

SILVIA TATTI

Le fini della *Vita* di Vittorio Alfieri

Perché mai Dio voleva che nessuno morisse con la propria faccia?  
Perché a tutti succede così: si muore con una maschera sul volto.  
Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*

*La Vita come scrittura postuma*

Quando comincia a scrivere la *Vita*, Alfieri ha già in mente la costruzione di una maschera alla quale è affidata la sua esistenza postuma; l'inizio della scrittura, nel momento in cui l'autore spiega i motivi che lo spingono a scrivere di sé, è infatti già declinato sul motivo della fine: obiettivo dichiarato della narrazione è il ritratto, proposto come autentico e sincero secondo una convenzione fittizia della scrittura autobiografica<sup>1</sup>, dell'autore da divulgare dopo la sua morte. Nel raccontare la propria vita Alfieri non vuole quindi difendere, da vivo, il proprio lavoro artistico e ottenere riconoscimenti dalla comunità dei letterati e degli uomini colti (secondo una linea goldoniana), né intende opporsi a una censura universale e arbitraria, a un silenzio assoluto (come un altro modello del Settecento autobiografico, quello di Giannone), né vuole conquistarsi il favore di un pubblico già abituato alle "storie" attraverso una scrittura romanzesca (è il caso, tra altri, di Da Ponte); l'autobiografia di Alfieri è invece un omaggio alla memoria postuma («morto io»<sup>2</sup>) che vuole essere prima di tutto un tentativo di ricompattare, nell'ordine fittizio della scrittura, un processo di disgregazione,

<sup>1</sup> Sulla natura artificiosa e menzognera della scrittura autobiografica e del "patto" con il lettore ad essa sotteso, si veda quanto scrive, intervenendo nel dibattito contemporaneo sul genere dell'autobiografia, B. ANGLANI, in *I letti di Procuste. Teorie e storie dell'autobiografia*, Bari, Laterza, 1996.

<sup>2</sup> *Introduzione alla Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*; si cita dalla più recente edizione della *Vita*, Introduzione e note di M. Cerruti, nota bio-bibliografica a cura di L. Ricaldone, Milano, Rizzoli, 2001<sup>2</sup>, p. 49.

incompiutezza, dispersione che ha caratterizzato la prima parte della vita dell'autore, in contrasto con una virtù (umana e letteraria) che nel racconto di sé e nella selezione che implica ogni narrazione autobiografica trova la sua più autentica e solenne conferma. Nella tipologia della scrittura autobiografica la *Vita* deve quindi altrettanto a Vico che a Rousseau; l'analisi della propria coscienza disgregata, secondo un racconto di sé messo a fuoco da Rousseau, viene incasellata in un processo lineare relativo alla formazione dell'autore, che si conclude, in un primo momento, con l'apice dell'esperienza letteraria, con la svolta segnata dalla scelta di Alfieri di dedicarsi agli studi e alla letteratura. La *Vita* condivide quindi con il modello autobiografico tradizionale, vichiano e muratoriano, la concezione della scrittura di sé come la descrizione di un percorso formativo che valorizza l'acquisizione di una maturità intellettuale e professionale, avvenuta dopo un cambiamento radicale, una "conversione"; con il modello rousseauiano la disgregazione di una coscienza inquieta che si ricompatta poi però all'inizio dell'epoca quarta, in quella *Virilità* identificata con il lavoro letterario.

Di fronte a questa linearità programmatica la *Vita* svela però una sorta di debolezza strutturale, sia perché si presenta, per le stesse modalità della scrittura avvenuta in più momenti e per una ritrosia da parte dell'autore ad accettare – come vedremo – lo statuto di non-finitezza del genere autobiografico, come un discorso aperto in cui la fine è continuamente procrastinata e rimane comunque sempre incompiuta, sia perché l'articolazione in epoche e in parti crea una serie di cesure interne che moltiplicano, secondo un ordine pretestuoso che rispetta solo in parte la cronologia, le fini e gli inizi e quindi anche le occasioni di bilancio e di nuove messe a fuoco del discorso.

