

VALENTINA MURTAS

*Teatro e autobiografia nell'opera di Silvio Pellico: dialoghi, ambienti e rappresentazioni di sé*

In

*La letteratura degli italiani 4. I letterati e la scena,*

Atti del XVI Congresso Nazionale Adi, Sassari-Alghero, 19-22 settembre 2012, a cura di  
G. Baldassarri, V. Di Iasio, P. Pecci, E. Pietrobon e F. Tomasi, Roma, Adi editore, 2014

Isbn: 978-88-907905-2-2

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=397](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=397)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

## VALENTINA MURTAS

*Teatro e autobiografia nell'opera di Silvio Pellico: dialoghi, ambienti e rappresentazioni di sé*

*Silvio Pellico si presentò sul panorama letterario italiano del primo Ottocento come autore teatrale e, dopo i primi componimenti, raggiunse il successo con la Francesca da Rimini che, nonostante la condanna foscoliana, lo consolidò come uno dei più promettenti autori di teatro della prima metà del XIX secolo. Nel 1820, in seguito all'arresto per Carboneria e alla successiva prigionia decennale, Pellico visse un'esperienza forte che però non segnò una cesura nella sua produzione drammaturgica: in carcere continuò a comporre tragedie che diede alla luce una volta tornato in patria. Dalla vicenda carceraria, com'è noto, nacquero Le mie prigioni, in cui l'autore mise in scena se stesso come personaggio del racconto. Si indagherà il rapporto tra autobiografia e teatro nella produzione letteraria pellicchiana: se da un lato si terrà conto della produzione teatrale pre e postcarceraria, dall'altro si rifletterà sul modo di farsi personaggio nell'autobiografia. Sarà interessante esplorare le scene in cui è ambientato il suo racconto autobiografico e la costruzione degli ambienti. A dimostrazione del percorso, fisico e interiore, compiuto dall'autore-personaggio (una vera e propria discesa agli inferi), ci si soffermerà sulla descrizione dei tre diversi luoghi di prigionia (le carceri di Milano, i Piombi di Venezia e lo Spielberg) nei capp. I, VIII-IX, XLII. Infine, si analizzeranno alcuni episodi tipici della 'teatralità' pellicchiana, per cercare di chiarire in quale misura Pellico si rappresenti come attore nel suo racconto e quale ruolo occupino in esso gli altri personaggi.*

*Introduzione sulle opere teatrali di Pellico*

Silvio Pellico si presentò sul panorama letterario italiano nel primo decennio dell'Ottocento, all'età di ventiquattro anni, come autore di teatro, con la tragedia di impianto classico *Laodamia* del 1813. Ma fu con la *Francesca da Rimini*, rappresentata per la prima volta il 18 agosto del 1815 al teatro Re di Milano (stampata, con la falsa indicazione di Londra, solo nel 1818) che si fece conoscere al vasto pubblico: fu questo, indubbiamente, il più grande successo della produzione teatrale pellicchiana. Se ci atteniamo a ciò che scrisse Piero Maroncelli nella sua biografia dell'amico, Pellico compose la prima tragedia («di tema ossianico») all'età di dieci anni.<sup>1</sup> Lasciando da parte notizie biografiche difficilmente verificabili, è certo che nel 1812 iniziò a comporre la *Laodamia*, di argomento greco e di forma classicheggiante e alfierriana, e che nel 1813 cercasse di farla rappresentare. Possiamo dire che la composizione di opere teatrali attraversò tutta la vita dello scrittore saluzzese, fino al brusco arresto avvenuto nel 1834 in seguito all'insuccesso della sua ultima tragedia. Nemmeno la carcerazione interruppe tale produzione: Pellico, infatti, continuò a comporre tragedie anche durante gli anni della prigionia. Tra le tragedie composte prima dell'arresto, vanno ricordate, oltre alla *Laodamia* e alla *Francesca* già citate, almeno il *Turno* del 1814, e l'*Eufemio da Messina* del 1820. In carcere Pellico seguì a creare opere drammatiche che poi diede alle stampe dopo la scarcerazione: a Venezia scrisse l'*Ester d'Engaddi* e l'*Iginia d'Asti* (pubblicate nel 1830); nello Spielberg, dove le difficoltà divennero maggiori, compose a memoria, come egli stesso narra nel capitolo LXXV delle *Mie prigioni*, una «tragedia patriottica d'intonazione alfierriana»,<sup>2</sup> il *Leoniero da Dertona* (pubblicata nel 1832). Dopo la liberazione Pellico tornò al teatro, ma non con la stessa *verve* che lo aveva caratterizzato agli esordi della sua produzione: si ricordino almeno il *Boezio* (1831), la *Gismonda da Mendrisio* e l'*Erodiade* (1832), il *Tommaso Moro* (1833) e infine il *Corradino* (1834). Sono numerose le tragedie rimaste incompiute, sia prima che dopo l'arresto, di cui si ha

<sup>1</sup> S. PELLICO, *Tragedie*, introduzione e note di Achille Corbelli, Torino, Utet, 1927, IX.

