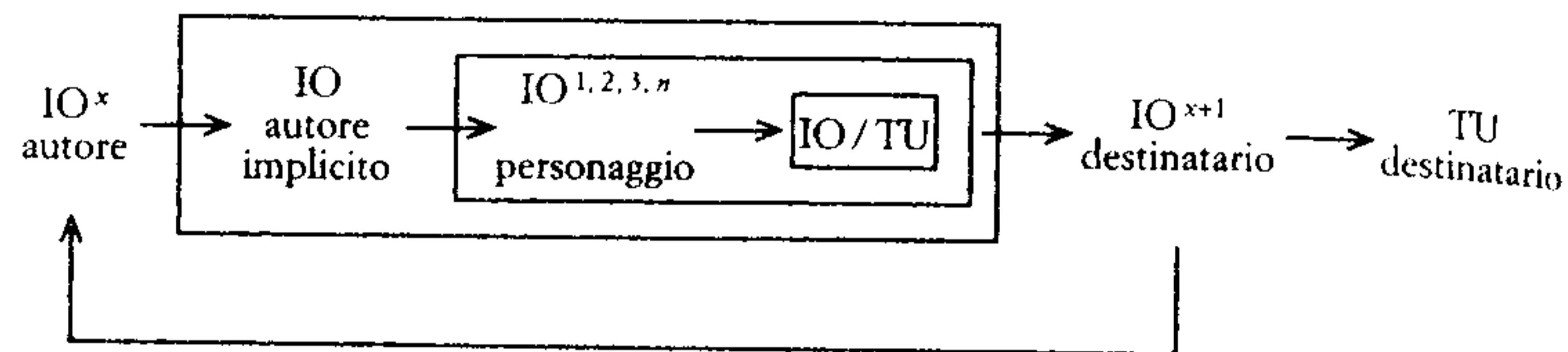
2. *Schema comunicativo dell'autobiografia.*

Philippe Lejeune ha cercato d'individuare i tratti peculiari dell'autobiografia nell'assieme delle composizioni narrative. Cito due sue affermazioni: «Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime) il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage»⁵; «l'autobiographie (récit racontant la vie de l'auteur) suppose qu'il y ait identité de nom entre l'auteur (tel qu'il figure, par son nom, sur la couverture), le narrateur du récit et le personnage dont on parle»⁶. Questi requisiti minimi sono certamente validi; ma occorre aggiungerne un altro, non meno importante. Non vi è solo identità dell'autore, del narratore e del personaggio, ma anche del destinatario: nel senso che il personaggio narratore viene progressivamente giudicato, controllato e messo a punto dall'autore in veste di destinatario. Quando, in narrazioni non autobiografiche, l'autore esercita la sua sorveglianza sui personaggi, la sua opera è guidata prevalentemente da preoccupazioni artistiche. Anche se egli è il primo lettore (il primo destinatario), ciò non ha riflessi sul circuito della comunicazione e perciò si può prescindere da questa sua presenza. Nell'autobiografia si verifica una specie di retroazione: IO^x, cioè l'autore nel momento *x* della stesura, narrando le azioni di IO personaggio nei momenti 1, 2, 3, *n*, si dirige a un IO destinatario nel momento *x* + 1, cioè in quello successivo alla stesura delle relati-

⁵ P. Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris 1975, p. 15. L'opera si raccomanda anche per la ricca bibliografia. Altre indicazioni bibliografiche nei «Quaderni di retorica e poetica», 1, 1986 (*L'autobiografia: il vissuto e il narrato*), con vari contributi notevoli, e negli «Annali d'Italianistica» della University of Notre Dame, 4, 1986 (*Autobiography*), particolarmente in A. Battistini, *L'autobiografia e il superego dei generi letterari*, pp. 7-29. Si veda infine il cap. 1 di E. Neppi, *Soggetto e fantasma. Figure dell'autobiografia*, Pacini, Pisa 1991.

⁶ Lejeune, *Le pacte autobiographique* cit., p. 23 (corsivi dell'autore, in entrambe le citazioni).

ve pagine, il quale può esercitare la sua retroazione su IO autore, cioè sull'estensore dell'autobiografia, inducendolo a ritocchi o a nuove stesure. L'autobiografia, insomma, non è mai terminata. Questa legge può esser sintetizzata nel presente schema⁷:



Con la retroazione, si vede bene, viene tutelato l'allineamento dei vari IO^{1, 2, 3, x, x+1}.