La prima forte cesura della *Vita* si ha alla fine dell'epoca terza (*Giovinezza. Abbraccia circa dieci anni di viaggi, e dissolutezze*), quando Alfieri, richiamando maliziosamente, in un gioco oppositivo, l'"orrido cominciamento" del *Decameron*, annuncia un nuovo "fausto...cominciamento": «Ed a questo tratto fo punto a questa Epoca di giovinezza, poiché la mia virilità non poteva da un istante più fausto ripetere il suo cominciamento»<sup>3</sup>. Le conclusioni delle prime due epoche contenevano un breve bilancio: di natura teorico-filosofica la fine della *Puerizia*, quando lo scrittore considera l'importanza dei primi anni di vita nella formazione dell'individuo; più descrittiva e sintetica la fine della *Adolescenza*, quando Alfieri, condannando l'inconsistenza formativa di tale epoca della sua vita anticipa il giudizio negativo su tutti gli anni (compresi nella *Adolescenza e Giovinezza*) che precedono la conversione agli studi, l'epoca cioè della *Virilità*. L'epoca terza chiude invece un ciclo, quello della dissolutezza, e avvia il processo di rinascita e rinnovamento che conduce alla costruzione del

<sup>3</sup> *Vita*, ed. cit., p. 163.

ritratto idealizzato di sé al quale tende tutta l'autobiografia. Con la rossa treccia che Alfieri si taglia per non ricadere nella rete insidiosa dell'"odiosamata" amante, un gesto di plutarchiana memoria non meno significativo anche se filtrato dalla memoria letteraria, se ne vanno tutte le esperienze inaccettabili ma vive della prima parte della vita, quella "vegetativa", che Leopardi avrebbe definito «esistenza», quella che in fondo nella tipologia del *Bildungsroman* è la parte soggetta a devianze e tuttavia degna di essere raccontata perché solo nella sua fissazione sulla pagina scritta può essere resa esperienza, distorta sì, ma concreta, viva e destinata a essere inglobata in un processo lineare che conduce al riscatto dell'individuo<sup>4</sup>. Il "fausto cominciamento" dell'epoca quarta non è quindi un vero inizio perché tutto ciò che precede rimane nella sua evidenza plastica di esperienza di vita, inalienabile, come i ricordi d'infanzia sui quali la critica si è soffermata anche cogliendone i parallelismi con le *Confessions* rousseauiane, fondamentali per comprendere lo sviluppo della personalità dell'autore; come i viaggi, verifica di un'espansione incontrollabile dell'io negli spazi esterni; come gli amori "odiosamati", emblema di una dispersione sentimentale oltre che intellettuale; tutte esperienze come sospese in un tempo indefinito rispetto alla ricostruzione posteriore così calibrata sull'inizio della vera vita, quella virtuosa, eppure esperienze che assumono una fortissima pregnanza narrativa, che nella loro dispersione apparente concorrono non in modo passivo ma assolutamente dinamico a stabilire quello che nella ricostruzione prospettica si pone come il vero inizio. Gli amori dissoluti, i viaggi intesi, come avrebbe detto Diderot come «surabondance d'énergie»<sup>5</sup>, le scelte impetuose sono dunque scorie, incrostazioni che hanno però un grande potere evocativo perché nel distacco dato dalla consapevolezza della loro fine (una consapevolezza che viene continuamente ricordata dai giudizi sferzanti di autocensura pronunciati da Alfieri e dall'ironia che crea un immediato distacco con la materia narrata), esse vengono apparentemente neutralizzate in una prospettiva assoluta, ma mantengono però tutto il fascino della devianza, dell'errore, dell'esperienza vissuta insomma e sono quindi pura materia narrativa della modernità, con tutte le sue contraddizioni, moralmente rimossa ma presente nel ricordo e nella scrittura, nonostante il riallineamento operato sul vissuto dall'ordine autobiografico.

L'autobiografia appare quindi fin dall'inizio imbrigliata nelle spire contorte e ambigue di un modo romanzesco che subisce, bachtinianamente, i limiti e le

<sup>4</sup> Di "autobiografia della speranza", contrapposta a quella della memoria, per la *Vita* di Alfieri parla G. DEBENEDETTI, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Roma, Editori Riuniti, 1977, in particolare cap. II, *Nascita delle tragedie*, pp. 21-47.

<sup>5</sup> Cfr. D. DIDEROT, *Salon de 1767. Salon de 1769*, édition critique et annotée, présentée par E. M. Bukdahl, M. Delon, A. Lorenceau, Paris, Hermann, 1990 [«Oeuvres complètes de Diderot», tome XVI].