<sup>2</sup> Ivi, XIII.

notizia nell'epistolario pellichiano; di altre, invece, si sono perse le tracce (come dei *Francesi d'Agrigento*).

*Classicismo e Romanticismo nelle tragedie pellichiane*

Uno dei giudizi più lucidi sulla produzione teatrale di Silvio Pellico è quello espresso da Achille Corbelli nel 1927, nella sua introduzione ad un volumetto intitolato *Le tragedie*, nel quale il critico afferma: «noi troviamo nelle sue tragedie la doppia impronta del classicismo e del romanticismo amalgamate insieme; né la loro compostezza e classica gravità disdice punto col tenero sentimentalismo romantico».<sup>3</sup> Questo giudizio del Corbelli sembra quello più calzante per descrivere in poche parole il teatro pellichiano: questa «doppia impronta» di cui parla lo studioso è ravvisabile in tutte le opere drammatiche dell'autore saluzzese che si professava, sì, seguace dell'Alfieri, ma era intriso dello spirito romantico. Sempre secondo Corbelli, Pellico sognava «il rinnovamento della drammatica in Italia e [...] ripudiava le famose unità e ogni altra regola restrittiva» (pp. X-XI). Nelle due tragedie composte nel primo carcere (*Ester d'Engaddi* e *Iginia d'Asti*) Pellico «cercò, liberandosi alquanto dalle unità di tempo e di luogo, ed ampliando il quadro dell'azione, di scostarsi dalla tradizione per seguire i nuovi modelli, ma son timidi accenni, chè le vecchie forme lo attraevano e lo avvincevano inesorabilmente» (p. XIII). Il tema della doppia impronta ritorna nel giudizio espresso nel 1986 da Angelo Jacomuzzi:

La tragedia fu il genere letterario prediletto dal Pellico, sin dai primi anni della sua attività. Nella tragedia egli seguì il grande modello dell'Alfieri, infondendo inoltre in essa ideali e tendenze propri del romanticismo: gli argomenti sono infatti prevalentemente ispirati da un lato agli ideali di libertà e amor patrio e, dall'altro, alla rappresentazione dei sentimenti più intimi e delicati del cuore umano.<sup>4</sup>

Pertanto, classicismo e romanticismo convivono nella produzione drammaturgica del saluzzese. Per usare le parole di Grazia Deledda, «nel genere drammatico Silvio Pellico ebbe una fortuna varia e bizzarra».<sup>5</sup> Passò, infatti, dal clamoroso successo della *Francesca da Rimini*, all'altrettanto clamoroso insuccesso del *Corradino* che, rappresentato sulle scene nel 1834, venne fischiato dal pubblico sin dal primo atto. Questo fatto indusse Pellico a non cimentarsi più nella stesura di opere drammatiche. Dopo quella data, infatti, scrisse solo *Cantiche* (alcune delle quali furono composte in carcere), pubblicò un volume di *Poesie inedite* (1837), ma non si avvicinò mai più al teatro. Nella produzione teatrale del saluzzese «mancano – secondo Deledda – gli spiriti tragici» e in essa «i concetti profondi e universali sono appena sfiorati come da chi tema affrontarne la potenza».<sup>6</sup>

Se è vero, come affermò Di Benedetto, che l'opera più studiata di Alfieri non sono le sue tragedie bensì la *Vita* (per Fubini, analogamente, Alfieri fu per lungo tempo l'autore della *Vita*), ugual sorte toccò all'autore delle *Mie prigioni*: nonostante il successo come drammaturgo (la sua *Francesca da Rimini* gli regalò a lungo gran notorietà, come lui stesso sottolinea più volte nelle *Mie prigioni*), fu la sua autobiografia a dargli subitanea e

<sup>3</sup> Ivi, XVI.