3. Tempo narrato e tempo della narrazione.

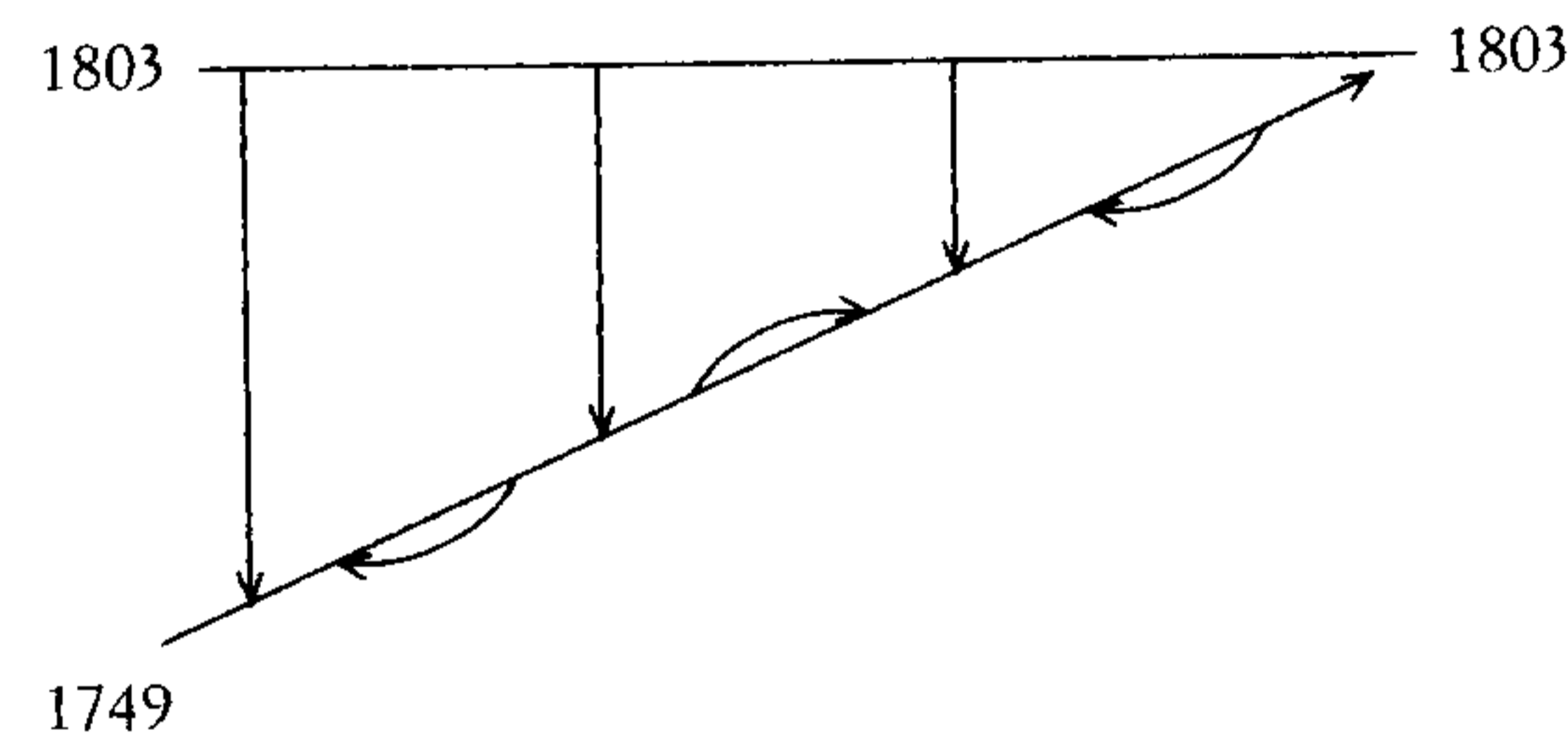
Nelle altre narrazioni, di solito, l'orientamento del tempo narrato e quello del tempo della narrazione sono indipendenti. In un'autobiografia, v'è una convergenza, o disposizione a forbice. Il tempo narrato punta verso il tempo della narrazione, e tende a raggiungerlo. Ciò accade nella *Vita* (A) dell'Alfieri⁸, dove il tempo narrato (partendo dal 1749, data di nascita) giunge sino a toccare il tempo della narrazione (1790). Quando la *Vita* fu rielaborata nel 1803 (B), essa fu pure completata per gli anni intermedi (1790-1803): così il tempo narrato, allungandosi (Epoca IV, capitoli 20-31), giunge ancora sino al tempo della narrazione.

Scrivendo la propria vita, l'autore, IO^x, conosce già tutte le vicende di IO personaggio: può parlare di IO¹ alla luce di quanto accadde ad IO², ad IO³, ad IOⁿ. Ciò consente, come si è già visto, di conferire un senso a uno sviluppo non immu-

⁷ Che prende a base, con le necessarie modifiche, quello da me proposto per il romanzo in *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984, p. 5.

⁸ Cito da V. Alfieri, *Vita scritta da esso*. Edizione critica a cura di L. Fassò, Casa d'Alfieri, Asti 1951, 2 voll. Il primo contiene la redazione definitiva (qui siglata B), il secondo la prima redazione conservata (che siglo A) e i materiali diaristici. Indico i due volumi con Fassò I e Fassò II. Con l'aiuto dell'Introduzione di Fassò I e della Prefazione di G. Dossena a V. Alfieri, *Vita*, Einaudi, Torino 1967, si può precisare che la redazione A (del 1790) deve essere stata preceduta da un'altra perduta, e che tra A e B (trascritta tra il 1798 e il 1803) sussiste una fase intermedia, documentata da aggiunte e annotazioni ad A. Qui ci basta confrontare A con B.

ne da casualità; e autorizza l'autore a prolessi che possono anche rafforzare il senso generale, ma in altri casi mirano a effetti di contrasto e a soddisfare subito interrogazioni e incertezze. Non chiamerei più prolessi gli interventi che l'autore attua situandosi nel tempo della narrazione: perché in questi si avverte la neutralizzazione delle spinte in avanti, dal tempo 1, 2, 3 al tempo finale *n*, ad opera di spinte regressive dal tempo finale *n* ai tempi 1, 2, 3. È la saggezza del dopo, che si protende qua e là nella storia del passato. Rappresentando dunque il convergere del tempo narrato e del tempo della narrazione, si potrebbero indicare⁹ con frecce in avanti e indietro lungo il tempo narrato le prolessi e le analessi, mentre le frecce verticali dal tempo della narrazione al tempo narrato possono simboleggiare le manifestazioni della saggezza (e della conoscenza) del dopo. Così:



4. La riflessione autobiografica e il cronotopo.

Ma i movimenti sulla linea del tempo narrato o fra le due linee non sono sufficienti per esaurire tutta la potenzialità del divario, e della convergenza. Va infatti tenuto conto che «l'écart qu'établit la réflexion autobiographique est... double: c'est tout ensemble un écart temporel et un écart d'identité»¹⁰: gli IO¹, IO², IO³ sono rivissuti da IO^x nella propria prospettiva, il passato ritorna presente, ma è il presente di IO^x.