scorie del presente: il protagonista deve superare delle prove per arrivare alla conclusione gloriosa; dopo momenti di buio e disperazione si intravede una luce che nella prospettiva alfieriana è data dalla conversione letteraria. L'epoca terza è quindi una discesa agli inferi (l'irrisolutezza, l'amore per l'"odiosamata", la dissipazione delle proprie energie intellettuali) che rende più pura la risalita, quando l'autore assume il controllo definitivo del suo "personaggio" e diventa protagonista della storia della sua vita. Egli diventa anzi "personaggio-poeta"<sup>6</sup>, anticipando, nella rappresentazione di se stesso poeta («Nei *Poeti* io avea introdotto me stesso sotto il nome di Zeusippo»<sup>7</sup> scrive raccontando della rappresentazione, parallela a quella della *Cleopatra*, della farsetta *I poeti*) la fine della *Vita* stessa, quando si inserirà fra i cavalieri dell'ordine di Omero da lui creato, segno della sua appartenenza alla comunità immortale degli scrittori. Lo statuto conclusivo di questa epoca è dato anche dalla presenza di *Appendici* letterarie, documenti che spezzano il discorso narrativo e che avvalorano ulteriormente l'identità del protagonista come personaggio-poeta. Fin da questo momento quindi apparentemente *tout se tient*, nonostante gli sviamenti; la scrittura ricomponе le devianze dell'esistenza e Alfieri entra nel racconto della *Virilità* con il bagaglio, messo a fuoco dalla visione retrospettiva, di una prima provvisoria incoronazione a poeta.

### *La fine della prima redazione*

La fine successiva non conclude la *Virilità*, il cui racconto sarà ripreso dopo tredici anni, ma corrisponde alla conclusione della prima parte della scrittura, quella scritta di getto da Alfieri a quarantun anni; in Francia, dove ha assistito alle prime fasi della Rivoluzione (tempo e luogo quindi di bilanci non solo personali, ma storici<sup>8</sup>), lo scrittore ha appena concluso presso le stamperie Didot-Kehl la stampa delle proprie opere, quell'edizione così tormentata e seguita scrupolosamente in tutte le sue fasi che suggella l'identificazione dello scrittore con la sua opera, nella quale egli vede realizzata la propria identità di poeta. La stampa delle opere è una tappa essenziale sulla strada di una perfezione assolu-

<sup>6</sup> È la nota espressione forgiata da Gianfranco Contini per Dante in G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, lettura del 1957 poi riprodotta in *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 335-361.

<sup>7</sup> *Vita*, epoca III, cap. XV, ed. cit., p. 162.

<sup>8</sup> Si veda per questo aspetto, ma anche in generale per una riflessione sulla fine della *Vita*, il saggio di B. ANGLANI, *Gli epiloghi della "Vita" alfieriana e il trauma della Rivoluzione*, in *Strategie del testo. Preliminari, Partizioni, Pause*, Atti del XVI e del XVII Convegno Interuniversitario (Bressanone, 1988 e 1989), a cura di G. Peron, Premessa di G. Folena, Padova, Esedra editrice, 1995, pp. 327-42.

ta, perseguita da Alfieri; stampa e scrittura di sé sono anzi assimilate dallo stesso desiderio di compiutezza, di dominio e controllo assoluto («son convinto – scrive Alfieri – che chi lascia dei manoscritti non lascia mai libri, nessun libro essendo veramente fatto e compito s'egli non è con somma diligenza stampato, riveduto, e limato sotto il torchio, direi, dall'autore medesimo»<sup>9</sup>); per questo, in un primo momento, la scrittura autobiografica viene pensata e realizzata dopo l'edizione francese, sulla quale si conclude, dal momento che la stampa definitiva corona, in quanto testimonianza perfetta e conclusa di gloria poetica, l'artefatto disegno di vita delineato dall'autore. Non a caso la conclusione della vicenda della stampa viene paragonata all'«approdo a un porto», una metafora consueta nella tradizione letteraria proprio per indicare la fine di un'esperienza di vita o di scrittura, espresse attraverso la metafora della navigazione.

La solennità di questa conclusione è sancita dalla data apposta da Alfieri stesso («ne termino il presente squarcio, che sarà certo il maggiore, il dì 27 maggio dell'anno 1790»<sup>10</sup>), un segnale dal valore simbolico che conferisce concretezza alle tappe narrative e che, con l'indicazione cronologica precisa, rende più solenne il discorso narrato. Apporre una data è già di per sé un segno di conclusione perché un tempo certo e reale chiude il cerchio della scrittura, pone un limite alle infinite potenzialità del tempo della scrittura, “compie” un ciclo, in questo caso quello della maturazione letteraria e soprattutto della scrittura tragica, al centro dell'edizione parigina.

