

L'OPERAZIONE AUTOBIOGRAFICA E «LA VITA» DI V. ALFIERI

di

Neuro Bonifazi

L'operazione autobiografica, per poco che si riesca ad approfondire e a chiarire che cosa si nasconda sotto la più ovvia definizione di « biografia di un individuo scritta da lui stesso », ci appare quasi paradossale, per certi aspetti, e contraddittoria, e rende difficile l'orientamento di chi intenda caratterizzarla e riconoscerne le istanze generative ⁽¹⁾.

Nel voltarsi indietro ⁽²⁾ dello scrittore verso il suo passato, per narrarlo direttamente (e non fa molta differenza se in prima, come di solito, o in terza

⁽¹⁾ Questo « intendimento » non deve essere giudicato né riduttivo né prescrittivo, ché anzi, lungi dallo stabilire le regole di un genere e dal trascurare la fisionomia di ciascun testo, vorrebbe offrire, stabilendo una conformità di azioni, una maggiore possibilità di confronti tra l'uno e l'altro testo autobiografico e favorire la comprensione critica delle soluzioni particolari. Come testi esemplari abbiamo scelto quelli di B. Cellini, di V. Alfieri e di M. D'Azeglio.

⁽²⁾ La metafora è usata da Cellini (« ...e ricordandomi di alcuni piacevoli beni e di alcuni inistimabili mali, li quali, *volgendomi indietro*, mi spaventano di meraviglia che io sia arrivato insino a questa età de' cinquantotto anni... ») e compare anche in D'Azeglio (« Io sono arrivato tutto d'un fiato sino alla mia età di sessantaquattro anni, senza avere avuto mai tempo, sto per dire, di *voltarmi indietro* »), ma è implicita in ogni azione autobiografica.

L'effetto dissolutore è indicato anche da Albert Thibaudet (in *Le liseur de romans*, Paris, Les éditions G. Crès et C., 1925, pp. 5 e 6), quando tratta del romanzo autobiografico di Taine intitolato *Etienne Mayran* a confronto col *Rouge et noir* di Stendhal: « Observons que,

persona), c'è un po' del gesto mitico e illogico di Orfeo, l'insofferenza verso la norma sociale (il prezzo da pagare per condurre alla luce la *sua* Euridice) e la liberazione di un desiderio a lungo compresso, con tutta la dissoluzione che comporta, che in questo caso è la scomparsa per sempre della realtà dell'oggetto, di quel « se stesso » tanto amato e in tal modo irrimediabilmente perduto proprio da quel guardare o guardarsi.

Se è difficile, infatti, nel caso normale e comune a tutti, sfuggire al piacere di parlare di se stessi, di raccontarsi nella comunicazione del linguaggio (un piacere motivato dalla maggiore possibilità che ci si offre di identificarci, nel tessuto sociale, come una entità permanente e accettata dagli altri), è addirittura impossibile che uno scrittore, cioè un « individuo » che abbia aperto l'accesso alla scrittura (e quindi a un rapporto più immediato col fantasma), si sottragga, a lungo andare, al fascino di rendere esaltante in un testo la propria identità, salvandola dalla morte del passato e consegnandola al futuro in un'immagine di memoria ⁽³⁾. Questo spiega perché quasi

des deux héros, Etienne Mayran est raconté dans une autobiographie de Taine, tandis que Julien Sorel est composé par Stendhal assez objectivement, à l'occasion d'une cause célèbre jugée aux assises de Grenoble. Ce n'est pas seulement la différence de deux écrivains qui nous occupe, mais celle de deux genres. Il est très rare qu'un auteur qui s'expose dans un roman fasse de lui un individu vivant. Il peut en faire un individu intéressant, ce qui n'est pas la même chose... Des romanciers-nés, comme Flaubert et Maupassant, ne se déposent pas, mais se transposent et se transforment... Des *Mémoires* donnent bien l'impression de la vie, mais tout autre que celle d'un roman... Le romancier authentique crée ses personnages avec les directions infinies de sa vie possible, le romancier factice les crée avec la ligne unique de sa vie réelle... Il semble que certains hommes, les créateurs de vie, apportent la conscience de ces existences possible dans l'existence réelle. S'ils prennent pour sujet de leur œuvre cette existence réelle, elle se réduit en cendre, elle devient fantôme sous la main qui la touche... ».

⁽³⁾ La distinzione tra il parlato e lo scritto, e l'aumento di amor proprio che comporta lo scrivere di sé rispetto al parlare di sé, sono sottolineati sorprendentemente, in un caso, dallo stesso scrittore, V. Alfieri, che nella prima redazione della *Vita* aveva iniziato così: « Il parlare di se stesso nasce, senza alcun dubbio, dall'amore di se stesso », e nella stesura definitiva intensificò e aggiunse: « Il parlare, e molto più lo scrivere di se stesso, nasce senza alcun dubbio dal molto amor di se stesso ». Come se Alfieri non si fosse accorto subito di scrivere, ma credesse di continuare a parlare... (Si veda la variante in *Vita scritta da esso*, ed. crit. a cura di L. Fassò, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, voll. 2).

nessuno ha rinunciato a una qualche forma di azione autobiografica, sia pure introdotta in testi di altra natura o trattata in modo non specifico (dalla lettera « posteritati » di Petrarca alle *Memorie della mia vita* sparse qua e là nello *Zibaldone* da Leopardi).

La tentazione narcisistica radicalizza però l'illusione compensativa che è alla base di ogni decisione di scrittura (e che consiste nella « riappropriazione », attraverso il simbolismo letterario, « di ciò di cui la parola s'era lasciata spossessare »), fino a farne un paradosso, nel momento in cui adopera la scrittura in modo autobiografico, cioè unendo alla sostituzione della « presenza con il valore » la contraddittoria presenza del soggetto nel suo passato come ancora presente nella memoria. La delusione, infatti, agisce, in questo caso, come continuazione di quella stessa presenza sociale che delude e da cui ci si stacca, tramite una scrittura di documentazione, di autenticità e di memoria veritiera; e la contraddizione fa sì che si faccia rivivere in immagine un soggetto nel momento in cui se ne deve accettare l'assenza, la morte ⁽⁴⁾.

Di tale situazione mostrano di avere un senso confuso gli stessi scrittori autobiografici, quando ricorrono, oltre che al carattere morale, sociale ed esemplare e alla « veracità » della loro opera, alla « naturalezza » dello stile (Cellini arriva fino alla dettatura, cercando in ogni modo, ma vanamente, di evitare l'elaborazione letteraria, parlando al garzoncetto che scrive, come se continuasse a parlare al mondo!). Tuttavia il testo autobiografico, nel suo specifico intento di diventare « testamento » agli uomini, a Dio e ai posteri, è solo una *testimonianza*, e per di più ambigua, e anzi la più infida di tutte,

⁽⁴⁾ Le parole tra virgolette sono di J. Derrida (in *Della grammatologia*, trad. ital., Milano, Jaca Book, 1969, pp. 164-5), il quale non è un caso che esemplifichi la sua teoria della scrittura con le *Confessions* di Rousseau, un testo autobiografico, assunto come esemplare anche da J. Starobinski (si veda *J.-J. Rousseau: la trasparenza et l'obstacle*, Paris, Plon, 1957). Di quest'ultimo è la definizione che abbiamo introdotto all'inizio, prendendola dal saggio *Lo stile dell'autobiografia* (in *L'occhio vivente*, trad. ital., Torino, Einaudi, 1975, p. 204 e segg.), in cui è posto il problema della scrittura autobiografica come operazione specifica, nella quale « il segno individuale dello stile riveste una particolare importanza, poiché all'autoreferenzialità esplicita della narrazione stessa, lo stile aggiunge il valore autoreferenziale implicito di un modo singolare di eloquio ».

perché il suo vissuto, che si vorrebbe recuperare con un'analisi critica, piena, diventa invece un vissuto memoriale, immaginario, proiettato nello spazio vuoto e fantasmatico della scrittura. Succede, allora, che nella stessa « persona » del testimone è identificato anche il giudice e il giudicato ⁽⁶⁾.

Altrettanto contraddittoria, di conseguenza, è la dimensione temporale del vissuto, che è proclamato come « vita » (o se anche ha il titolo di « ricordi » o « confessioni » o « memorie », si rivela subito come « istoria della mia vita ») ⁽⁶⁾ e comprende invece solo un passato, un certo vissuto, che arrivando a un'età definita e mantenendo sempre e in primo piano il racconto dell'infanzia, dà valore in realtà alla fase iniziale della vita, con indifferenza per l'età in cui si scrive. D'altra parte, è proprio quella, lontana e arcaica, la vera « vita », che rimane sottesa alle ulteriori vicende della maturità e viene inserita nel presente della scrittura (sebbene, quasi sempre, questo non coincida con la fine del narrato, che si ferma prima, e non per caso o per soli motivi esterni) ⁽⁷⁾.

Alla coscienza del rapporto passato-presente, che è certamente alla base di partenza di questa operazione ⁽⁸⁾, fa riscontro, e opposizione, dunque,

⁽⁶⁾ Prendiamo questa metafora da D'Azeglio, che nelle *Spiegazioni preliminari dell'autore* scrive: « È esercizio moralmente salubre l'usare il freddo e tranquillo criterio dell'età matura a giudicare gli atti della giovinezza e della virilità. E se il farsi da sé in certo modo il processo è utile a noi stessi, perché non potrebbe esserlo ad altri egualmente, purché il giudice sia giusto, illuminato e sincero? ».