L'*écart d'identité* è quello tra l'eroe letterario realizzato e autobiografante, e la storia del personaggio che prima aspira ad essere, poi si realizza come eroe letterario. Questo *écart*

⁹ Per la natura e la rappresentazione di prolessi e analessi cfr. D. K. Danow, *Temporal strategies and constraints in narrative*, in «Semiotica», 58 (1986), 3/4, pp. 245-68.

¹⁰ J. Starobinski, *L'œil vivant II. La relation critique*, Gallimard, Paris 1970, p. 92.

non sussiste in un diario, che segue i progressi dell'azione, magari anche della volontà, nel loro stesso tempo, invece di vederli, retroattivamente, da un tempo diverso. Si può rendersene conto confrontando i materiali, in senso lato, diaristici dell'Alfieri, e la sua *Vita*.

Lo sviluppo, non sempre parallelo, della documentazione biografica e dell'immagine dell'eroe letterario si coglie negli scritti, di carattere diaristico o programmatico, che precedono la *Vita*, in particolare i *Giornali* (1774, 1775, 1777) e il *Rendimento di conti da darsi al Tribunal d'Apollo*, datato 1790, che parte anch'esso dal 1774 e continua, con successive aggiunte, sino al 1802¹¹. Nei *Giornali*, gli appunti diaristici e introspettivi mostrano l'Alfieri alla ricerca d'una propria immagine, che progressivamente si precisa come quella di un autore tragico. Adottando la periodizzazione della *Vita*, ci troviamo tra la fine dell'Epoca III, di una giovinezza ancora impigliata nella dissipazione e nell'inconcludenza, e la preparazione, o i primi sforzi verso la maturità e la chiarezza di propositi dell'Epoca IV. Un passaggio di cui è simbolo il passaggio linguistico, a metà del testo: dal francese all'italiano. Il giovin signore dei *Giornali* sta dunque vivendo una mutazione decisiva; anche la continua autoanalisi fa parte d'una ricerca di sé, coadiuvata dai primi segni di quel volontarismo che si chiama appunto alfieriano. L'eroe letterario è già in vista¹². Dice giustamente Starobinski che «il n'y aurait pas eu de motif suffisant pour une autobiographie, s'il n'était intervenu, dans l'existence antérieure, une modification, une transformation radicale: conversion, entrée dans une nouvelle vie, irruption de la Grâce»¹³. E anche noi potremo parlare di «conversione», di cui i *Giornali* registrano l'avvio.

¹¹ I due testi si trovano, rispettivamente, in Fassò II, 229-50 e 257-71. Da notare che le aggiunte al *Rendimento di conti* sono affiancate, in margine, dall'indicazione dell'Epoca, del capitolo e della relativa rubrica nella *Vita*. Le differenze nella numerazione dei capitoli e nelle rubriche rinviano a una fase di elaborazione della *Vita* diversa da B (e mancante in A, che non contiene gli anni 1790-1802). Ma queste aggiunte marginali fungono, qui, più da promemoria che da sommario, dato che spesso le rubriche annunciano avvenimenti e situazioni assenti nel *Rendimento di conti*. Devono insomma esser servite come ponte tra le sommarie indicazioni del *Rendimento di conti* e l'esposizione più ampia della *Vita*.

¹² C. Bozzetti, in «Convivium», r.n., xx (1952), 6, pp. 914-24, a p. 920, scrive che il passaggio dai *Giornali* alla *Vita* è «passaggio da una confessione a proprio uso e consumo a un autoritratto come pubblica proposta ed esemplificazione».

¹³ Starobinski, *L'œil vivant* II cit., p. 91.

Nel *Rendimento di conti*, invece, abbiamo il diario dell'eroe letterario. Esso si impone incondizionatamente, sino alla personalizzazione del personaggio biografico. Ciò che domina sono le notizie sulla composizione e sulla revisione delle opere letterarie attraverso gli anni. Ma si può dire che l'eroe letterario appare ora come molto letterario e poco eroe. Nessuna lotta, infatti, né esterna né interna. Gli accenni all'inetitudine iniziale, per la prima opera impegnativa («primo schiccherio di due atti e mezzo della *Cleopatra* in versacci. Essendo però in una totale ignoranza crassissima d'ogni cosa; come lo dimostra quell'infelice aborto primo») ¹⁴, vengono presto meno; diverse le notazioni autocritiche su certe composizioni.

Il personaggio biografico verrà fuori, e per lo più in lotta con un ambiente avverso, nelle annotazioni posteriori al 1790, cioè alla prima stesura della *Vita*. Si va da annotazioni lapidariamente efficaci, come, nel 1796, «Anno infausto per l'Italia invasa dai barbari» ¹⁵, o nel 1797, «Anno secondo della doppia servitù della vilissima Italia» ¹⁶, all'ampia informazione politica, agli incontri personali e alle riflessioni dello scrittore per l'anno 1799 ¹⁷. Ma ormai *Rendimento di conti* e *Vita* convergono.

Le osservazioni fatte potrebbero sintetizzarsi in un'affermazione: lo scrittore di un diario si colloca nello stesso cronotopo in cui sta vivendo, lo scrittore di un'autobiografia guarda a un cronotopo in cui è stato da un diverso cronotopo in cui attualmente vive. Le riflessioni depositate sul passato dal presente sono giudizi pronunciati sui cronotopi 1, 2, 3 dalla prospettiva cognitiva e sentimentale del cronotopo x.