<sup>4</sup> A. JACOMUZZI, *Introduzione a Le mie prigioni di Silvio Pellico*, Milano, Mondadori, 1986, 22.

<sup>5</sup> G. DELEDDA, *Le più belle pagine di Silvio Pellico*, Milano, Treves, 1923, 146. Secondo la scrittrice le tragedie pellichiane «sono un poco sbiadite nella pittura dei caratteri e degli stati d'animo, e gli affetti sono troppo teneri per essere di personaggi eroici» (*ibidem*). Il miglior pregio della produzione teatrale di Pellico risiede in quella «dolce melanconia che segretamente commuove» e nel fatto, secondo la scrittrice sarda, che «il dialogo è naturale e senza asprezze, gl'impeti si risentono più nel cuore che nella gola».

<sup>6</sup> *Ibidem*.

imperitura fama. Al giorno d'oggi, infatti, il nome di Silvio Pellico non è legato alla sua produzione teatrale, ma al libro delle sue memorie carcerarie. La sua opera autobiografica ha in certo modo offuscato tutta la sua restante produzione letteraria che, ricordiamolo, fu prevalentemente legata al genere teatrale.

#### *Riferimenti al teatro nelle Mie prigioni*

Pellico scrisse spesso sul teatro e di teatro, e non risparmiò giudizi, anche severi, sulle opere drammaturgiche a lui contemporanee. Si ricordi la critica mossa dall'autore al *Carmagnola* manzoniano nel 1820, i cui eroi erano «troppo simili al vero». <sup>7</sup> È soprattutto dall'epistolario che si evincono le idee letterarie di Silvio Pellico: in alcune lettere al fratello e al Marchisio, Pellico discute del verso tragico, dichiarando di preferire fra tutti il modello dell'Alfieri. <sup>8</sup>

Nella sua autobiografia – che è quella che prenderemo in esame in questa sede – non affronta il tema del rinnovamento del teatro tragico italiano, ma i riferimenti alla sua produzione teatrale sono numerosi: <sup>9</sup> per lo più riguardano la *Francesca da Rimini* (a dimostrazione che l'autore era ben consapevole che la sua fama restava legata a quell'opera giovanile). Dai prigionieri, d'altronde, Pellico viene riconosciuto come 'l'autore della Francesca', così nel cap. XVIII quando parla per la prima volta con il duca di Normandia:

[...] egli mi salutò gentilmente, chiedendomi s'io era Francese.  
 «No; sono Italiano, e mi chiamo Silvio Pellico.»  
 «L'autore della *Francesca da Rimini*?»  
 «Appunto.»  
 E qui un gentile complimento, e le naturali condoglianze sentendo ch'io fossi in carcere.

Similmente, il prigioniero con il quale intraprende un carteggio durante la prigionia nello Spielberg gli scrive:

«Sono...» e qui diceva il nome «uno dei vostri ammiratori: so tutta la vostra *Francesca da Rimini* a memoria.» (cap. XXXIII).

Pellico, insomma, nell'autobiografia tende a rappresentare sé stesso come autore di teatro, quasi ricollegandosi alle autobiografie d'artista tipiche del Settecento (basti pensare a Benvenuto Cellini o Carlo Goldoni, per citare due illustri antecedenti). L'importante è ribadire che egli è, innanzitutto, uno scrittore di teatro; la sua esperienza di tragediografo è sempre posta in primo piano nell'immagine che ha voluto costruire di sé e consegnare al pubblico. Questo, forse, lo scopo di un episodio rievocato in uno degli ultimi capitoli delle *Mie prigioni*, in cui racconta un avvenimento accaduto dopo la scarcerazione, durante il suo viaggio di rientro a Torino, tra l'autore stesso e il cameriere di una locanda:

Sopra una tavola della locanda v'era un annuncio teatrale. Prendo, e leggo: «*Francesca da Rimini*, opera per musica, ecc.»  
 «Di chi è quest'opera?» dico al cameriere.

<sup>7</sup> I. RINIERI, *Della vita e delle opere di Silvio Pellico*, I, Torino, Libreria Roux di Renzo Streglio, 1898, 261.

<sup>8</sup> PELLICO, *Tragedie...*, XII.

<sup>9</sup> Nell'autobiografia Pellico si limita a parlare delle tragedie da lui composte, non fa alcun cenno alla riforma del verso tragico da lui auspicata e non si lascia andare a giudizi personali su autori a lui contemporanei.

«Chi l'abbia messa in versi e chi in musica, nol so,» risponde. «Ma insomma è sempre quella *Francesca da Rimini*, che tutti conoscono.»