⁽⁶⁾ Il chiarimento è ancora di D'Azeglio, all'inizio delle già citate *Spiegazioni preliminari*.

⁽⁷⁾ Cellini incomincia a scrivere all'età di 58 anni « finiti » e s'interrompe circa quattro anni dopo, arrivando a narrare le vicende fino al 1562, mentre muore nel 1571, a 71 anni d'età; Alfieri inizia prima, pressappoco a 41 anni, anche se continua a scrivere più a lungo, fino al 1803, cioè fino all'età di 54 anni e mezzo, a pochi mesi dalla morte; e D'Azeglio scrive a 64 anni, nel 1863, ma i fatti narrati arrivano fino al 1847, mentre l'autore muore nel 1865, all'età di 67 anni. L'impresa di scrivere un'intera vita completa è nell'inconscio, ma non riesce naturalmente ad attuarsi: a Cellini mancano quasi dieci anni, ad Alfieri qualche mese, a D'Azeglio addirittura 18 anni.

⁽⁸⁾ Recentemente anche R. Scrivano, riprendendo un suo precedente studio sulla *Vita alfieriana*, afferma che « l'autobiografia, che non è memorialistica né diario intimo, consiste nell'attuazione del cosciente rapporto tra il passato e il presente » (*L'ottica autobiografica dell'Alfieri*, in « Forum italicum », v. X, n. 1-2, March-June 1976).

quasi una fede inconsapevole in un eterno presente (a immagine e somiglianza del più antico passato), che comporta una sorta di certezza di sopravvivere a se stessi. Lo strano rapporto tra due elementi di segno opposto, tra il narratore, che ha coscienza di operare socialmente nella congiunzione di passato e di presente, e il soggetto narrato e scritto, che nel passato già vissuto e finito sfugge ormai alla comprensione presente, sua e degli altri, è lo stesso che ci sarebbe se il narratore narrasse la vita di una persona viva come se fosse già morta ⁽⁹⁾.

Per comprendere meglio questo fenomeno, si pensi a quello che succede nella scrittura di un diario (che appartiene, del resto, alla famiglia autobiografica), e in un diario più elementare possibile, quello composto di brani quotidiani, dove alla fine di un giorno o alla fine di una vicenda, di una parte qualunque di vissuto, ci si affida all'accogliente intimità della pagina, per ottenere un effetto del tutto contraddittorio: da un lato, si cerca un compenso — il più esaustivo possibile — alle alienazioni o un commento esaltativo, al massimo grado, delle prove identificatrici, e quindi si dà allo scritto il carattere della continuazione di quel vissuto, un marchio immediato di simbolizzazione sociale della persona (proprio perché il diario sostituisce la realtà e ne deve mantenere la fisionomia), e dall'altro, senza accorgersene, si opera invece proprio sulla separazione, sul distacco, sul recupero di ciò che è stato sacrificato alla ariostesca « conversazione » con gli altri. Si crea un'immagine di sé nel senso della « divisione », esasperando gli elementi mistificatori esterni, che rivelano, al contrario, le istanze inconsce deluse o rimosse nel contatto col sociale. Di qui il paradossale bisogno di segretezza che accompagna spesso questo evento e dovrebbe preservare dall'intervento del lettore un rapporto intimo e sincero con se stesso, che invece, inconsciamente, si vorrebbe, per ritorsione, conosciuto da tutti. Dalla contraddizione

⁽⁹⁾ Questa trasposizione è implicita nella pretesa di Alfieri, espressa nell'*Introduzione* (e ribadita in Ep. IV, cap. XXVII), di sostituirsi ai suoi biografi (che ne farebbero uno « stolto panegirico ») ed è provata paradossalmente dal prepararsi da sé la « lapide sepolcrale » (*ivi*), dove figura ovviamente in bianco la data della morte; essa trapela inavvertitamente nella parola « autopsia » (e sia pure « morale ») usata da D'Azeglio, e non solo per un vezzo della moda scienziata.

deriva che il diario può essere preso sul serio come confessione, solo a patto che non lo si prenda alla lettera.

Alla segretezza del diario corrisponde il movimento di separazione e di chiusura, proprio di ogni scrittura autobiografica (ci si allontana da una vicenda, da una giornata, come da una età e da una vita), di cui fa fede, tra l'altro, la particolare e ancora contraddittoria identità del destinatario della « vita » e la sua funzione. Lo scrittore autobiografico si rivolge a Dio o ai posteri, cioè a destinatari non attuali, e nello stesso tempo vorrebbe, inevitabilmente, che la sua vita fosse conosciuta e stimata dai contemporanei. Prendiamo Cellini: il sonetto ch'è posto all'inizio della narrazione, incomincia col rivolgersi a « lo Dio della natura » (« Questa mia vita travagliata io scrivo — per ringraziar lo Dio della natura »), che gli ha dato più che agli altri uomini (« grazia valor beltà cotal figura — che molti io passo e chi mi passa arrivo »); ma poi, alla seconda pagina, confessa « un poco di boriosità di mondo »⁽¹⁰⁾. Anche Alfieri, malgrado la maschera di fierezza, ha un doppio destinatario: uno dichiarato, i posteri, e uno dissimulato (anche tra parentesi), i contemporanei. Nell'*Introduzione* dice di pensare ai primi⁽¹¹⁾, ma nel corso della narrazione, il riferimento al lettore diventa via via più immediato, fino a coinvolgerlo in una compresenza, testimoniata dall'uso del plurale, e dal sia pure immaginario « a rivederci, o lettore » che conclude l'opera. Infine D'Azeglio, malgrado la sua « vita » sia la più politicizzata delle tre, pensa sempre e prima di tutto, e in un senso più storico e meno morale, alle generazioni che verranno, ma non trascura l'azione sui contemporanei e sulla sua età.

⁽¹⁰⁾ « Con tutto che quegli uomini, che si sono affaticati con qualche poco di sentore di virtù, hanno dato cognizione di loro al mondo, quella sola doverria bastare, vedutosi essere uomo e conosciuto: ma, perché egli è di necessità vivere in nel modo che uno truova come gli altri vivono, però in questo modo ci si interviene un poco di boriosità di mondo » (II).

⁽¹¹⁾ « Avendo io oramai scritto molto, e troppo più forse che non avrei dovuto, è cosa assai naturale che alcuni di quei pochi a chi non saranno dispiaciute le mie opere (se non tra' miei contemporanei, tra quelli almeno che vivran dopo) avranno qualche curiosità di sapere qual io mi fossi ».

Tutti e tre i nostri scrittori sviluppano, in maniere diverse e con diversi scopi, il paradigma autobiografico di una scrittura come riflesso di un presente che delude e che insieme interessa a tal punto da opporgli l'immagine di una vita passata ⁽¹²⁾ come vita esemplare (ne fa fede la propria coscienza che, tutto sommato, sarebbe il vero interlocutore, mentre Dio o i posteri ne sarebbero i modi di apparizione). In altre parole, si chiude con gli altri e si fanno i conti con se stesso e con la propria vita, mantenendo però interiormente con loro e con la storia una specie di scommessa, nel proposito di ristabilire in altra sede (quella letteraria, alla quale si concede così una funzione pratica, politica) un dominio sul reale e su di sé che è risultato incerto o discutibile. La delusione, come movente interiore, si intravede dovunque (malgrado la dichiarazione di altri e ben diversi « scopi » e « motivi ») ⁽¹³⁾, e incide singolarmente sulle scritture e sulla diversità dei « ritratti » che ne risultano.

Insistiamo sulla definizione di « ritratto » o, meglio, di « autoritratto », sottolineando un altro aspetto della scrittura autobiografica, che è una nar-

⁽¹²⁾ Giustamente I. Svevo nella *Coscienza di Zeno* scrive che « a tutti avviene di ricordarsi con più fervore del passato quando il presente acquista un'importanza maggiore » (ed. Dall'Oglio, Milano, 1954, p. 614). Nel suo *Trattato dell'oreficeria* Cellini indica esplicitamente l'origine del suo scrivere la *Vita* nella delusione avuta col suo signore e nell'impegno di opporre all'immagine e alla reputazione che ha di lui Cosimo de' Medici, quelle che lui ha di se stesso: « ...io viddi turbato il mio signore senza mai avergliene dato causa nessuna...: per la qual cosa io non ò potuto servire né lui né altri...; però io mi messi a scrivere tutta la mia vita e l'origine mio e tutte le cose che io avevo fatto al mondo: e così scrissi... Ma, considerato poi quanto e' principi grandi ànno per male che un lor servo dolendosi dica la verità delle sue ragioni, io rimediai a questo; ...Solo per giovare al mondo e per essere lasciato da quello scioperato, veduto che n'è impedito il fare, essendo desideroso di render grazie a Dio in qualche modo dell'essere io nato uomo, da poi che m'è impedito il fare, così io mi son messo a dire » (cap. XII).