Alfieri lascia aperta la possibilità di riprendere la scrittura («Né penso di rileggere più né di guardare queste ciarle fin verso gli anni sessanta se ci arriverò»<sup>11</sup>), ma nello stesso tempo traccia una prima conclusione che è insieme bilancio di vita e di scrittura. Il bilancio di vita, sollecitato anche dagli eventi rivoluzionari, sembra quasi definitivo e infatti non è troppo difforme da quello delineato tredici anni dopo, quando l'autore riprenderà in mano l'autobiografia; la gloria letteraria, alla quale tende il rinnovamento morale di Alfieri, è raggiunta grazie anche all'edizione parigina e in questo i bilanci contenuti nelle due redazioni 1790 (scritta di getto) e 1803 (al momento della revisione del testo scritto e continuazione) coincidono; la prima redazione è solo più laconica e sintetica, con una prevalenza di un codice medio, adatto a un registro più argomentativo che persuasivo; dopo la drammatizzazione della dissolutezza prevale insomma un eloquio espositivo più consona a un discorso conclusivo. Significativo il bilancio sulla scrittura autobiografica: Alfieri scrive che se il suo intento non fosse stato quello di svelarsi quale era avrebbe scritto solo due o tre pagine «con studiata brevità ed orgoglioso finto disprezzo di me medesimo taciteggian-

<sup>9</sup> *Vita*, epoca IV, cap. XIX, ed. cit., p. 266.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 267.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

do»<sup>12</sup>, per «ostentare» il suo ingegno; invece egli aveva voluto «disgelare» il suo cuore e i suoi costumi, per questo aveva scritto diffusamente di sé, raccontando anche errori e devianze e impostando la propria vita come un romanzo. Da un lato quindi la rivendicazione di una dimensione gnomica, conoscitiva, di approfondimento psicologico dell'opera appena conclusa anche se solo temporaneamente; dall'altro però lo scrittore fa ricadere la scrittura autobiografica in uno spazio basso («ciarle», «chiacchierando») più consono ad accompagnare la contraddizione tra l'aspirazione alla compiutezza e al controllo definitivo dell'immagine di sé e la consapevolezza dell'impossibilità della compiutezza insita nello stesso genere autobiografico, che si confronta con esperienze varie e con un orizzonte di ricezione incerto, e che è sempre perfettibile, mai perfetto. Un sorriso ironico pervade dunque tutta la scrittura e ritornerà, come vedremo, in modo ancora più accentuato nella fine ultima dell'opera, configurandosi come l'unica possibilità per superare il divario tra un'aspirazione a costruire il monumento della propria vita, per quanto incrostato di errori, e la contingenza cui è soggetta ogni scrittura che parla del presente, che è quindi suscettibile di diverse interpretazioni e letture, una scrittura insomma che ambisce a essere epica e sacrale ma che deve confrontarsi con tutte le scorie inevitabili e con tutte le contraddizioni dell'esistenza.

### *La fine ultima*

La fine della seconda parte, la fine ultima, scritta nel 1803, pochi mesi prima di morire, si pone quasi postuma rispetto alle altre e anche rispetto a se stessa e contiene al suo interno una testimonianza di morte («è tempo di finire e di fare e di raccontare»<sup>13</sup>) che è una sorta di tentativo di costruire un finale che cerca di travalicare i limiti di incompiutezza imposti dallo stesso genere autobiografico; si conclude esattamente con la creazione di un monumento alla letteratura e quindi al poeta stesso che è la creazione dell'ordine dei poeti di Omero, una sorte di «altare dei morti»<sup>14</sup>, un ordine che non solo Alfieri fonda ma che corre da anche di un oggetto simbolico, una collana che comprende, tra i suoi «medaglioni», tutti gli autori<sup>15</sup> sommi nel canone alfieriano.

<sup>12</sup> Ivi, p. 268.

<sup>13</sup> *Vita*, epoca IV, parte seconda, cap. XXXI, ed. cit., p. 311.

<sup>14</sup> È il titolo (citato da G. FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, pp. 56-57) di un racconto di Henry James sul culto dei morti del 1895.

<sup>15</sup> Oltre a Omero, Esiodo, Eschilo, Sofocle, Euripide, Pindaro, Aristofane, Virgilio, Orazio, Plauto, Ovidio, Giovenale, Terenzio, Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Molière, Racine, Voltaire, Corneille, Milton, Shakespeare, Camoens.

La seconda parte e l'ultima fine che la conclude hanno quindi una doppia condizione postuma: rispetto al racconto, poiché riaprono un discorso concluso e aggiungono postille di vita a un'esistenza che si configura già maturata nelle pagine precedenti e in secondo luogo sono postume rispetto al tempo effettivo perché parlano della morte dell'autore, sono proiettate in un futuro di declino prossimo alla fine concreta dell'esistenza: «mi sono sempre più figurato e tenuto di essere – scrive nell'ultimo capitolo della *Vita* – un vero personaggio nella posterità»<sup>16</sup>. Come se Alfieri, artefice dell'immagine postuma della propria esistenza, ricostruita artificialmente, avesse voluto padroneggiare anche ciò che non può essere raccontato, cioè la morte dell'autore, senza lasciare nulla al caso, in una sorta di delirio di controllo della scrittura sulla vita, di monumento alla propria vocazione letteraria. Questo anelito a una chiusura che in realtà non si può realizzare si riflette anche nei continui annunci di riapertura del discorso: Alfieri ipoteca anche la scrittura futura e annuncia una quinta epoca che è quasi certo di non scrivere ma della quale anticipa comunque i contenuti, sempre oscillante tra la volontà di dare una fine alla scrittura e la consapevolezza della natura inconclusa del genere autobiografico.