«Tutti? V'ingannate. Io che vengo di Germania, che cosa ho da sapere delle vostre Francesche?»

Il cameriere (era un giovinotto di faccia sdegnosetta, veramente bresciana) mi guardò con disprezzante pietà.

«Che cosa ha da sapere? Signore, non si tratta di Francesche. Si tratta d'una *Francesca da Rimini* unica. Voglio dire la tragedia del signor Silvio Pellico. Qui l'hanno messa in opera, guastandola un pochino, ma tutt'uno è sempre quella.»

«Ah! Silvio Pellico? Mi pare d'aver inteso a nominarlo. Non è quel cattivo mobile che fu condannato a morte e poi a carcere duro, otto o nove anni sono?»

Non avessi mai detto questo scherzo! Si guardò intorno, poi guardò me, digrignò trentadue bellissimi denti, e se non avesse udito rumore, credo m'accoppiava.

Se n'andò borbottando: «Cattivo mobile?». Ma prima ch'io partissi, scoperse chi mi fossi. Ei non sapeva più né interrogare, né rispondere, né servire, né camminare. Non sapeva più altro che pormi gli occhi addosso, fregarsi le mani, e dire a tutti senza proposito: «*Sior sì, sior sì!*» che pareva che sternutasse (cap. XCV).

In una nota al suo commento delle *Mie prigioni*, Angelo Jacomuzzi ha parlato di «parentesi comica di un caso curioso» in riferimento a questo brano dell'opera pellichiana. In questa scena si può cogliere tutta l'abilità di Pellico nel costruire, nella sua autobiografia, scene teatrali, capacità che gli deriva, con ogni probabilità, dalla sua precedente esperienza teatrale. Non è questo l'unico riferimento alla sua *Francesca* presente nelle *Mie prigioni*: nel testo troviamo almeno altre quattro citazioni (capp. 18, 29, 33, 82). Nel ventinovesimo capitolo, per esempio, quando l'autore si interroga sulla simpatia mostrata da Zanze nei suoi confronti, una delle spiegazioni proposte è che la fanciulla veneziana avesse letto le sue tragedie:

Io poi non avea fatto nulla per cattivarmi la sua benevolenza, e le era caro *come padre* o *come fratello*, a mia scelta. Perché? Perché ella avea letto la *Francesca da Rimini* e l'*Eufemio*, e i miei versi la faceano piangere tanto!

Un'occasione in più, per l'autobiografo, per parlare del teatro, del suo teatro, e per aggiungere un tassello a quell'immagine di sé che ha creato.

*L'autore in scena: immagine di sé e costruzione dei dialoghi e dei luoghi nell'autobiografia*

Arriviamo ora alle *Mie prigioni*, e all'argomento principe di queste pagine: come l'autore di teatro si rappresenta nell'autobiografia. Si ricordino gli studi sull'immagine di sé che molti critici di questo genere letterario hanno affrontato negli ultimi decenni e si tenga presente che l'autore di un'autobiografia tende a costruirsi un'immagine in certo senso eroica se non idealizzata, per quanto si professi di dire il vero. È noto, ormai, che la dichiarazione di veridicità è un *topos* di questo genere letterario. Uno dei pionieri degli studi sull'autobiografia, Georges Gusdorf, affermava con ragione che chi scrive la storia della propria vita attribuisce all'immagine di sé una specie di rilievo e necessariamente crede di essere degno di un interesse privilegiato:<sup>10</sup> l'autobiografia è lo specchio nel quale l'individuo riflette la propria immagine e si propone di mettere in luce le parti più nascoste del proprio essere.<sup>11</sup> Più di un critico ha messo in guardia contro l'illusione della metafora dello 'specchio', primo fra tutti Andrea Battistini, il quale ha parlato di

<sup>10</sup> G. GUSDORF, *Conditions et limites de l'autobiographie*, in *Formen der Selbstdarstellung. Festgabe für Fritz Neubert*, Berlin, Duncker und Humblot, 1956, 106 ssg.