⁽¹³⁾ I motivi dichiarati sono: per Cellini, ringraziare Dio ed esaltare la virtuosità e antichità della sua ascendenza o « linea »: per Alfieri, assicurare ai posteri la verità sulla sua vita (e ciò per « amor di se stesso ») e contribuire « allo studio dell'uomo in genere »; per D'Azeglio, non si tratta tanto di « narrare le sue vicende, quanto di fare uno studio morale e psicologico », e questo è « un esercizio moralmente salubre » a sé e agli altri, tanto più che non si limita alla sua vita, ma allo « studio critico di molte vite ».

razione particolare in funzione di una descrizione generale ⁽¹⁴⁾ e non manca altresì di specifiche parti descrittive, come il romanzo, con la differenza che nel romanzo le descrizioni sono in funzione dell'azione e dell'eroe della narrazione, e nell'autobiografia rinviano direttamente allo « sguardo » del narratore e ne determinano, dunque, un tratto somatico. La particolarità del genere autobiografico fa sì che il suo racconto non sia un vero e proprio racconto, almeno nel senso che si dà al racconto romanzesco: questo, infatti, ha come condizione per essere un racconto quella che è chiamata « trasformazione » (ed è di diversi tipi), la quale implica un cambiamento o rovesciamento della « sequenza » narrativa, una mutazione dei predicati verbali ⁽¹⁵⁾; viceversa, l'autobiografia punta sul predominio della « ressemblance » degli elementi comuni, che devono tendere, senza variazioni, a un unico scopo,

⁽¹⁴⁾ In questo senso crediamo vada inteso Starobinski quando afferma che « la biografia non è un ritratto, o se si vuole considerarla un ritratto, essa vi introduce la durata e il movimento ». Pertanto non si può escludere in assoluto la descrizione tra le « condizioni generali » dell'autobiografia. L'altra condizione, « l'identità del narratore e dell'eroe della narrazione » non è esclusiva della scrittura autobiografica.

⁽¹⁵⁾ Proponiamo la definizione che ne ha dato, sulla scia dei formalisti russi, T. Todorov (in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, p. 240): « Le récit se constitue dans la tension de deux catégories formelles, la différence et la ressemblance; la présence exclusive de l'une d'entre elles nous mène dans un type de discours qui n'est pas récit. Si les prédicats ne changent pas, nous sommes en deçà du récit... La simple relation de faits successifs ne constitue pas un récit... Or la transformation représente justement une synthèse de différence et de ressemblance, elle relie deux faits sans que ceux-ci puissent s'identifier...; elle permet au discours d'acquérir un sens sans que celui-ci devienne pure information; en un mot: elle rend possible le récit et nous livre sa définition même ». Todorov, inoltre, distingue vari tipi di trasformazione. Per fare un esempio, nella *Vita* alfieriana non c'è trasformazione (di tipo « modale »), perché l'eroe fin dall'inizio deve e può e vuole essere libero (può con continue ribellioni), e quindi l'acquisizione dei verbi di modo non avviene nel corso del racconto.

Anche secondo i casi di trasformazione contemplati da Chklovski (e citati da Todorov), la *Vita* non è vero racconto, perché: 1) il rapporto tra i personaggi non è rovesciato; 2) non si realizza alla fine una predizione; 3) non si risolve un enigma iniziale; 4) non si assolve un accusato incolpevole; 5) non si cambia in modo corretto la presentazione deformata dei fatti; 6) non si aggiunge un tema parallelo a un tema iniziale.

l'informazione su di un soggetto esemplare e costante fin dalla nascita (anzi, dalla struttura parentale).

A ciò non contrasta quella che nel caso della *Vita* alfieriana è stata chiamata, e non a torto, l'« ottica della conversione », nel suo aspetto di « ideologia della rottura »⁽¹⁶⁾: è vero che tutta la *Vita* può essere vista (e prima di tutto dallo scrittore) con l'ottica dimostrativa di come si diventa poeti, ma anche di come si nasce poeti, cioè si è destinati a diventare poeti; la « conversione » non è una rottura, ma — intanto — il punto finale di una liberazione iniziata dall'infanzia, portata avanti da un carattere ribelle e predestinato (« appassionato ») e ottenuta nel contesto di una globale risoluzione, che comporta la « dimissione » dall'esercito, il distacco da una donna e l'impegno nello studio. Tutto questo è già indicato come l'effetto di un'azione ripetuta da sempre⁽¹⁷⁾; ma c'è di più, ed è un indizio di grande rilevanza, cioè la decisione di tagliarsi la « lunga e ricca treccia » dei suoi « rossissimi capelli », come pegno del « subitaneo partito » di non muoversi di casa, per non incontrare più la donna indegna e per dedicarsi allo studio⁽¹⁸⁾. Ebbene, non è arbitrario collegare interamente questa vicenda (che così perde la sua « subitanità », la sua forza di rottura e la sua stranezza) alla sua infanzia, al

⁽¹⁶⁾ R. SCRIVANO: (*op. cit.*, p. 75 e segg.) distingue gli avvenimenti della *Vita* alfieriana in due diversi « ordini di dimensioni », a seconda che « si tratti di un avvenimento, un ricordo, anteriore alla conversione oppure di uno posteriore ». Questa « ottica della conversione » è « quella che permette ad Alfieri di leggere la propria vita come quella storia di un poeta cui ci si è già richiamati come ad un fondamentale rilevamento compiuto dalla critica... ». Tuttavia, lo stesso critico aggiunge: « È proprio per essa che si consuma quel residuo di romanzesco che, s'è detto, era un'eredità della cultura povera dell'Alfieri. Ed è per essa che l'opera acquista la sua unità malgrado che, anche per le contingenze dell'elaborazione, siano varii i toni che l'Alfieri tocca... ».

⁽¹⁷⁾ Il ripetersi è evidenziato da varie indicazioni: la « rete amorosa » o il « tristo amore », in cui A. incappa « di bel nuovo », è il terzo; ne esce tuttavia e « finalmente », ma col « vero, fortissimo, e frenetico amore del sapere e del fare » di cui ha sempre dato prova; anche la donna era stata conosciuta prima, e rivista sei anni più tardi; i « lacci militari » da cui ora si libera, gli « erano sempre dispiaciuti », e la « vita serventesca » era stata sempre odiata.

⁽¹⁸⁾ *Vita*, Ep. III, cap. XV.

castigo della « reticella » che nascondeva quei capelli e lo faceva vergognare di fronte agli « amati novizi » (e amati perché gli ricordavano la sorellina): nei capelli viene così proiettato un conflitto tra quegli « effetti d'amore ignoto » che provava in quell'età e la sua proibizione; un conflitto che è alla base anche di una « pazza bestialità », di un accesso di violenza contro il servitore Elia, che lo stesso autore dice che « non si potrà facilmente capire », e che non si spiega con i « costumi » e il « sangue » dei Piemontesi, ma con il fatto che il servitore nel pettinarlo gli ha tirato inavvertitamente « un capello »; un conflitto, infine, che gli fa tagliare la treccia, e non per non uscire di casa, ma per ripetere una scena di punizione legata a un desiderio d'amore ⁽¹⁹⁾.

D'altra parte, anche gli avvenimenti posteriori alla conversione non sono né il rovesciamento dei precedenti, né in contrasto con essi. Si può concludere, allora, che una trasformazione narrativa nella *Vita* (e in genere nelle autobiografie) non esiste, o esiste come racconto di una trasformazione e non come trasformazione di un racconto ⁽²⁰⁾.

⁽¹⁹⁾ Un'altra « conversione » potrebbe essere quella amorosa (nel cap. V dell'Ep. IV), quando incontra la contessa d'Albany e subito dopo scrive (cap. VI): « Cominciai dunque allora a lavorar lietamente, cioè con animo pacato e sicuro, come di chi ha ritrovato al fine e scopo ed appoggio ». Ma anche nel cap. XXIII dell'Ep. IV: « Appena giunto a Firenze, ...il trovar gente qua e là che mi andava parlando delle mie tragedie..., mi ridestò qualche spirito letterario... Successivamente poi, riprese caldamente le due traduzioni..., nel seguente anno 93 le portai al fine ». E così via.

Contrariamente a quello che si pensa di solito, nell'autobiografia in genere, non si passa dall'« io » falso all'« io » vero, perché nel testo c'è solo quest'ultimo, che sostituisce (o dovrebbe sostituire) fin dall'inizio l'altro, insoddisfacente, del parlato o del vissuto.

⁽²⁰⁾ Solo in questo senso è vero, secondo noi, quello che afferma Starobinski delle *Confessioni* di Sant'Agostino: « Non vi sarebbe stato motivo sufficiente per un'autobiografia se nell'esistenza anteriore non fosse intervenuta una modificazione, una trasformazione radicale: conversione, ingresso in una nuova vita, irruzione della Grazia... Ci troviamo allora in presenza di un fatto interessante: proprio perché l'io passato è differente dall'io attuale, quest'ultimo può veramente rivelarsi in tutti i suoi attributi, in quanto non narrerà soltanto quello che gli è capitato in un altro tempo, ma soprattutto come, da altro che era, è divenuto se stesso » (*op. cit.*, pp. 210-211). La trasformazione o conversione narrata nelle vicende ripetitive dell'autobiografia appartiene a tutto il racconto, fin dall'inizio, proprio perché è nel presente della scrittura (nella sua memoria), cioè la sua presenza è giustificata dall'essere (o sentirsi) « altro » il soggetto della scrittura dal soggetto che « era » nella vita.