E non è un caso che si sia affermata, ad opera delle persone più vicine ad Alfieri stesso, i suoi eredi intellettuali e morali, l'abate Caluso e Luisa d'Albany, la consuetudine di divulgare, fin dalla prima edizione fiorentina del 1806, la *Vita* assieme alla lettera di Caluso scritta (su richiesta della d'Albany) «a compimento...della narrazione lasciata imperfetta dall'amico»<sup>17</sup>, in cui viene raccontata la vera morte dell'autore, quasi un suggello, stabilito da un'alleanza di amore ed amicizia, da «un'eredità d'affetti», per non lasciare incompiuta la *Vita* stessa, per sottrarre alle contingenze della casualità anche ciò che per definizione non può essere raccontato in un'autobiografia, la morte dell'autore. Alfieri stesso aveva già anticipato alla fine della prima parte quella che doveva essere secondo lui la vera conclusione, necessariamente paratestuale, della *Vita*: «Né, per finire la mia vita, quell'amico vi dovrà aggiunger altro di suo, se non se il tempo, il luogo ed il modo in cui sarò morto»<sup>18</sup>. La *Vita* alfieriana ha bisogno insomma di un'ulteriore appendice per coronare, con il racconto della vera morte, un'opera che doveva costruire un ritratto completo dello scrittore, senza lasciar nulla all'arbitrio del caso o alla contaminazione di estranei.

Una fine che non si conclude quindi e che, in questa condizione di sospensione, si affida all'immagine sacrale della collana composta da medaglioni che rappresentano i grandi poeti della civiltà occidentale, antichi e moderni, quasi

<sup>16</sup> *Vita*, epoca IV, parte seconda, cap. XXXI, ed. cit., p. 312.

<sup>17</sup> *Lettera del Signor Abate di Caluso qui aggiunta a dar compimento all'opera col racconto della morte dell'autore*, in *Vita*, ed. cit., pp. 313-17.

<sup>18</sup> *Vita*, epoca IV, capitolo XIX, ed. cit., p. 267.

un simbolo esoterico e comunque un oggetto sacrale, dove i medaglioni emblematici dei poeti defunti, ai quali Alfieri aggiunge se stesso, unico vivente, attraverso un travestimento linguistico (dal momento che il distico cui è conferito il compito di incoronare Alfieri tra i poeti è scritto in greco), non sono altro che l'ultima maschera del personaggio-poeta, alla quale è affidata la possibilità (ambigua come vedremo) di una condizione postuma, di una a-temporalità epica e sacrale<sup>19</sup>. Così ingioiellato con il suo amuleto, quasi un faraone egiziano pronto ad affrontare la vita dell'oltretomba, Alfieri si volgeva all'indefinito della morte con un viatico di compiutezza che coincideva innanzitutto con la sua esistenza di poeta e con la maschera che si era costruito di "eroe letterario"<sup>20</sup>, di uomo virtuoso, che aveva superato prove e ostacoli. Fissando il suo nome accanto a quello dei sommi poeti già resi eterni da una gloria postuma, egli si autoconferiva insomma una condizione di esistenza oltre la morte, in linea con quanto più volte ribadito nella *Vita* sull'importanza della gloria eterna.

«Ridi, o lettore»

Tuttavia in questo percorso apparentemente lineare, che non smentisce quindi le premesse e si conclude con un'immagine gloriosa dell'autore, c'è qualcosa che non quadra; e non si tratta soltanto della necessità, cui abbiamo già accennato, che il percorso della memoria trascini per forza scorie e incrostazioni, esperienze di vita inalienabili anche se censurate, confrontandosi quindi anche con sconfitte e limiti, perché la natura accidentata del percorso non inficia alla fine il risultato finale che viene anzi enfatizzato proprio dalle difficoltà che si lascia alle spalle per affermarsi. Invece ciò che risulta sfasato in questa costruzione di una condizione postuma compiuta e assoluta che si fonda, oltre che sulla costruzione letteraria complessiva, su puntelli concreti – l'appendice sollecitata dall'autore stesso con le circostanze della sua morte e messa in pratica dal Caluso, una sorte di alter ego di Alfieri<sup>21</sup>; la collana di Omero, un monumento

<sup>19</sup> Si veda, a proposito del contrasto tra la contingenza romanzesca e la a-temporalità epica, ciò che scrive M. BACHTIN, *Epos e romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, 1979, p. 460: «Non si può essere grandi nel proprio tempo, la grandezza fa sempre appello ai posteri per i quali essa diventa passato (si troverà in un'immagine di lontananza), diventa oggetto di memoria e non oggetto di viva visione e di contatto».