5. Su e giù per il cronotopo.

Nulla di strano nelle prolessi e analessi, cioè negli spostamenti di cronotopo, per quanto riguarda il tempo narrato. L'onniscienza del narratore di un testo d'invenzione è sostituita, nell'autobiografia, dalla conoscenza dei casi della pro-

¹⁴ Fassò II, 259.

¹⁵ Fassò II, 266.

¹⁶ Fassò II, 267.

¹⁷ Fassò II, 268-69.

pria vita, da parte dell'autobiografo, sino al presente. E tuttavia anche il tempo della narrazione registra interessanti oscillazioni cronotopiche, relative per lo più al rapporto prospettico tra la narrazione e il narratore.

Ne offre un buon esempio il confronto fra l'Introduzione della *Vita* e il capitolo 19 dell'Epoca IV, che negli ultimi commi ha un aspetto conclusivo e quasi testamentario (poi attenuato dall'aggiunta dei capitoli 20-31; dove il 31 è a sua volta un commiato provvisorio nelle intenzioni, definitivo nei fatti). Tra Introduzione e capitolo 19 ci sono vari elementi comuni, come il timore delle « chiacchiere » senili, della prolissità prodotta dall'eventuale rimbambimento o come l'allusione ai pochi lettori (« quei pochi che mi volevano o vorranno conoscere veramente » IV, 19, in Fassò I, 283; cfr. « quei pochi a chi non saranno dispiaciute le mie opere », Intr., in Fassò I, 5) e alla semplicità dello stile (« la semplicità e l'ineleganza nello stile » IV, 19, in Fassò I, 283; cfr. « quella triviale e spontanea naturalezza, con cui ho scritto quest'opera », Intr., in Fassò I, 7). Ci sono però anche delle differenze d'accento: se nell'Introduzione si afferma: « Allo studio dunque dell'uomo in genere è principalmente diretto lo scopo di questa opera » (Fassò I, 7), e si prevede: « non avrò forse il coraggio o l'indiscrezione di dir di me tutto il vero » (Fassò I, 6), viceversa nel capitolo 19 dell'Epoca IV si accentua la natura di confessione della *Vita* (anzi « confession generale »), e si danno come scopi principali il « favellar di me con me stesso » e il « mostrarsi seminudo a quei pochi che lo volevano o vorranno conoscere veramente » (Fassò I, 283) o si accentua insomma il carattere personale dell'opera, a scapito di quello « filosofico ».

L'Introduzione sarà stata scritta dopo l'opera, come è comune per le introduzioni, o è veramente una dichiarazione d'intenti prima di iniziarla? Non è possibile saperlo. Quello che è certo è che essendo già A una rielaborazione, quando essa vi viene trascritta la *Vita* è terminata; ciò che vale a maggior ragione per B. Ecco allora che può prevalere la finzione del programma di lavoro (tempi presenti e futuri) oppure il riconoscimento di seriorità rispetto alla narrazione (tempi passati). Fra le due prospettive prevale la prima (rivolta al futuro) in A, ancor vicina alla stesura, mentre in B i riferimenti alla *Vita* come già scritta sono numerosi. Insomma in A il

cronotopo giunge all'avvio della stesura della *Vita*, in B la comprende già.

Ecco i casi più evidenti:

A	B
1) questo mio amore di me stesso <i>mi trae</i> a ciò fare (Fassò II, 9)	questo mio amor di me stesso <i>mi trasse</i> a ciò fare (Fassò I, 5)
2) in qual modo io mi proponga di eseguire tal impresa (Fassò II, 10)	il modo con cui mi propongo di eseguir questo assunto (<i>ibid.</i>)
3) m'impegno qui con me stesso... di spassionarmi (<i>ibid.</i>)	mi impegno qui con me stesso... di disappassionarmi (Fassò I, 6)
4) s'io non avrò forse il coraggio o l'indiscrezione di dir tutto il vero, non avrò certamente la viltà di dir cosa, che vera non sia (<i>ibid.</i>)	se io non avrò forse il coraggio o l'indiscrezione di dir di me tutto il vero, non avrò certamente la viltà di dir cosa che vera non sia (<i>ibid.</i>)
5) penso di dividerla in cinque epoche (Fassò II, 11)	io mi propongo di ripartirla in cinque Epoche (<i>ibid.</i>)
6) > E già < dalle quattro prime > non < mi lusingo di venirne a capo con quella brevità, che ... ho sempre nello scrivere apprezzata (<i>ibid.</i>) ¹⁸	Ma già, dal modo con cui le tre prime parti e più che mezza la quarta <i>mi sono venute scritte</i> , non mi lusingo più ormai di venire a capo di tutta l'opera con quella brevità che ... ho sempre nelle altre mie opere adottata o tentata; e che tanto più lodevole e necessaria forse <i>sarebbe stata</i> nell'atto di parlar di me stesso (Fassò I, 6-7)
7) Aggiungo soltanto che nel dire io, che non mi lusingo d'esser breve quanto il dovrei, e il vorrei, non intendo perciò di allungarmi ecc. (<i>ibid.</i>)	Aggiungerò nondimeno, che nel dire io che non mi lusingo di essere breve anche nelle quattro prime parti, quanto il dovrei e vorrei, non intendo perciò di permettermi ecc. (Fassò I, 7)
8) non mi verrà quasi mai nominato nessuno, se non nelle cose indifferenti, o lodevoli per altrui (Fassò II, 12)	Non ho intenzione di dar luogo a nessuna di quelle altre particolarità che potranno riguardare altre persone... Non nominerò dunque quasi mai nessuno, individuandone il nome, se non se nelle cose indifferenti o lodevoli (<i>ibid.</i>)

¹⁸ E già e non sono aggiunte interlineari.