Tutta la *Vita* di Alfieri è la storia di una liberazione continuamente ripetuta di fronte a ostacoli che continuamente riappaiono ⁽²¹⁾, e più che una vita, è la ripetizione di un'unica vicenda, sempre ripresa in circostanze sia pur diverse, e sempre nella dimensione di un unico ricordo, di cui le « reminiscenze » dell'infanzia sono le prime scene, le « sensazioni primitive », confuse, inspiegabili ⁽²²⁾. Alfieri ce lo conferma, quando scrive: « Speculando poi dopo su quegli effetti e sintomi del cuore provati allora, trovo essere stati per l'appunto quegli stessi che poi in appresso provai ». ⁽²³⁾. E non per nulla, alla fine dell'Ep. I, quella dell'infanzia, conclude: « 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 ». Del resto, i termini più significativi e consueti sono quelli che indicano « ripresa », « ritorno » e, appunto, « ripetizione » (e oltre a questi, « reintegrazione », « rimpatriare », « rimessemi », « rivedere », « riprendere » o « ripigliare », « rimettersi », « ristampa », ecc.).

Analoghe forme di ripetizione (e assenza di vera trasformazione narrativa) sono nelle altre due « vite » di Cellini e di D'Azeglio, insieme alla forzatura

⁽²¹⁾ Tra le più evidenti liberazioni, oltre alle già citate, quelle descritte nel cap. VII dell'Ep. II, nei capp. II e XV dell'Ep. III e nel cap. XXII dell'Ep. IV.

⁽²²⁾ Il carattere involontario e assuefativo dei collegamenti memoriali, che sono alla base della « ripetizione » (come « richiamo », sensazione presente che fa ritornare e ripetersi una sensazione passata, « azione » che si ripete per la memoria inconsapevole delle sue « premesse »), è indicato anche da Leopardi, che porta come esempio proprio l'Alfieri della *Vita* (*Zib.*, I, 965-6): « La memoria non è altro che una facoltà che l'intelletto ha di assuefarsi alle concezioni, diversa dalla facoltà di concepire... Ed è tanto necessaria all'intelletto, ch'egli, senza di essa, non è capace di verun'azione..., perché ogni azione dell'intelletto è composta (cioè di premesse e conseguenza) né può tirarsi la conseguenza senza la memoria delle premesse... Del resto, la facoltà di assuefazione in che consiste la memoria è indipendente in molte parti dalla volontà... Il che si vede sì per mille altre cose, sì perché spessissimo una sensazione provata presentemente, ce ne richiama alla memoria un'altra provata per l'addietro, senza che la volontà contribuisca, o abbia pure il tempo di contribuire a richiamarla... Così l'Alfieri nel principio della sua *Vita*, osserva una sua rimembranza che fa al proposito ec. (4 Agosto 1821) ».

⁽²³⁾ Ep. I, cap. II.

di un ritratto « diverso », di un se stesso che si oppone a un « altro » fuori del testo. In genere, sia nelle autobiografie più complesse (e che iniziano dall'infanzia), sia nelle memorie di alcune fasi o vicende (come *Le mie prigioni* di Silvio Pellico), si dispone sempre inizialmente (si voglia o non si voglia) qualche episodio al quale collegare il seguito dei fatti o l'insieme dei tratti che completano la figura del soggetto. È anche il caso di Cellini, che dà « principio » con la spiegazione del suo nome di battesimo, mettendolo in rapporto con la « grazia » e il ringraziamento di Dio e unendo in esso la sua nascita (come dono del Cielo) e l'opposizione tra lo « scendere » e il « salire »: « Poi che 'l pentir non val, starò contento — salendo qual io scesi il Benvenuto — nel fior di questo degno terren toscano » ⁽²⁴⁾. Sul suo nome, che diventa l'emblema di se stesso ed è insieme la firma al suo autoritratto, Cellini giuoca (ma seriamente) per indicare la sua congiunzione con la volontà, o la grazia, di Dio, che lo ha fatto nascere e lo ha dotato « più che misura »; e questo contro il giudizio e l'attesa della gente e dello stesso padre, che si aspettava una femmina ed è contento di dire: « E' sia il Benvenuto », dandogli così il nome. Un nome che Cellini oppone e impone agli altri per tutta la sua vita, come oppone e impone, a contrasto, l'immagine scritta di se stesso ⁽²⁵⁾.

⁽²⁴⁾ La giusta interpretazione di D'Ancona, che spiega questi versi così: « salendo in alto quanto già scesi in basso, io, Benvenuto », trascura però l'articolo (che sottolinea l'ambiguità del nome) e va completata come segue: « Poi che non serve pentirsi, sarò contento di essere stato il benvenuto sia nel salire (in alto) sia nello scendere in basso (nelle "vanità") », (vivendo) in questa Firenze ».

⁽²⁵⁾ « Quella allevatrice, che sapeva che loro l'aspettavano femmina..., giunse cheta cheta a Giovanni mio padre, e disse: — Io vi porto un bel presente, qual voi non aspettavate. — Mio padre, che era vero filosofo, stava passeggiando, e disse: — Quello che Iddio mi dà, sempre m'è caro — e, scoperto i panni, coll'occhio vidde lo inaspettato figliuolo mastio. Aggiunto insieme le vecchie palme, con esse alzò gli occhi a Dio, e disse: — Signore, io ti ringrazio con tutto 'l cuor mio; questo m'è molto caro, e sia il benvenuto. — Tutte quelle persone che erano quivi, lietamente lo domandavano come e' si gli aveva a por nome. Giovanni mai rispose loro altro, se none: — E' sia il Benvenuto. — E, risoltisi, tal nome mi diede il santo battesimo, e così mi vo vivendo con la grazia di Dio » (III). La prima opposizione è proprio col padre, al quale Cellini fa dire la frase fatale, attribuendogli la proprietà del giuoco (suo) sul significato del nome. Comunque, in seguito, giuocherà senza più accorgersene. Si veda il racconto di quando Paolo III decide di dargli un

A questo episodio segue immediatamente l'altro dello « scarpione », che è preso (dal padre) come « buon aurio », come presagio di ciò che sarà poi il bambino da grande, uomo non solo temerario, ma protetto dalla fortuna (o da Dio), e che soprattutto trasforma nella sua immaginazione, — nella immagine che descrive di sé in tutta la sua « vita », — gli « scarpioni » in « granchiolini »⁽²⁶⁾. Ogni vicenda, in modi diversi, ripete questa prima scena, che testimonia la sua ingenuità nell'affrontare il rischio, la sua « gran festa » come disposizione curiosa e avventurosa verso le cose nuove o strane o belle del mondo e il suo spirito possessivo e dominatore, ma soprattutto è il segno di una sostituzione del linguaggio sociale, paterno, con quello immaginario e infantile (dove non c'è, appunto, paura). Lo stesso fenomeno è confermato da un altro fatto, collegato a questo, riferito all'età di cinque anni, quando Benvenuto bambino crede di vedere una « lucertola » e il padre lo avverte, con una « gran ceffata », che si tratta invece di una « salamandra », attuando sul figlio l'imposizione violenta di una cultura. La *Vita* celliniana è, in embrione, in questi avvenimenti o ricordi dell'infanzia, ne è un ampliamento e una ripetizione, come contrasto tra due linguaggi: comincia, infatti, la sua arte di orafo « contro il volere » del padre, e tuttavia cerca di contentarlo « per pietà », suonando « or di flauto or di cornetto », e prosegue alternando la sua « arte dell'orefice » a quella paterna del « sonare ». Le risse che inizia

« salvacondotto » per un omicidio contro il parere di chi suggerisce che « non saria bene far grazie di questa sorte »: « Al quale il papa voltosigli, gli disse: — Voi non lo sapete bene sì come me. Sappiate che gli uomini come Benvenuto, unici nella loro professione, non àno da essere ubbrigati alla legge... » (LXXIV): dove il « bene » è rimbalzato dall'uno all'altro, per ridursi nel nome Benvenuto, l'« unico » in cui il bene ha un senso!

⁽²⁶⁾ « Avevano un giorno mutato un certo cannone d'un acquaio e del detto n'era uscito un grande scarpione...; io lo vidi e, corso a lui, gli misi le mani addosso... Dicono che con gran festa io corsi al mio avo, dicendo: — Vedi, nonno mio, il mio bel granchiolino! — ...Mio padre... corse a cotai grida, e stupefatto non sapeva trovare rimedio... In questo gli venne veduto un paro di forcicine: così... gli tagliò la coda e le bocche. Di poi che lui fu sicuro del gran male, lo prese per buon aurio » (IV). È dichiarato che non si tratta di un ricordo, ma di un sentito dire (« Dicono che... »), ma la scena che vi costruisce l'autore è ugualmente indicativa di un'opposizione linguistica e del problema ancora di dare un nome.

fin da ragazzo sono legate a questa conflittualità, dove agisce l'affetto parentale (che poi si trasforma in affetto verso i suoi signori-committenti) insieme al desiderio di indipendenza individuale: una rivolta ingenua, quasi infantile, ma resa violenta da quella originaria indole di temerarietà.

Se la *Vita* di Alfieri è la storia del rifiuto ripetuto di una punizione (o « pena » legata all'amore e alla sua tirannia, o alla tirannia in generale), che colpisce la fierezza della sua chioma rossa, — rifiuto (come « liberazione ») che prorompe dalla lunga compressione nel tono eloquente e gridato delle sue tragedie, — la *Vita* di Cellini è il racconto di vicende ricalcate sulla scena di un contrasto tra la cultura paterna o padronale e la sua ingenua, originaria, visione di artista indipendente, che tuttavia deve fare i conti con l'elemento affettivo (e la « rissa » è l'emblema più efficace di questo contrasto, perché ripete sempre il caso dello « scarpione » o della « ceffata »)⁽²⁷⁾. Due immagini di « passione » e di « liberazione », due immagini eroiche diversamente articolate, ma ugualmente vittoriose.