<sup>20</sup> Alla *Vita* intesa come costruzione di un'identità dell'autore in quanto "eroe letterario" è dedicato il saggio di C. SEGRE, *Autobiografia ed eroe letterario nella Vita di Alfieri*, in *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 121-36.

<sup>21</sup> Si veda, a questo proposito, l'intervento di G. SANTATO, *Tommaso Valperga di Caluso*, letto al convegno *Alfieri e il suo tempo*, Torino-Asti, 29 novembre-1 dicembre 2001, i cui atti sono in corso di pubblicazione.



alla sopravvivenza della poesia al di là dei limiti imposti dalla condizione mortale degli uomini; prima ancora la stampa di Kehl, che doveva risultare perfetta per conferire ai testi una dimensione finita, compiuta e quindi potenzialmente eterna –, ciò che risulta sfasato – dicevamo – è lo sguardo ironico che l'autore posa su questi suoi tentativi, soprattutto alla fine, in prossimità della morte anagrafica, coinvolgendo l'ipotetico lettore, con il quale anzi lo scrittore intensifica alla fine un dialogo, in una sorta di risata conclusiva, dissacrante e liberatoria, che suggella «e il fare e lo scrivere». L'ironia presente in tutto il testo, soprattutto nella seconda redazione della *Vita* e più intensa verso la fine quando la rete tessuta dall'autore si volge alla sua conclusione, non mette in discussione il percorso verso l'acquisizione di una gloria letteraria e non svilisce in senso assoluto le esperienze fondamentali compiute per raggiungere questa condizione postuma (la scrittura, le traduzioni, gli studi) ma corregge la perfezione artefatta della maschera, l'immagine fittizia insomma di sé che l'autore vuole offrire a un lettore che si materializza alla fine (con richiami reiterati) in un congedo che non è tale e che rivela la consapevolezza della natura contraddittoria e necessariamente imperfetta dell'intera costruzione autobiografica.

Il lettore viene così chiamato a ridere con l'autore degli stessi stratagemmi inventati da Alfieri per consegnarsi alla posterità con un bagaglio glorioso e la natura liberatoria, dissacrante del modo comico, sottolineato e accentuato anche dalla corrosività del linguaggio alfieriano, finisce per offuscare la maschera ideale che l'autore cerca di costruire, dando all'intera costruzione uno statuto più realistico e concreto, mentre l'auspicata solennità lascia in realtà il posto a un modulo più discorsivo e coinvolgente.

Torniamo allora un attimo indietro. Condizione essenziale della scrittura autobiografica è quella che Starobinski chiama «un écart d'identité», una sfasatura cioè tra il personaggio ideale raccontato e l'autore che aspira a diventare tale personaggio, ma che non coincide mai totalmente con esso<sup>22</sup>. Tale scarto si alimenta del tempo che intercorre tra i fatti narrati nella loro successione cronologica e il momento della scrittura, nel quale intervengono fattori di cambiamento e trasformazione dell'io. Nella *Vita* questo scarto è ulteriormente accentuato dalla cesura della fine dell'epoca terza, quando Alfieri annuncia il “fausto cominciamento” della *Virilità*.

La fine della *Vita* si può leggere come un tentativo di colmare la distanza tra il personaggio ideale (*le moi révolu*) e l'autore nel momento in cui scrive (*le je actuel*), nel tempo a lui contemporaneo e proiettato in un tempo futuro sul quale

<sup>22</sup> J. STAROBINSKI, *L'oeil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p. 92: «c'est parce que le moi révolu est différent du je actuel que ce dernier peut vraiment s'affirmer dans toutes ses prérogatives. Il ne racontera pas seulement ce qui lui est advenu en un autre temps, mais surtout comment d'autre qu'il était il est devenu lui-même».

vuole estendere il suo controllo; consapevole della difficoltà di colmare questo scarto tra molteplici identità, tra le maschere del passato e del futuro, l'autore finisce per aggredirlo ridendo.