- 9) Quanto allo stile, penso di non discostarmi punto da quella naturalezza e trivialità, che sola può convenire a così umile tema (*ibid.*)
- Quanto poi allo stile, io penso di lasciar fare alla penna, e di pochissimo lasciarlo scostarsi da quella triviale e spontanea naturalezza, con cui ho scritto quest'opera, dettata dal cuore e non dall'ingegno (*ibid.*)

Sono di tipo prospettivo, in A e B, i casi 2, 3, 4, 5, 7, 8. Si contrappone invece la prospettività di A alla retrospettività di B nei casi 1 e 6; infine a 9, tutto prospettivo in A, troviamo B contemporaneamente prospettivo (*io penso di...*) e retrospettivo (*con cui ho scritto quest'opera*). Quest'ultimo esempio dà anche la chiave per i mutamenti qui registrati: il passato si riferisce, nel pensiero dell'Alfieri, alla stesura compiuta, il futuro alla revisione da compiere.

6. L'eroe letterario come forma immanente.

Nei *Giornali* e nel *Rendimento di conti* o manca la biografia, o manca l'eroe letterario. Perché l'eroe letterario possa avere una biografia occorre scegliere le azioni degne d'essere registrate secondo una precisa pertinenza. Così nella *Vita* non si troveranno più le notazioni diaristiche dei *Giornali* («Je m'éveilleis ce matin» 231; «Levé à neuf heures...» 235; «Balzai dal letto con l'idea di por mano a certe ottave» 240). Le autocritiche, espunte dalla narrazione, verranno presentate semmai in forma di giudizio complessivo: è facile notare come le singole sottolineature dei *Giornali* («en homme oisif... quel vuide affreux pour un fainéant!» 231; «promener votre ennuy» 232; «oisiveté» 232; «je ne demande que faire: aller, sans sçavoir où!» 233; «promener mon inutilité» 233; «la paresse me retient au lit jusqu'à neuf» 234), o il ricordo di visite ad attrici e a signore più o meno rispettabili, diventino nella *Vita* una formulazione sintetica di modo iterativo: «Io frattanto strascinava i miei giorni nel serventismo, vergognoso di me stesso, nojoso e annojato» III, 14 (Fassò I, 141).

Non è tutto. I *Giornali* si pongono ancora sulla linea del diario come confessione. Ogni particolare negativo costituisce, una volta dichiarato, uno sforzo liberatorio, ogni particolare positivo è un passo avanti verso un'ipotetica perfezio-

ne. Ecco perciò il riconoscimento di piccoli morsi d'invidia, la varietà di atteggiamenti verso il mentore-Tana, la vanità e il bisogno dell'ammirazione altrui; ecco episodi come l'acquisto della canna (Fassò II, 240-41) e la presenza alla fucilazione d'un disertore (*ibid.*, 245). D'altra parte il predominio dell'introspezione è così forte, che i *Giornali* s'interrompono nel febbraio 1775, e riprendono solo con l'aprile 1777, lasciando fuori un periodo di viaggi (Pisa, Firenze, Genova ecc.) e di incontri importanti (l'anonima pisana con cui vi furono pensieri di matrimonio, la contessa d'Albany). Quasi che il registro intimistico ostacolasse la parte narrativa, così rigogliosa nella *Vita*. È tra questi moti interiori che si presentano e si potenziano anche i primi conati dell'eroe letterario («la smisurata mia ambizione, che non vedendo altro campo da correre, tutta s'è gettata alle lettere» Fassò II, 240). Sono questi conati che danno senso alle abbondanti notizie su lettere e prime produzioni letterarie, che sembrano un modesto inizio dei «bollettini di guerra» letterari del *Rendimento di conti*.

7. Il senso dell'autobiografia.

Il più decisivo elemento per la costruzione di un'autobiografia è il senso complessivo: direzione *da* e direzione *verso*. È grazie ad esso che la successione di episodi esce dalla casualità e può essere attribuita, almeno nei passaggi principali, a un progetto. Anche i moventi delle singole azioni vengono posti a confronto con questa volontà generale, e appaiono o elementi costitutivi, o deviazioni. Nasce una specie di moralità immanente, che s'identifica col senso generale: seguire il quale è virtù, abbandonare il quale è peccato.

L'individuazione più chiara di questo senso si può verificare nel *Prospetto cronologico della «Vita»* (titolo non alfieriano), che secondo Fassò è il primo tra i materiali autobiografici messi insieme dall'Alfieri per preparare la propria autobiografia (Fassò I, pp. xv e LIX; edito in Fassò II, 275-76). In queste note sommarie si avverte subito il predominio di due temi, il lavoro letterario e l'amore, e l'accentuazione dei toni negativi prima, e positivi dopo, quasi per una conversione concomitante (prima alle lettere, poi a un degno amore).

STUDI

1750-57 una pessima educazione
1758-64 non imparai nulla

1775 Amor di lettura

1776 Amor per le lettere

1777 Idem amor... Al Novembre nuovo amor di Donna, ma degno

1778 Idem amor; donna, e libri

1780 Idem amore, forza di studio di lingua, e forti speranze di gloria

Si potrebbero tracciare due diagrammi, dove quello letterario è in aumento progressivo, mentre quello amoroso ha una svolta brusca nel 1775 (fine del negativo) e s'impenna di colpo verso il positivo col 1777.