L'immagine che invece si costruisce D'Azeglio è più sofisticata e più contorta (stavamo per dire più ipocrita), e così sepolta sotto una specie di diplomazia del discorso, che si fa fatica a precisarla. Piemontese anche lui e legato ad Alfieri da ricordi d'infanzia, sembra che il marchese Taparelli D'Azeglio faccia di tutto per non rassomigliargli nemmeno nel racconto della propria vita. Se Alfieri dichiara, all'inizio, il suo « amor di se stesso », D'Azeglio, pur non escludendo (diplomáticamente) « un volgare e malacorto amor proprio », afferma di scrivere « onde rendere utile altrui, e più di tutto alla nuova generazione l'opera mia »; se Alfieri confessa l'intenzione di non « dar luogo a nessuna di quelle altre particolarità che potranno risguardare altre persone », D'Azeglio, al contrario, sembra volersi mettere da parte per narrare degli altri che ha incontrato nella sua vita (e prima di tutti, i parenti), e fare — come dice — uno « studio critico di molte vite, tra le quali

⁽²⁷⁾ In una rissa a Firenze, Benvenuto dà un pugno violentissimo a un suo assalitore, e poi se ne scusa di fronte al giudizio degli Otto, sostenendo di non aver dato un pugno, ma una « ceffata », solo uno schiaffo (XVI). Un'altra rissa, a Roma, si conclude con l'uccisione dell'assassino di suo fratello (LI).

la mia è posta soltanto onde serva d'orditura a più degno tessuto». Così esclude anche ogni « passione di parte ». E prima di accennare ai ricordi della sua infanzia, spende due capitoli per far la storia o meglio il panegirico entusiasta del padre e della madre (di cui riporta le memorie biografiche della famiglia), e solo di malavoglia si riduce a parlare di sé: « ... ed ecco giunto il momento in cui mi conviene pure parlare di me, ed accingermi a ripetere continuamente quell'*io* fastidioso, che in conclusione è poi sempre per tutti il personaggio più difficile a maneggiare ».

La difficoltà (che sembra paura) di parlare di questo « io » deriva dalla situazione di una famiglia nobile del vecchio Piemonte sabardo, organizzata come una caserma (con l'« ordine del giorno » scritto di ciò che i ragazzi devono fare), dove la figura del padre è quella di un padre terribile, tutto d'un pezzo, fanaticamente legato all'« onore », al suo sovrano e alla tradizione, e verso il quale si ha una grande soggezione (D'Azeglio s'arrischia a dire soltanto ch'era « duro », ma aggiunge che faceva bene a essere così). Sempre in contrasto con Alfieri, D'Azeglio non descrive una ribellione, ma una « obbedienza » totale, consolandosi con la formula della « libertà nell'obbedienza », là dove tutto è regolato, cioè tutto è proibito; con la conseguenza che il soggetto della narrazione autobiografica è, fin dall'inizio, e poi continuamente, un soggetto conformista, e contento in apparenza del suo stato, che pur gli (e ci) riesce incomprensibile, e solo raramente (e attraverso una implicita ironia) ne affiora qualche tratto di scontento.

Questo autoritratto, confuso a un costume (piemontese, nobile, familiare e molto genericamente politico), ha il suo segno distintivo originario nell'episodio intitolato *Un atto di sacrificio*, dove il bambino D'Azeglio, che non ha mai avuto regali, avendo ricevuto in dono finalmente una « carrozzetta », prima la regala a un amichetto, poi se ne pente e infine riceve, per questo gesto generoso, grandi elogi; e qui c'è il marchio dell'ipocrisia, moralistica e conservatrice, pseudoliberale e avida, della sua famiglia e di quella società, cioè la maschera del « dovere » morale. Con tutto ciò, resta la regola dell'autobiografia: tale scena viene inconsciamente ripetuta ed è il primo abbozzo di un quadro, completato poi da tutto il resto della « vita », che propone una vita regolata dall'esterno, dalle circostanze storiche e politiche,

« balestrata » dagli avvenimenti e pur legata a un fondamentale « bisogno d'ordine » che è ormai « natura ». Ma anche così tale immagine viene opposta di continuo alla società, ai suoi costumi avidi e corrotti, al suo utilitarismo ed egoismo, avidità di ricchezze, ecc.

« Siccome io non scrivo romanzi ma fatti veri, non può entrare nel mio disegno il dipingere scene d'affetto; lascio dunque alla fantasia del lettore... »: questa frase di D'Azeglio (riferita a una scena alla quale egli non ha potuto assistere e che riguarda gli « affetti » dei genitori, e non i suoi) ci riporta alla questione della differenza tra racconto come romanzo e racconto come autobiografia, così come è indicata dagli scrittori autobiografici, i quali, come prescrive Cellini, devono essere « veritieri », oltre che « da bene ». Ma già Alfieri punta su di una verità non assoluta, ma relativa (nei confronti dei biografi), e si impegna sì a « disappassionarsi », ma « per quanto all'uomo sia dato », e avverte: « Onde, 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 ». È per lui una questione di coraggio o di viltà; perché, per il resto, chi può « più addentro conoscere » un uomo se non lui stesso?

La considerazione della letteratura autobiografica come letteratura della « verità » per eccellenza (per Sant'Agostino è addirittura la Verità), in opposizione alla letteratura romanzesca, affonda le sue radici molto lontano ed è ormai un luogo comune⁽²⁸⁾. Ma già D'Azeglio, con quella frase, sottintende

⁽²⁸⁾ Lo ribadiva G. Prezzolini, quando scriveva sull'esperienza vociana: « *La Voce* nacque con un intenso desiderio in tutti quelli che vi parteciparono più intimamente della verità... Ora, letterariamente parlando, questo sentimento della verità condusse quelli che erano tra noi degli scrittori... all'autobiografia... Dove si può trovare maggior verità nell'arte, se non raccontando di se stessi? » (in C. MARTINI: « *La Voce* », storia e bibliografia, Pisa, Nistri-Lischi, 1956, pp. 103-4). A Prezzolini rispondeva G. Debenedetti (ora in *Il romanzo del Novecento*, Milano, Garzanti, 1971, pp. 49-50): « L'autobiografismo... simula un tessuto narrativo con un fac-simile, un surrogato che delude e inganna la consistenza e fisionomia creativa e dinamica di una vera narrazione. La risposta a Prezzolini — apologeta dell'autobiografismo in quanto letteratura della verità — potremmo darla noi stessi, direttamente, ricordandogli che la verità narrativa è una specie di verità di secondo grado... La verità di un'autobiografia non è altro che un duplicato, una copia più o meno fedele di quella verità circoscritta e già scontata che è la vita personale di un uomo, attraverso i

che se avesse scritto un romanzo, quella scena non l'avrebbe saltata; ciò vuol dire che, a prescindere dall'inganno di poter conoscere se stesso meglio di ogni altro, l'autobiografia ha una sua verità che è diversa da quella del romanzo: quella racconta (o dovrebbe raccontare) fatti veramente vissuti e affetti veramente sentiti dal narratore, questo invece fatti veri per immaginazione o supposizione o (nel caso del romanzo naturalista) per sentito dire o per aver letto dei documenti ⁽²⁹⁾. « Letterariamente parlando », si ha a che fare con due generi diversi, la cui « verità » (o piuttosto, la sua riproduzione, che è poi sostituzione linguistica del reale, e quindi è più esatto chiamare « verosimiglianza ») è dunque diversa, secondo una diversa finzione. Si dilegua, in ogni caso, l'illusione di poter adoperare la scrittura autobiografica come documentaria in assoluto.

Qui ci soccorre lo scrupolo alfieriano, la fiducia nella sua « non viltà » (e D'Azeglio non gli è da meno nel consigliare il lettore: « Quando dirò male di me, creda pur troppo ad occhi chiusi; ma quando ne dirò bene, li tenga aperti »). L'operazione autobiografica implica l'uso privilegiato della preterizione, cioè non solo il dire « il vero », che è quello che appare come

fatti o i commenti della sua cronaca vissuta. Si tratta di una verità vera per lui... I più grandi scrittori di autobiografie... non mancano di metterci sull'avviso circa i coefficienti di simulazione o di dissimulazione che introducono nel loro resoconto. Cioè ci avvertono che, in certi momenti, abbandonano se stessi e creano, magari sulla falsariga di se stessi, un personaggio di invenzione. Cioè un personaggio narrativo, quindi capace di darci, attraverso la verosimiglianza, una verità che ci implica, ci compromette, ci rischiera tutti quanti siamo... Una verità... ottenuta tradendo quella circoscritta e, in fondo, gretta verità autobiografica, di cui Prezzolini fa l'apologia ».