<sup>11</sup> Ivi, 110.

una «luce dorata» che investe l'autore di un'autobiografia e che automaticamente «scarta la cenere dei vizi per esaltare la fiamma della virtù»;<sup>12</sup> in ogni caso, qualunque sia il motivo che abbia spinto un autore a scrivere la storia della propria vita, la figura che ne emerge risulta comunque una metafora.<sup>13</sup> Ricordiamo, infine, ciò che Cesare Segre, commentando le intenzioni che stanno alla base della *Vita* alfieriana, ha sostenuto, ovvero che l'autobiografia è «il modo con cui un autore cerca di imporre una propria biografia tracciata in modo da corrispondere meglio all'immagine ideale che si è proposto di realizzare».<sup>14</sup> Ritornando a Pellico, possiamo affermare che lo scrittore ha contribuito alla costruzione del suo personaggio, anche grazie alla realizzazione di scene teatrali all'interno del suo racconto.

Dopo avere rappresentato decine di personaggi, avere quindi parlato attraverso la voce di altri, Pellico, all'indomani della liberazione, decise di mettere sé stesso in scena nelle *Mie prigioni*. Nonostante il successo dell'opera, abbandonò presto l'esperienza dell'autobiografia<sup>15</sup> e scelse di ritornare al genere drammatico, di raccontarsi nuovamente non in prima persona ma attraverso i suoi personaggi. Lo scrittore è passato da una scrittura, quella teatrale, considerata oggettiva<sup>16</sup> («nella misura in cui, di sua propria volontà, l'autore rifiuta di parlare a suo nome»),<sup>17</sup> ad una scrittura per sua natura soggettiva quale quella autobiografica, per poi tornare nuovamente alla scrittura oggettiva del teatro.

A tal proposito, i numerosi monologhi presenti nelle *Mie prigioni* contribuiscono a mettere in scena i sentimenti e i pensieri dell'autore-personaggio: il monologo è uno stratagemma che Pellico, autobiografo e autore di teatro, utilizza per esporre le sue ragioni al pubblico. Questi 'a parte' che Pellico si ritaglia nell'autobiografia aumentano il grado di confidenza che instaura con il lettore. La «partecipazione»<sup>18</sup> che l'autore di teatro richiede al suo pubblico di spettatori, è richiesta dall'autore di autobiografia al suo pubblico di lettori. È forse questo lo scopo dei numerosi monologhi presenti nel testo. Alla stessa vocazione teatrale sembrano rispondere i numerosi testi dialogici<sup>19</sup> che occupano buona parte delle *Mie prigioni*, con un'evidenza forse non riscontrabile in altre autobiografie del periodo risorgimentale. Anche questa caratteristica delle *Mie prigioni* potrebbe ricondursi alla formazione di drammaturgo dell'autore che, abile ed esperto nel costruire dialoghi per le sue tragedie, ha sfruttato questa sua capacità anche nella stesura del racconto della sua vita. Ricordiamo che scrittori per eccellenza di teatro, quali Alfieri, Goldoni, Da Ponte, Gozzi, «nelle loro memorie hanno fatto un uso assai

<sup>12</sup> A. BATTISTINI, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, il Mulino, 1990, 11.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> C. SEGRE, *Autobiografia ed eroe letterario nella Vita dell'Alfieri*, in ID., *Notizie dalla crisi*, Torino, Einaudi, 1993, 120.

<sup>15</sup> Abbiamo notizia di un'altra autobiografia che l'autore iniziò a scrivere, salvo poi darla alle fiamme perché i tempi non erano ancora maturi.

<sup>16</sup> Dal momento che «l'autore non si dice a teatro, ma scrive acciocché un altro parli al suo posto – e non solamente un altro ma una collezione di altri attraverso una serie di scambi di parola», un testo di teatro «non può mai essere decifrato come una confidenza, e nemmeno come l'espressione della "personalità", dei "sentimenti" e dei "problemi" dell'autore, tutti gli aspetti soggettivi essendo espressamente rinviati ad altre bocche». Cfr. A. UBERSFELD, *Theatrikòn. Leggere il teatro*, Roma, La Goliardica, 1984, 21.

<sup>17</sup> Il contrario di ciò che accade, quindi, in un testo autobiografico in cui è l'autore-narratore-personaggio a parlare.

<sup>18</sup> UBERSFELD, *Theatrikòn...*, 16.