È curioso che il diagramma letterario prevedesse anche, verso la vecchiaia, un abbassamento finale. In un appunto del 1790, cioè dell'anno di stesura della *Vita*, all'anno 1806 si legge:

Dall'anno 1807 in poi vegetare, e pedantizzare su i classici¹⁹.

L'idea era già stata esposta nei *Giornali*:

penso ch'a quarantacinque anni non voglio più scrivere: godere bensì della fama che sarommi procacciata in realtà, o in idea, ed attendere soltanto a morire²⁰.

Avanzata dunque dai 45 ai 58 anni, la data terminale dell'attività letteraria viene poi fissata dall'Alfieri ai 50 anni (dunque nel 1799), in cui immaginava «certamente finita la sua carriera letteraria» e imminente un periodo di «ultima vegetazione, e rimbambimento»²¹. Così prevedeva l'Alfieri terminando la prima stesura della *Vita*. In verità il suo impegno letterario continuò sino al 1803, ed è a quel termine che fa slittare il minaccioso inizio dell'inattività nelle ultime pagine della redazione finale della *Vita*:

Onde qui pongo termine all'Epoca Quarta, essendo ben certo che non voglio più, né forse potrei volendo, creare più nulla²².

¹⁹ *L'uom propone, e Dio dispone*, in Fassò II, 253-55, a p. 255.

²⁰ Fassò II, 245-46.

²¹ Fassò II, 220.

²² Fassò I, 348.

AMORI

1774 Amori sciocchi, e vili

1775 Amori sciocchi, e vili rotti
a' 20 Febbrajo

L'Alfieri perciò, morendo appena terminato il suo capolavoro, non conobbe questo periodo di abdicazione alle lettere. Ma è interessante la sua propensione alla simmetria, questo bisogno di bilanciare gli anni della dissipazione giovanile con anni di senile disaffezione o sterilità.

8. *Linea di polarizzazione.*

Direzione *da* e direzione *verso* vengono dunque a costituire una linea di polarizzazione nella stesura della *Vita*. E l'Alfieri, nel corso della correzione, accentua, specialmente in senso negativo, per gli anni mal impiegati nella giovinezza. Do come primo esempio varianti fra A e B nelle rubriche delle Epoche:

A	B
I. Abbraccia i primi nove anni nella casa materna.	Abbraccia nove anni di <i>vegetazione</i> ²³ .
II. Abbraccia circa otto anni di soggiorno nell'Accademia.	Abbraccia otto anni d' <i>ineducazione</i> .

E aggiungo varianti nelle rubriche dei capitoli:

II, 2 Primi studj, pedanteschi	Primi studj, pedanteschi, e <i>mal fatti</i> .
III, 10 Secondo intoppo fierissimo in Londra	Secondo fierissimo <i>intoppo amoroso</i> a Londra
III, 13 Terzo intoppo	incappo nella terza <i>rete amorosa</i>
III, 15 Liberazione ultima	Liberazione <i>vera</i>
IV, 5 Degno amore, ritrovato infine in Firenze	Degno amore <i>mi allaccia finalmente per sempre</i>

Di simili varianti se ne trovano in abbondanza anche nel testo. Mi limiterò a qualche caso più significativo:

A	B
questa seconda parte... potrà benissimo esser saltata a piè pari, da chiunque non si cura di vedere nella pianta uomo quel primo svi-	consigliereò anche il lettore di non arrestarsi molto, o anche di saltarla a piè pari; poiché, a tutto restringere in due parole, <i>questi otto</i>

²³ Per *vegetazione*, termine usato anche a proposito della prevista inattività senile, cfr. qui p. 130.

luppo delle nostre facoltà intellettuali, e dei nostri vizj, e virtù²⁴

Due anni e più passai in tal guisa in quel primo appartamento²⁶

Alcune cose che c'è da vedere, o non le vidi, o male e in fretta²⁸

ebbi assai che soffrire per quasi tutta quell'estate, e mi ridiedi allora a leggere più che mai; ma non buoni libri, e sempre Francese: libri di viaggi, o di storie di paesi da non sapersi³⁰

Questo secondo viaggio, benché in apparenza ne riportassi sí tristo frutto...³³

anni della mia adolescenza altro non sono che infermità, ed ozio, e ignoranza²⁵

In quest'ozio e dissipazione continua, presto mi passarono gli ultimi diciotto mesi ch'io stetti nel Primo Appartamento²⁷

Alcune cose che vi sarebbero pur da vedersi, io o non vidi, o mal ed in fretta, e da quell'ignorantissimo e svogliato ch'io era d'ogni utile o dilettevole arte²⁹

ebbi che fare quasi tutta l'estate per rimettermi in salute. E questo fu il principal frutto³¹ dei tre anni di questo secondo mio viaggio³²

Ma benché agli occhi dei più, ed anche ai miei, nessun buon frutto avessi riportato da quei cinque anni di viaggi³⁴

Se, invece di indicare le modalità di costruzione della biografia ideale, volessi dare un quadro generale dell'immagine dell'autobiografato, altri elementi andrebbero presi in esame, in particolare quello politico, tanto importante per tutta l'opera dell'Alfieri. Cito un solo caso, estremamente significativo come esempio di costruzione d'immagine dell'eroe. Le considerazioni su un eventuale matrimonio con l'ereditiera pisana sono tutte fondate, nei *Giornali*³⁵, su incertezze e

²⁴ Fassò II, 55. Alcune di queste varianti sono esaminate da G. G. Ferrero, *Le due redazioni della «Vita» alfieriana*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXVI (1959), pp. 389-424; 579-94.

²⁵ Fassò I, 62.

²⁶ Fassò II, 54.

²⁷ Fassò I, 60.

²⁸ Fassò II, 57.