⁽²⁹⁾ L'autenticità o veridicità è ribadita continuamente dagli scrittori autobiografici, che la sentono come un impegno morale e non come un trucco o una finzione retorica, e proprio perché scrivono in un certo genere letterario. Per tutti D'Azeglio: « Scrivendo di me, debbo mostrarmi quale sono. Debbo esser io, proprio io, e non un altro. Debbo dunque a questo fine non solo narrare i fatti esattamente, ed esporre senza velo i miei pensieri e le mie opinioni; ma è altresì necessario che io usi i modi, le frasi, le parole, i concetti miei soliti, quelli che emergono dalla mia individualità, dal carattere, dalle abitudini mie ». Anche lo stile è in rapporto alla necessità del genere, che richiede una ben determinata verosimiglianza.

vero alla coscienza dello scrittore autobiografico (e come il più verosimile al lettore), ma, potendo permettersi di non avere « il coraggio o l'indiscrezione di dir... tutto il vero », anche il non dire; può introdurre, allora, in quel vero non solo una scelta voluta, ma anche e soprattutto un vuoto inconsapevole « fatale »⁽³⁰⁾, un non-detto all'interno del testo.

La negazione, a questo punto, si colloca come assenza là dove dovrebbe vedersi il se stesso come verità piena e originaria, strappata, per ritorsione, al passato e alla morte, e da consegnare alla luce della coscienza attuale o della posterità, e quindi resa eterna, ma come in una lapide sepolcrale. Del « se stesso » l'autobiografia ci restituisce i lineamenti mummificati dalla convenzione del linguaggio e dal ricordo superficiale, mentre è dissolta, a contatto con l'aria, la sua essenza, la sua « verità »: di essa resta, nella visione ripetitiva e paradossalmente veritiera dalla « vita scritta da esso », solo la traccia, lo spazio lasciato dal suo passaggio come segno e articolazione e stile di una scrittura di memoria.

L'autobiografia è il campo privilegiato della memoria che narra o, meglio, descrive (o confessa) se stessa. A « vita scritta da esso » si alterna la dicitura « miei ricordi » o « ricordanze della mia vita » o « memorie » o « confessioni », dove il possessivo esplicito o implicito comporta, nel ricordo, la presenza costante del soggetto come attore e soprattutto l'azione della memoria (come sua funzione), che diventa possesso di se stessa, presenza a se stessa. Questo particolare proporsi del ricordo costruisce un « passato » come « ricordato » nel presente, e in questo passato-presente il posto del soggetto che ricorda coincide con quello del soggetto ricordato; così, in assenza della « verità » del soggetto, rimane unico vero il presente della sua memoria, la quale non può essere che memoria di se stessa, del suo operare nel presente autobiograficamente, cioè descrivendosi involontariamente nella sua fuga a ritroso da quel soggetto, proprio mentre cerca di recuperarne l'immagine speculare più cara

⁽³⁰⁾ Paul Valéry scriveva che « un livre n'est après tout qu'un extrait du monologue de son auteur. L'homme ou l'âme se parle; l'auteur choisit dans ce discours. Le choix qu'il fait dépend de son amour de soi: il s'aime en telle pensée, il se hait dans telle autre; son orgueil ou ses intérêts prennent ou laissent ce qui lui vient à l'esprit, et ce qu'il voudrait être choisit dans ce qu'il est. C'est une loi fatale » (*Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1966, v. II, p. 479).

e, insieme (contraddizione specifica), più accettabile dagli altri e rispettosa delle regole del genere.

Questa presenza è continuamente garantita, e non una volta per tutte, e in forme dichiarative (« mi ricordo », « mi sovviene », « io non posso ricordarla senza... », « fatti dei quali abbia memoria un po' chiara », e simili) e in modo massiccio e insistente. L'autobiografia descrive il cammino di una memoria, e più che il suo oggetto indica i suoi dispositivi conflittuali, consistenti sempre in un ripetere e insieme in un tralasciare, o in un ancorarsi continuo a se stessa, cioè a quello che nella descrizione si rivela come tempo e come spazio, e dà allo stile un inconfondibile carattere dimostrativo (uso e abuso dei pronomi, aggettivi e avverbi dimostrativi e necessità altrettanto ossessiva delle collocazioni temporali) ⁽³¹⁾.

L'azione memoriale è indicata quasi a ogni pagina, a ogni riga, a ogni momento di ripresa, a ogni incidenza della narrazione. La storia autobiografica diventa un diagramma del ricordare, un'avventura del ricordato, quale non si trova in altri tipi di racconto, e abbisogna di un procedimento costante e spesso ossessivo, il ricorso al fondo cronologico e alla collocazione spaziale, così che al tessuto temporale (giorno, ora, periodo, ecc.) è strettamente unita la dimostrazione localizzata vicino al soggetto (qui, questo, cotesto, ecc.) ⁽³²⁾.

A differenza di altre scritture di memoria, l'insistenza sul soggetto, la sua collocazione dimostrativa nel tempo e nello spazio, in un verosimile vissuto e quindi provato solo dal narratore, in un racconto che descrive

⁽³¹⁾ La preterizione è espressa nei propositi e nelle intenzioni, ma affiora involontariamente anche nel tessuto dell'opera. Prendiamo esempi a caso da Cellini: « Saltando innanzi un pezzo »; « Troppe gran cose avrei da dire, se minutamente io volessi scrivere »; « A questo, oltre l'altre cose... ». Ed ecco Alfieri, che si collega direttamente al verosimile: « Non sarei forse reputato veridico, se io volessi annoverare tutte le frenesie dell'addolorato disperato mio animo »; e poi: « non si possono tutti questi effetti ritrarre con parole »; « E s'io volessi far ridere a spese di quei dotti..., potrei nominar taluno di essi » (e non nomina nessuno). Ma anche D'Azeglio: « Qui mi s'affollano un mondo di riflessioni. Qualcuna bisogna che me la lasci dire... » (le altre sono tralasciate dalla scelta).

⁽³²⁾ Cellini è forse tumultuoso in questa procedura: in un'atmosfera appesantita dai frequenti « participii assoluti » (« Mosso la guerra papa Clemente »; « Portatomi via i danari »; « Così partitomi »; « Corso in bottega »; « Mandatomi il papa tutte le sue gioie », ecc.),

senza trasformazioni narrative e dove il destinatario è anch'esso intimo, metastorico e metafisico, fa sì che il contenuto (cioè il se medesimo e la sua vita) venga risucchiato *immediatamente* all'interno stesso della memoria. In tal modo, l'operazione autobiografica, come ogni altra operazione letteraria (che disloca il soggetto mentre sembra costituirlo e gli impedisce di essere presente ai suoi segni), ma più di ogni altra (per la sua incidenza sul soggetto della contraddizione linguistica), decide un'alienazione, e nel modo più paradossale possibile. L'autobiografia, in cui lo scrittore rompe con gli altri e col sociale, per ripresentarsi ad essi non solo *con* una parola scritta, ma esplicitamente *in* una parola scritta, è pura illusione, perché la scrittura è già più

dalle relative e dai gerundi e dalle locuzioni temporali (« In mentre che »; « Intanto che »; « Subito che »; « In questo istante », ecc.), ecco la scansione del tempo: « In un mese intero che noi stemmo »; « non passava mai giorno »; « ivi a pochi giorni »; « passò più di otto giorni »; « venuto il giorno », ecc. E poi un profluvio di dimostrativi (nella stessa pagina: « Mi venne a trovare quel... Per la qual cosa si destò tutti quei mia nemici... avvedutosi di tal cosa... Questa moneta piacque molto più di quelle di quelli..., perché voleva ch'io fossi quello...; e quel misser Latino..., perché il papa gli aveva dato questa... A questo il papa... per questa solenne festa... Vedendo questi mia nimici... Questo ditto..., e per quel che si disse a lui toccò pochi di cotesti... Ma perché più volte questo marito di questa... ») (LXXV).

Il testo alfieriano sembra procedere più sistematicamente con l'intreccio accurato di temporalità e di collocazione dei fatti. Riportiamo solo un brano: « ...come un pegno di *questo* mio *subitaneo* partito, ed un impedimento quasi che invincibile al mostrarmi *nessun luogo così* tostone, non essendo *allora* tollerato un *tale* assetto, fuorché ne' villani e marinari... Isolato *in tal guida in casa mia*, proibiti tutti i messaggi, urlando e ruggendo, passai *i primi quindici giorni* di *questa* mia strana liberazione... E mi accadeva di aver letto delle pagine intere cogli occhi, e *talor* con le labbra, senza pur saper una parola di *quel* ch'avessi letto. Andava bensì cavalcando *nei luoghi solitari*, e *questo* soltanto mi giovava... In *questo* semifrenetico stato passai *più di due mesi sino al finir di marzo del 75*... Fantasticando *un tal giorno così* fra me stesso, se non sarei forse *in tempo ancora... di quando in quando*... Trascriverò *qui...*, *or questa or quella*... parermi *quello... qui addietro... di tempo in tempo*... » (Ep. III, cap. XV).

Con scrupolosa attenzione e con sospensiva prudenza, che però non esclude l'«io», D'Azeglio nei frammenti che seguono: « Fu *questo* l'ultimo, definitivo distacco... *A quindici anni e mezzo*... Io, ...prego Dio di cuore che dia pace a *quell'anima*... Ché *tale* egli era..., un'allegrezza *talmente* completa, *talmente*... se ardissi, direi fitta..., come non avevo cuore, sto per dire..., Una di *queste* occasioni, di *queste* giornate..., fu *quella*... » (cap. XI).

vicina del parlato all'essenza stessa e alla necessità della delusione, e farvi apparire il soggetto parlante e il suo stesso vissuto, radicalizza la contraddizione. La scrittura metaforica della poesia o quella metonimica del romanzo sono più in linea, al confronto, con l'accettazione dell'infedeltà del linguaggio, per la loro condizione di morte o di suicidio del soggetto: al contrario, l'autobiografico ne riproduce la vita, pur non sfuggendo, nello stesso tempo, alla regola di poterne scrivere come di un morto.