Il riso può agire diversamente nella *Vita*: innanzitutto è un modo per rapportarsi, superando censure morali, al passato, sentito tanto estraneo dall'autore, che può essere anche ridotto, come abbiamo già visto, a pura materia narrativa, suscettibile anche quindi, di far ridere. Si veda questa riflessione contenuta nel *Journal* (una scrittura diaristica in cui tempo dell'esperienza e tempo della scrittura coincidono e lo scarto d'identità, anche se è sempre presente, è ridotto e non istituzionalizzato come nel caso dell'autobiografia) in cui Alfieri commenta la cronaca di una giornata persa a non far nulla, nella noia più assoluta e conclude che la scrittura dell'episodio e quindi il suo ricordo sono necessari in un'ottica di futura conversione, per acquisire consapevolezza dell'errore anche attraverso la forza censoria del riso: «Je me suis battu longtems si j'écrirais ou si n'écrirais pas une si digne journée, je m'y suis enfin résolu, moitié par l'envie de me corriger, et moitié pour flatter mon amour propre, qui est assez ingénieux pour rattraper sur la générosité de cet aveu tout ce qu'il a perdu dans ce que cet aveu peut avoir d'humiliant. C'est un ami qui trouve toujours son conte à tout. Enfin ceci est écrit, et si je n'en retire point de profit, cela pourra du moins servir un jour à me faire rire»<sup>23</sup>.

Ma il riso agisce anche in un altro modo e ci ricolleghiamo a quanto detto in precedenza; avvia cioè un rapporto dialogico con il lettore che diventa partecipe dell'angosciosa assunzione, da parte dell'autore, di una coscienza critica laica, di una consapevolezza della tragica condizione dell'esistenza umana che la gloria poetica e l'ambizione a un'immortalità letteraria possono solo in parte attenuare. È insomma un modo di aggredire la contraddizione tra l'aspirazione a un'immortalità data dalla condizione di "eroe letterario" e la consapevolezza, di fronte alla tragicità dell'esistenza, della fragilità di questa costruzione che viene smascherata e comunque dissacrata dal riso stesso<sup>24</sup>. Si legga questo altro passo tratto dai *Giornali*, scritto quando la conversione linguistica all'italiano era già avvenuta: «Vollì assistere al funesto spettacolo d'un soldato disertore che si passava per l'armi [...]. M'arrabbia il vedere nella natura umana una tenacità ad amar codesta prigion corporea, tanto più quanto val meno. In mio pensiero che non ad altro è volto ch'alla gloria, rifaccio spesso il sistema di mia vita e penso

<sup>23</sup> *Giornali, Samedi, le 19 de fevrier 1775*, in V. ALFIERI, *Vita scritta da esso, II, prima redazione inedita della Vita, Giornali, Annali e documenti autobiografici*, edizione critica a cura di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951 [Opere di Vittorio Alfieri da Asti, vol. II], pp. 238-39.

<sup>24</sup> Per un raffronto con la posizione di Foscolo relativamente al problema della fine, cfr. P. FASANO, *Il sorriso delle Grazie*, in «L'asino d'oro», 1992, V, pp. 54-75, in particolare il paragrafo *La fine e il termine: l'impossibile addio*, pp. 65-75.

ch'a quarantacinque anni non voglio più scrivere: godere bensì della fama che sarammi procacciata in realtà o in idea ed attendere soltanto a morire. Temo una cosa: che avanzando verso la meta giudiziosamente prefissami, non la allontani sempre più e ch'agli anni quarantacinque non pensi se non a vivere e forse a scicchera carta. Per quanto mi sforzi a credere e far credere ch'io sia diverso dal comune degli uomini, tremo d'essere somigliantissimo»<sup>25</sup>. È quasi una premonizione questa pagina di *Giornale* del '77, in cui Alfieri aveva anticipato il proprio futuro con uno scarso margine di errore; a quarantun anni la *Vita* aveva concluso la maggior parte delle opere, ma la carriera di scrittore non era certo esaurita; alla ripresa della *Vita*, a cinquantaquattro anni, egli era ancora dedito «a scicchera carta» e l'«a rivederci o lettore» per quanto attenuato («se mai ci rivedremo») è in fondo una ulteriore promessa di scrittura e di vita. Continuare a scrivere è continuare a «fare», e quindi a vivere e di fronte a questa concretezza di vita l'ipotesi di un'esistenza postuma, per quanto sostenuta dalla gloria letteraria, assume contorni più sfumati; sulla condizione postuma pesa insomma un'ombra di dubbio e il ghigno dissacrante del lettore, chiamato in causa ben tre volte nell'ultimo breve capitolo («non nasconderò al lettore per farlo ridere una mia ultima debolezza di questo presente anno 1803»; «inventai dunque una collana col nome incisovi di ventitrè poeti sia antichi che moderni, pendente da esso un cammeo rappresentante Omero e dietrovi inciso (ridi o lettore) un mio distico greco»; «a rivederci, o lettore, se pur ci rivedremo»<sup>26</sup>) e sollecitato a ridere, sottrae alla fine la *Vita* a un'irreale assimilazione a un testo agiografico e la rende racconto di una esistenza «somigliantissima» a quella di tutti gli uomini. Un'ironia quasi già romantica quella di Alfieri, che si potrebbe definire, con Raimondi, «coscienza della moderna dissociazione tra l'io e il mondo»<sup>27</sup>, consapevolezza, ancora sfumata e quasi assopita con i palliativi di gloria, scrittura, eternità letteraria, della contraddizione dell'esistenza umana, che risulta impossibile inglobare in un orizzonte oggettivo, assoluto e fermo. Alfieri sembra insomma quasi percepire, attraverso il sorriso e nonostante i tentativi di resistenza approntati nella scrittura in nome di una finitezza e compiutezza, quel «presentimento della fine»<sup>28</sup> che domina la cultura tardo settecentesca, accentuato dalla catastrofe rivoluzionaria, dal senso di ineluttabilità che la storia assume nella svolta del 1789; e queste parole di Benjamin Constant, scritte il 4 giu-