²⁹ Fassò I, 64.

³⁰ Fassò II, III.

³¹ Questa variante, a fine di capitolo, anticipa la lezione successiva, che apre il capitolo dopo.

³² Fassò I, 135.

³³ Fassò II, 112.

³⁴ Fassò I, 135.

³⁵ Fassò II, 250.

dubbi, strettamente personali e utilitari. La conclusione negativa è ancora borghesemente spiegata nella *Vita A*: «Io avea già riflettuto abbastanza al mio stato, per vedere che con moglie e figli non si stampava certamente libri di qualche vaglia in Torino»³⁶. Solo la *Vita B* ci offre la spiegazione degna di un eroe: «nella tirannide basta bene ed è anche troppo il viverci solo [...], mai, riflettendo, vi si può né si dee diventare marito né padre»³⁷.

9. Strutture numeriche nei capitoli.

Nell'abbozzo di indice della *Vita A*, scritto sul verso della carta che fa da frontespizio all'autografo³⁸, le prime tre epoche si presentano con la seguente divisione in capitoli:

Epoca I, 5 capitoli
Epoca II, 9 capitoli
Epoca III, 13 capitoli

Le note e le correzioni al sommario cambierebbero la costituzione dell'Epoca III. Sotto il capitolo 8, sta scritto: «questo si divida in due o tre»; e probabilmente scontando una divisione in tre, il capitolo 9 viene poi indicato, con altre note interlineari, prevedendone a sua volta uno sdoppiamento, come capitolo 11 e 12, e il capitolo 10 come capitolo 13. Poi, il programma di smembramento dei capitoli si fa generale e Alfieri mette in colonna i numeri 14, 15, 16, 17, 18, scrivendo a fianco: «alcuni di questi per dimezzare gli altri troppo lunghi».

Di questi progetti, solo una parte è attuata. Infatti nella *Vita A* abbiamo:

Epoca I, 5 capitoli
Epoca II, 9 capitoli
Epoca III, 15 capitoli

I due capitoli in più nell'Epoca III sono ottenuti con lo sdoppiamento del capitolo 8 in capitoli 8 e 9, e del capitolo 9

³⁶ Fassò II, 159.

³⁷ Fassò I, 204.

³⁸ Fassò I, 223-25.

in capitoli 10 e 11. La presenza del capitolo 14, non previsto nell'indice e assoggettato a spostamenti in corso di stesura³⁹, porterebbe a 16 capitoli. Ma nel capitolo 14 confluisce il capitolo 13 dell'abbozzo di indice, di modo che il capitolo 12 può diventare nella prima stesura un solo capitolo 15. Tra l'ammontare di 13 capitoli all'inizio, e quello preventivato di 18, Alfieri si ferma al numero 15, che è il triplo dei capitoli dell'Epoca I. Il calcolo non è certamente estraneo alla progettazione dell'autore. Ecco infatti che nella redazione definitiva l'Epoca II passa da 9 a 10 capitoli, mediante la scissione del capitolo 8. Così abbiamo finalmente:

Epoca I, 5 capitoli
Epoca II, 10 capitoli
Epoca III, 15 capitoli

in altri termini, 5×1 , 5×2 , 5×3 .

10. *Le età dell'uomo.*

Stessa attenzione numerica nel definire la lunghezza delle Epoche. L'idea di suddividere una biografia secondo lo schema delle età dell'uomo, era stata messa in atto poco prima da Rousseau nell'*Émile*, nonché nelle *Confessions*. Alfieri usa lo schema: Puerizia, Adolescenza, Giovinezza, Virilità (avrebbe dovuto seguire la Vecchiaia, non raggiunta dall'Alfieri)⁴⁰. Dunque 5 Epoche, così come 5 (o loro multipli) sono

³⁹ Fassò I, 114, n. 2.

⁴⁰ La divisione della vita dell'uomo in epoche o età («le età dell'uomo») secondo un ciclo delle fasi di sviluppo, si è diffusa a partire dal Medioevo (cfr. F. Boll, *Die Lebensalter*, in «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Literatur und für Pädagogik», xxxi (1913), pp. 89-145; Ph. Ariès, *L'enfant et la vie familiale sous l'ancien régime*, Plon, Paris 1960 (trad. it. Laterza, Bari 1968), parte I, cap. 1; S. Barth, *Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert. Ikonographische Studien*, Dissertation München, Bamberg 1971; E. Sears, *The Ages of Man. Medieval Interpretations of the Life Cycle*, Princeton University Press, Princeton 1986. In origine le età erano quattro, in corrispondenza con le quattro stagioni e con le proprietà degli elementi, caldo, freddo, secco, umido (*pueritia, adolescentia, iuventus, senectus*). Poi si affermano altre partizioni: quella senaria, pari ai sei giorni della creazione (*infantia, pueritia, adolescentia, iuventus, senectus, senium*), e quella settenaria, analoga al numero dei cieli e dei pianeti, nonché ai giorni della settimana (*infantia, pueritia, adolescentia, iuventus, senectus, senium, decrepitas*). Lo schema quinario, sul modello delle dita e dei sensi, è più raro ma non ignoto (cfr. Barth, *Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert* cit., pp. 4 e 192; Sears, *The Ages of Man* cit.,

i capitoli delle varie epoche (non conta il numero di capitoli, 29, dell'Epoca IV, non giunta a termine).