Resta tuttavia, di questa scomparsa del soggetto, l'atto della memoria che dovrebbe descriverlo e riprodurlo nel pieno di un ritratto « vero », e quella particolare azione ripetitiva e dimostrativa, che abbiamo indicata come propria di questa scrittura: lì resta anche, come forma di un vuoto, la traccia lasciata dal passaggio in ricordo di se stesso del soggetto. Di questa, e dell'elaborazione illusoria che la costruisce (o meglio, decostruisce), possiamo e dobbiamo interessarci. Allora, l'analisi della storia autobiografica di una « persona » deve essere sostituita dal rilevamento di uno stile e di un modo « differente » di ricordare. A questo punto può finire la teoria della scrittura e iniziare la critica del testo; e noi la inizieremo (e anzi, concluderemo) col testo alfieriano.

La legge dichiarata della memoria alfieriana è quella dell'« affinità dei pensieri con le sensazioni », che è però un meccanismo generale della memoria. Ma, se andiamo a vedere meglio, è una sensazione visiva che si ripete, valida per se stessa come stile del ricordo (« mi vennero agli occhi »; « la subitanea vista »), anche se produce un contenuto ambiguo e, interessata dalla « riflessione » del narratore, richiama « a un tratto » tutte le « sensazioni primitive » che aveva « provate già nel ricevere le carezze e i confetti dello zio » (e persino il sapore dei confetti), e gli permette di ricostruire « nella fantasia » la scena infantile e la coscienza, il « pensiero » di quel fatto. Dopo il ricordo dei confetti dello zio sono indicati subito altri due ricordi, che riguardano i fratelli: una malattia da bambino che gli faceva desiderare la morte, perché alla morte del fratellino minore aveva sentito dire « ch'egli era diventato un angioletto »; e i dolori e le lacrime versate per la separazione dalla sorellina, che sono giudicati uguali (« gli stessi ») a quelli provati in seguito in ogni caso di separazione « da qualche amata mia donna, ed anche

nel separarmi da un qualche vero amico ». La conclusione (nobilitante) è che « tutti gli amori dell'uomo, ancorché diversi, hanno lo stesso motore ».

Alfieri ci dà sempre la « ragione » (unificatrice di un « carattere ») dei suoi ricordi; ma è un modo di coprirsi, di farsi sparire dietro la spiegazione e di far apparire in sua vece un soggetto nobile e libero da sempre. Anche nel caso del suo desiderio di visitare la chiesa del Carmine, dopo la separazione dalla sorella, ci spiega il perché (« Ed eccone la ragione... »): i visi « donneschi » dei « fraticelli novizi » di quella chiesa gli ricordavano la sorella, e su di essi egli trasferiva il suo amore fraterno. Questo è effetto delle sue riflessioni (« riflettendovi su »), ma è soprattutto una maniera per dimostrare a sé e agli altri che « di quanto io allora sentissi o facessi, nulla affatto sapeva ed obbediva al puro istinto animale », ma era un « innocente amore ». Anche la sostituzione della parola « frati » con « Padri » è giudicata come un mezzo per « nobilitare » quei « novizietti ». Altra interpretazione sua (« per quanto ora credo ») è che « quell'umor malinconico, che a poco a poco s'insignoriva di me » derivasse da quegli « effetti d'amore ignoto intieramente a me stesso, ma pure tanto operante nella mia fantasia ».

Non dobbiamo fidarci di queste spiegazioni, a cominciare proprio dalla sua pretesa di spiegare tutto e di spiegarlo in quel modo, per offrire materia a chi vuol conoscere i « meccanismi delle nostre idee » e le « passioni dell'uomo ». L'insistenza sull'« umor malinconico » (peraltro verosimile) e sul desiderio di morte fin da fanciullo, legato anch'esso alle « disposizioni malinconiche », sembra provocato a bella posta dalla vicinanza della morte del fratellino e sa più che altro, per essere l'interpretazione di un atteggiamento infantile, di moda, di vezzo letterario, « preromantico », come è mostrato anche dal racconto della scorpacciata di erba per poter morire di « cicuta », un residuo letterario... Così anche l'insistenza sul « castigo » è voluta, per potersi costruire un'infanzia come premessa alla sua natura di ribelle. Bisogna liberare la memoria alfieriana da ciò che vi mescola la ragione, la riflessione adulta e il giudizio. Allora l'episodio dei « novizi » vale solo per l'immagine dei loro « visi », che appaiono e spariscono, come è sparito quello della sorellina (o del fratellino-angioletto, se si vuole, o tutti e due insieme). Anche la cancellazione di « frati » e la sostituzione con « Padri » non è un modo

di nobilitare i fraticelli (come giudica l'autore), ma sempre un giuoco di sparizione e di riapparizione, di non vedere più e di rivedere, di sostituzione di un'apparenza, dove, certo, incide il desiderio di un padre morto troppo presto.

Se tentassimo di costruire un'analisi di questi ricordi, così contaminati dal giudizio e dalla scelta deformante dello scrittore, non riusciremmo mai a concludere sul loro contenuto simbolico. Ci aiuta molto di più il movimento involontario di ricordare, quale s'intravede al di là della raffigurazione che ne vuol fare Alfieri stesso. In tal senso altre indicazioni ci vengono da successivi ricordi, quello del castigo della « reticella », quello del « niente » risposto alla nonna che contraddice il furto (sparizione) del suo ventaglio, e quello della confessione in chiesa con relativa penitenza. Lasciamo stare le « ragioni » che Alfieri andò « cercando in appresso » entro di lui medesimo, « per ben conoscere il fonte di un simile effetto »; resta invece che le « storiette » che Alfieri enumera, trattano tutte, come è abbastanza ovvio per delle vicende infantili, di un qualche dono o di un qualche castigo, ma l'uno e l'altro in alternanza tra l'offerta e il rifiuto, tra l'accettazione e la negazione, tra l'apparire, ancora, e lo sparire, e riproducono inoltre scene che la memoria è sollecitata a riprodurre da un motivo che ha a che fare con una sensazione visiva. La memoria, a un certo punto, non ricorda nemmeno più le ragioni del castigo (« né mi ricordo più del perché ») oppure il contenuto della colpa (« né so quel che me gli dicessi »), ma mette in primo piano gli aspetti spettacolari, visivi, il guardare, gli occhi degli altri, l'investigazione, il fatto che la pena è pubblica o la chiusura e la riapertura degli occhi (« guidato per mano come orbo ch'io era; che infatti chiusi gli occhi all'ingresso, non gli apersi più finché non fui inginocchiato...; né aprendoli poi, li alzai mai a segno di potervi distinguere nessuno. E rifattomi orbo all'uscire... », « mi parve di vedere che gli occhi di tutti si fissassero sopra di me; onde io chinando i miei... »). E ciò fino a creare un'opposizione tra pubblico e privato come contrasto tra un'esposizione obbligata alla vista degli altri e una chiusura della (e alla) vista degli altri.

Il ricordo alfieriano sceglie sempre, e senza accorgersi, in funzione di un tracciato di visualità e di esibizione, scarta i contenuti intimi (i motivi del castigo e il contenuto della confessione) e preferisce le scene « pubbliche »,

dove agiscono i conflitti « visivi ». E questo fa per « affinità delle sensazioni », cioè partendo da un gusto attuale e politico che radicalizza il conflitto tra la solitudine e l'indipendenza (come timore) e la partecipazione e il mostrarsi (come furore). Tale dispositivo costante della memoria di Alfieri è confermato dall'*Ultima storietta puerile*, che dovrebbe provare, da un lato, il nascere in lui dell'« invidia » e, dall'altro, dell'« amor di gloria », e dove, invece, invidia è da intendersi proprio in senso etimologico come illazione del vedere (il fratellastro più grande, indipendente e accarezzato dai parenti), e tutta la scena della caduta e della ferita serve a opporre a quella vista, la vista della sua ferita (la cui cicatrice è « visibilissima » ancora da grande), l'urlo che nasce nel momento in cui si vede il sangue (« portatevi tosto le mani, tosto che me le vidi ripiene di sangue cominciai allora ad urlare ») e quindi lo stare al buio « perché si temeva un poco per l'occhio », e la finale esibizione di mostrare la fasciatura « in pubblico ». Per completare il quadro, la memoria aggiunge subito a questo racconto il ricordo della morte di quello stesso fratello, verso il quale si provava invidia, e che quindi non si rivede più (« senza ch'io lo rivedessi più »), e la successiva partenza per l'Accademia, e il ricordo della « brama di veder cose nuove ». In tal modo prosegue la memoria alfieriana, che anche quando racconta del suo ingresso all'Accademia e ne descrive l'aspetto e il costume, conclude con un « supplizio », che consisteva nel dover « passare per le gallerie del primo appartamento; e quindi *vederci continuamente in su gli occhi* la sfrenata e insultante libertà di quegli altri », e con un giudizio sulla funesta influenza che doveva avere « quella continua *vista* di tanti *proibiti* pomi ».