<sup>25</sup> *Giornali, Sabato, li 26 aprile* [1777], in V. ALFIERI, *Vita scritta da esso, II, prima redazione inedita della Vita, Giornali, Annali e documenti autobiografici*, cit., pp. 245-46.

<sup>26</sup> *Vita*, epoca IV, capitolo XXXI, ed. cit., pp. 311-312.

<sup>27</sup> E. RAIMONDI, *Romanticismo italiano e romanticismo europeo*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, p. 29.

<sup>28</sup> È il titolo di un paragrafo del libro di J. STAROBINSKI, *1789. Les emblèmes de la raison*, Paris, Flammarion, 1979 (trad. it. *1789. I sogni e gli incubi della ragione*, Milano, Garzanti, 1981).

gno 1790, solo sette giorni dopo la fine della prima redazione della *Vita*, quando Alfieri già ragionava quindi sulla propria esistenza in chiave postuma, sembrano indicare un comune sentire (con un curioso e significativo riferimento proprio a un piemontese, il cavaliere di Revel, conosciuto da Constant a La Haye) e tracciano quasi dei percorsi che se non possono essere definiti coincidenti (dal momento che Alfieri, immerso ancora in una cultura tradizionale, attiva delle resistenze tenaci che parzialmente lo trattengono in un tempo della perfettibilità, della memoria e della sopravvivenza postuma) offrono almeno una chiave di lettura comune del tragico e complesso snodo del *tournant des lumières*: «Je sens plus que jamais le néant de tout, combien tout promet et rien ne tient, combien nos forces sont au dessus de notre destination, et combien cette disproportion doit nous rendre malheureux. Cette idée que je trouve juste n'est pas de moi: elle est d'un Piémontais, homme d'esprit, dont j'ai fait la connaissance à La Haye, un chevalier de Revel<sup>29</sup>, envoyé de Sardaigne. Il prétend que Dieu, c'est-à-dire l'auteur de nous et de nos alentours, est mort avant d'avoir fini son ouvrage, qu'il avait les plus beaux et vastes projets du monde, et les plus grands moyens, qu'il avait déjà mis en oeuvre plusieurs des moyens, comme on élève des échafauds pour bâtir, et qu'au milieu de son travail, il est mort, que tout à présent se trouve fait dans un but qui n'existe plus, et que nous en particulier nous sentons destinés à quelque chose dont nous ne nous faisons aucune idée»<sup>30</sup>. Rinunciare a un destino è però impossibile, per Constant come per Alfieri; per quest'ultimo la scrittura autobiografica è lo svelamento degli stratagemmi inventati, o meglio delle maschere indossate, per cercare di costruirsi un destino postumo.

<sup>29</sup> Si tratta di Ignazio Thaon di Revel (1760-1835), originario di Nizza.

<sup>30</sup> Lettera di Constant a Madame de Charrière, datata 4 giugno 1790, in B. CONSTANT, I. DE CHARRIÈRE, *Correspondance. 1787-1805*, édition établie, préfacée et annotée par J. D. Candaux, Éditions Desjonquères, Paris, 1996, pp. 131-32. Ma si veda anche questa pagina del *Journal intime* scritta nel 1804, a ridosso quindi della stesura ultima della *Vita*, dove Constant sembra quasi ribadire la stessa aspettativa velata di dubbio che appartiene anche ad Alfieri: «Si je considère ma constitution fatiguée, mon goût pour la campagne et la solitude avec travail, le mariage semble m'être nécessaire. Cependant, malgré cette conviction, je préfère la gloire littéraire au bonheur, sans trop me faire illusion sur la valeur de cette gloire»; si cita dall'edizione del *Journal intime*, Paris, Stock, 1928, p. 67.