Quanto alla lunghezza delle Epoche, si coglie di nuovo un modulo preciso. Tenuto conto infatti che le Epoche non sono calcolate sul calendario, ma in base ad avvenimenti significativi, e che perciò spesso un'Epoca termina con un anno a cui vengono poi dedicate pagine anche nell'Epoca successiva, si riscontra questo quadro:

Epoca I (Puerizia) 1749-1758
Epoca II (Adolescenza) 1758-1766
Epoca III (Giovinezza) 1766-1775

Cioè la I Epoca dura 9 anni e mezzo, la II dura 9 anni scarsi, la III dura 9 anni. Si è costretti a ritenere che Alfieri abbia attribuito alle prime tre epoche della vita la durata di 9 anni⁴¹. Lo conferma l'inizio del capitolo 1 dell'Epoca IV: «Eccomi ora dunque, sendo in età di quasi anni venzette» ecc. (Fassò I, 177). Sarebbe interessante notare le forzature necessarie per questa rigida periodizzazione. Dossena, che parla di «elusività o elasticità cronologica»⁴², ne esamina minutamente un caso a proposito del capitolo 13 dell'Epoca III⁴³.

Per l'Epoca IV pare che Alfieri preventivasse un'infrazione al modulo $9 \times \kappa$ che verrebbe fatto di attendersi. Si nota infatti che la rubrica iniziale («Abbraccia 24 anni di studj», poi mutato in «25», in «30 e più anni circa», infine in «trenta e più anni») si va progressivamente avvicinando a 27, che equivarrebbe a tre moduli, ma poi lo supera per il numero

pp. 80-82 e 199: *infantia, pueritia, iuventus, matura aetas, senectus*; oppure *infantia, pueritia, adolescentia, iuventus, senectus*). Mantiene la quadripartizione Dante, *Conv.* IV, XXIV (con numerosi riscontri nel commento Vandelli-Busnelli). I modelli dell'Alfieri sono certamente più recenti; segnalo comunque che un'analoga divisione in cinque epoche s'incontra, ma non molto netta, nel ms Favre dell'*Émile* di Rousseau e nella *Iconologia* di C. Ripa.

⁴¹ Solo alcuni trattatisti usano un modulo numerico unico per misurare le età, o una parte di esse: Bartolomeo Anglico, che annovera sette età (come i pianeti), dà alle prime tre una misura di 7, 14 e 21 o 28 anni (7 e multipli). Un trattatello tedesco del XIV secolo stabilisce dodici età di 6 anni ciascuna (cfr. Barth, *Lebensalter-Darstellungen im 19. und 20. Jahrhundert* cit., p. 130); altri annoverano dieci età di 10 anni (cfr. *ibid.*, p. 129). Non trovo nella bibliografia citata il modulo di 9; avverto però che per molti 9 anni sono l'inizio della pubertà o adolescenza.

⁴² Prefazione cit., p. xxxviii.

⁴³ *Ibid.*, pp. xxx-xxxiii.

⁴⁴ Vedi Fassò II, 139, e n. 1; I, 177.

tondo 30. Qui gli spostamenti da 24 a 25 corrispondono alla cronologia della stesura; mentre il «trenta e piú» non è che una speranza. In verità l'Alfieri morì prima di aver raggiunto i trent'anni di virilità, cioè i 57; morì proprio secondo la formula $9 \times x$, a 54 anni.

11. Una matrice epocale.

Il progressivo estendersi dell'Epoca IV è anche un intento di prostrarre l'unico periodo presentato dall'Alfieri come positivo. Se infatti indichiamo con 0 l'assenza, con - la qualità negativa, con + la qualità positiva, i due temi che dominano la *Vita*, l'amore e la poesia, si distribuiscono così nelle cinque Epoche (per la quinta, mai scritta, esistono previsioni):

	AMORE	POESIA
Epoca I	0	0
Epoca II	-	0
Epoca III	-	0
Epoca IV	+	+
Epoca V	+	0

L'Epoca IV punta al superamento numerico delle altre tre (di complessivi 27 anni, caratterizzate da assenza o da qualità negative). La morte fece quadrare i conti dell'Alfieri anche troppo perfettamente: 27 anni nell'Epoca IV contro i 27 delle prime tre.

9. La struttura comunicativa dell'*Illusion comique*

1.

Tra gli elementi caratteristici del «teatro nel teatro», o, come propongo di chiamarlo, «teatro *en abyme*», si possono elencare i seguenti: I) l'IO emittente e destinatario (l'autore), che di solito nel teatro è occultato, è visibilizzato nel «teatro *en abyme*», sia pur solo come personaggio che è emittente e destinatario fittizio della «scena *en abyme*»; II) la «scena *en abyme*» è una forma di comunicazione tra il personaggio che diremo pseudo-emittente o pseudo-destinatario e il personaggio che diremo pseudo-ricevente o pseudo-destinatario, dato che il vero destinatario, il pubblico, è ovviamente fuori della scena; III) gli elementi della finzione, che sono anch'essi, di solito, mimetizzati nel teatro, vengono risolutamente messi in vista nella «scena *en abyme*», così da mostrarne la natura fittizia (procedimento che invece nel teatro contemporaneo viene talora applicato all'insieme della rappresentazione). Il terzo elemento elencato enfatizza la natura segnica di ciò che appare in scena e della scena stessa, cioè l'identità solo convenzionale di attore e personaggio, di luogo ed oggetti scenici e di luogo ed oggetti reali, ecc. Questa enfaticizzazione si ripercuote anche sugli elementi I e II, che ne riescono smascherati, e mettono in vista la natura della mimesi.

2.

Di solito la «scena *en abyme*» costituisce un episodio *en-chassé* in una rappresentazione di tipo tradizionale (*Amleto*, *Sogno di una notte di mezza estate*, *Pene d'amor perdute*); piú raramente è l'assieme, o la parte maggiore della rappresentazione ad essere posta *en abyme*, mentre solo il Prologo o sce-