Il vissuto ricordato come alternanza di una fuga dal (e di un bisogno di) mostrarsi, costituisce la tessitura di tutta la *Vita*, ed è, per esempio, la forma stessa del suo viaggiare insoddisfatto per l'Italia, della sua smania di « correre il mondo » senza veder niente (perché non se ne ricorda!) e del suo dirigersi verso il teatro (di Parigi), il luogo sacro del mostrarsi e del guardare; con l'unica pausa della visione libera delle « due immensità » del cielo e del mare, un emblema: « Riuscitomi dunque il soggiorno di Venezia sul totale anzi noioso che no; ...non ne cavai neppure il minimo frutto. *Non visitai* neppure la *decima* parte delle tante meraviglie... Giunto a Padova, ella mi piacque

molto; *non vi conobbi nessuno...* Non mi ricordai (anzi neppure lo sapeva), che poche miglia distante da Padova giacessero le ossa del nostro gran luminare secondo, il Petrarca... Perpetuamente così spronato... mi ridussi in Genova, città che da me *veduta alla sfuggita* qualch'anni prima, mi aveva lasciato un certo desiderio di sé... Il mio solito era di *non mi lasciar più vedere...* Questa sì fatta selvatichezza era in me occasionata... da una *renitenza naturale e quasi invincibile al veder* visi nuovi... Io non voleva più assolutamente *vedere* né sentire nulla dell'Italia... Tosto ripartii per Tolone; e appena in Tolone, volli ripartir per Marsiglia, *non avendo visto nulla* in Tolone... Una delle ragioni che mi avevano fatto desiderare maggiormente la Francia, si era di poterne seguitamente godere il *teatro*. *Io avea veduto* due anni prima in Torino una compagnia di comici francesi... ». Non sarà soddisfatto del tutto nemmeno di vedere il teatro francese, perché la vera vista che lo appaga è ormai ignota a lui stesso, e può solo fantasticare: «Oltre il teatro, era anche uno de' miei divertimenti in Marsiglia il bagnarmi quasi ogni sera nel mare. Mi era venuto trovato un luoghetto graziosissimo ad una certa punta di terra..., dove sedendomi su la rena con le spalle addossate a uno scoglio ben altetto che mi toglieva ogni vista della terra da tergo, innanzi ed intorno a me *non vedeva altro* che mare e cielo, e così fra quelle due immensità abbellite anche molto dai raggi del sole che si tuffava nell'onde, io mi passava un'ora di delizie fantasticando... » ⁽³³⁾.

A chi non vien fatto di pensare, leggendo questa pagina, all'« infinito » leopardiano? Ma i modi del ricordo e della vista sono qui ben diversi, puntano sull'alternarsi dell'apparire (come offerta e ricordo) e dello sparire (come rifiuto e dimenticanza): « L'umiltà e barbarie del fabbricato; la risibile pompa meschina delle poche case che pretendono a palazzi; il sudiciume e goticismo delle chiese; la vandalica struttura dei teatri d'allora; e i tanti e tanti oggetti spiacevoli che tutto di *mi cadeano sott'occhio*, oltre il più amaro di tutti, le pessimamente architettate *faccie* impiastrate delle bruttissime donne; queste cose tutte non mi venivano poi abbastanza ratemperate dalla bellezza dei tanti giardini, dall'eleganza e frequenza degli stupendi passeggi pubblici,

⁽³³⁾ Ep. III, cap. IV.

dal buon gusto e numero infinito di bei cocchi, dalla sublime *facciata...* »⁽³⁴⁾.

La ripetitività della *Vita* alfieriana segue la traccia di una particolare memoria, che si realizza parlando di se stessa come di un conflitto tra un vedere e non vedere, che è un modo ancora particolare e personale e letterario di alternare una presenza a una assenza, uno spiacevole a un piacevole, un proibito a un desiderato. Tutta la narrazione ricalca il motivo del suo « viso » e del suo « abito », tanto che ogni affetto è collegato alla vista (lo zio: « Il mio affetto per lui era tiepidissima cosa; atteso che io di radissimo lo avea veduto », e: « non fui dunque molto afflitto di questa morte lontana dagli occhi »; viceversa, subito dopo, Andrea: « Io mi facea condurre a vederlo... », « Quel mio affetto per Andrea..., era in me un misto della forza abituale del vederlo... e della predilezione da me concepita per alcune sue belle qualità »)⁽³⁵⁾. La memoria alfieriana si accende su fatti che indicano questa fruizione. Non solo, ma essa stessa si mostra come un meccanismo che ripropone come rifiutato il proibito, in un rovesciamento che comporta la rottura violenta con gli altri e una sorta di furore.

Facciamo un ultimo esempio, riproponendo il brano sul quale la maggior parte dei critici ha fermato l'attenzione, cioè l'episodio della « liberazione vera », della cosiddetta « conversione ». Ebbene, esso inizia come ricordo (anzi, non ricordo) di uno spettacolo, cioè di un vedere, che lo ha annoiato e non come stanchezza di un amore, e continua col proposito di vedere, ma senza più amore, e di tagliarsi la treccia rossa per non mostrarsi in pubblico, da cui nasce la sua solitudine e il suo urlare (che ripete la chiusura infantile e l'urlo per la ferita all'occhio) come introduzione al « poetare »; e non per nulla il poetare per Alfieri è lo scrivere tragedie, cioè la forma più spettacolare possibile offerta a un testo letterario, e non è nemmeno un caso che questo stesso poetare sia fatto in forma urlata, nello stile violento e furibondo delle tragedie: « Tornato io una tal sera dall'opera (insulso e tediosissimo divertimento di tutta Italia) dove per molte ore mi era trattenuto nel palco dell'odiosamata signora, mi trovai così esuberantemente stufo che

⁽³⁴⁾ Ep. III, cap. V.

⁽³⁵⁾ Ep. II, cap. VII.

formai la immutabile risoluzione di rompere sì fatti legami per sempre... Fermi dunque in me stesso di non mi muovere di casa mia, che, come dissi, le stava per l'appunto di faccia; di vedere e guardare ogni giorno le di lei finestre, di vederla passare; ... e con tutto ciò, di non cedere ormai a nulla, né ad ambasciate dirette o indirette, né alle reminiscenze... Formato in me tal proponimento, ... scrissi un bigliettino ad un amico mio... Nel bigliettino gli dava conto in due righe della mia immutabile risoluzione, e gli acchiudevo un involtolone della lunga e ricca treccia de' miei rossissimi capelli, come un pegno di questo mio subitaneo partito, ed un impedimento quasi che invincibile al *mostrarmi* in nessun luogo così tostone... Isolato in tal guisa in casa mia, proibiti tutti i messaggi, urlando e ruggendo, passai i primi quindici giorni di questa strana liberazione... Fantasticando un tal giorno così fra me stesso, se non sarei forse in tempo ancora di darmi al poetare, me n'era venuto, a stento ed a pezzi, fatto un piccolo saggio in quattordici rime... »⁽³⁶⁾. Il sonetto tratta di « amor cieco »...

Concludendo, il ricordo di Alfieri mostra non il suo « ferreo carattere », ma il carattere ambiguo e visualistico, per così dire, della sua memoria, che riduce tutto « a occhio vedente »⁽³⁷⁾, ed è forma mentale di ripetizione di una scena in cui il divieto (o autodivieto), indicato come rifiuto di vedere o di mostrarsi, provoca una reazione rabbiosa, che è, a volte, cecità, chiusura solitaria e umor malinconico, o riproduzione dell'occhio impedito come occhio ferito e della chioma coperta come chioma tagliata, ecc., e a volte, alternativamente, esibizione, mostra di sé, urlo per una ferita (che può ledere un occhio) o per lo strappo di un capello (di una chioma rossissima e visibilissima), e infine si riversa sulla scena teatrale, ancora come un farsi vedere e un urlare!⁽³⁸⁾.

⁽³⁶⁾ Ep. III, cap. XV.

⁽³⁷⁾ « A questo piacevole e nobilissimo esercizio io fui debitore ben tosto della salute, della cresciuta, e d'una certa robustezza che andai acquistando *a occhio vedente...* » (Ep. II, cap. VII). Noi diremmo « a vista d'occhio ».

⁽³⁸⁾ La pratica di una spartizione del testo può far risaltare, alla fine, che dove, in Alfieri, c'è furore, urlo, voce gridata dei personaggi sulla scena, là c'è anche silenzio, chiusura paurosa, piacere e panico insieme di una viltà individuale di fronte alla propria rovina

Il rapporto tra *Vita* e tragedie, che deve occupare giustamente l'attenzione di un critico alfieriano, è chiarito dalla struttura oppositiva e alternativa della memoria autobiografica, che è « fantasia » di carattere teatrale e scenico, proprio per essere composta da due movimenti costanti, da un dispositivo formale del ricordo, che alterna l'apparire e lo scomparire, il mostrarsi e il negarsi (o ritirarsi), lo scoprirsi e il coprirsi, l'entrare e l'uscire, ecc.: dispositivo che appartiene, dunque, al ritmo stesso di un personaggio teatrale. A ciò si aggiunga, infine, che la relazione tra i due movimenti è, anche nella *Vita*, una relazione drammatica, legata a una forma di costrizione, cui reagisce il furore radicale e politico che agita in ugual misura il « se stesso » dell'autobiografia di Alfieri e i personaggi del suo teatro tragico.

e in opposizione allo spettacolo brutale del mondo. E già M. Fubini faceva notare che « quando i suoi eroi hanno dinnanzi a sé la visione della propria rovina, la loro parola si fa nuda ed essenziale. Risuona in quelle parole il "sublime" ...che dischiude all'animo lo spettacolo di un mondo senza confini » (in *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, p. 9).