<sup>19</sup> Sarebbe proficuo condurre una dettagliata analisi linguistica delle parti dialogiche delle *Mie prigioni*, da cui potrebbero emergere 'tecniche' dell'autore per accrescere il *pathos* e per esaltare il suo personaggio.

parco del dialogo».<sup>20</sup> Non così Silvio Pellico che, per questo, si avvicina maggiormente a Casanova, il quale ha sfruttato al massimo grado le possibilità delle parti dialogiche. Nell'*Histoire de ma vie* l'episodio della fuga dai Piombi, che era stato il soggetto dell'*Histoire de ma fuite*, viene «trasposto senza radicali modifiche, ma con alcuni fondamentali ritocchi stilistici: l'inserzione massiccia di dialoghi».<sup>21</sup> Molte delle scene del primo racconto autobiografico casanoviano subiscono una 'ristilizzazione dialogica' nell'*Histoire de ma vie*, diventando scambio verbale tra i personaggi. Così come per il Casanova dell'*Histoire de ma vie* il dialogo aveva lo scopo di «rendere autentico e il più possibile aderente alla realtà ogni avvenimento»,<sup>22</sup> Pellico – con l'inserimento dei dialoghi – ha forse voluto rendere maggiormente verosimile il suo racconto autobiografico. Una differenza che si potrebbe individuare tra i due autobiografi risiede nella resa linguistica dei dialoghi: nell'autobiografia casanoviana le scelte linguistiche indicano più chiaramente l'appartenenza degli interlocutori ai differenti livelli sociali, mentre nelle *Mie prigioni* Pellico tende a porre sullo stesso piano i personaggi che popolano il suo racconto (secondini, prigionieri, sottintendenti ecc.). Dal punto di vista linguistico, infatti, nei dialoghi dei personaggi delle *Mie prigioni* non si avverte la preoccupazione di variare il registro.<sup>23</sup> Tuttavia, la scrittura di Pellico, come vedremo, nel particolare settore dei dialoghi presenta almeno in parte modalità tipiche della testualità del parlato. Entrambi gli autori, pur nelle loro differenze, subiscono l'influenza del teatro (e, per quanto riguarda Casanova, anche del romanzo).<sup>24</sup> Pellico può essere stato portato a inserire dialoghi proprio dalla sua esperienza di autore teatrale e siamo inclini a credere che nei dialoghi abbia volutamente fatto qualche concessione ad uno stile più vicino al parlato, pur nel quadro di scelte generalmente ancorate alla tradizione scritta. Come è stato osservato, gli autori di teatro sono consapevoli che il successo della loro opera dipende dal pubblico e per questo motivo, suggerisce Altieri Biagi

le decisioni linguistiche degli autori sono *solo parzialmente* frutto di scelte teoriche di determinati 'modelli'[...]. Su queste decisioni influiscono, oltre alle tendenze linguistiche dell'autore e alle sue personali convinzioni intorno alla 'questione' della lingua, la valutazione del gusto del pubblico, delle sue attese, delle sue esigenze, delle sue abitudini linguistiche.<sup>25</sup>

Allo stesso modo Pellico, già autore di teatro e, pertanto, abituato a dover fare i conti con il pubblico, consapevole che lo strumento linguistico incide sul successo di un'opera, avrà con ogni probabilità scelto di avvicinarsi alla testualità del parlato nel tentativo di ricostruire letterariamente i dialoghi. Manifestano uno spiraglio di avvicinamento al parlato alcuni tratti individuabili nelle parti dialogiche che meriterebbero uno studio approfondito. In questa sede prenderemo in considerazione tre fenomeni caratterizzanti la testualità, tre elementi «che per la loro elevata specializzazione diamesica

<sup>20</sup> P. PIERI, *La forma racconto e la faccia dell'eroe*, Firenze, Olschki, 172.

<sup>21</sup> C. SANSONI, *Le funzioni del dialogo nell'autobiografia casanoviana*, «Poetiche», I (2011), 4.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

<sup>23</sup> Come ha accennato Serianni, la tessitura stilistica dell'autobiografia pellicchiana «è tutta tramata sul registro scritto alto, senza nessuna significativa concessione alla mimèsi dell'oralità, neppure nel riprodurre il discorso di personaggi umili», quali ad esempio il secondino Tirola e la giovane Zanze che «non mostrano linguisticamente un diverso livello socioculturale rispetto all'autore-narratore». Cfr. L. SERIANNI, *Il primo Ottocento*, Bologna, il Mulino, 1989, 103.

<sup>24</sup> SANSONI, *Le funzioni...*, 5 ssg.

<sup>25</sup> M. L. ALTIERI BIAGI, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980, 2.

rappresentano ottimi indici del rapporto tra il parlato teatrale e il parlato reale»: <sup>26</sup> a) il ricorso a segnali discorsivi, b) la deitticità ovvero lo stretto legame con la situazione, c) la forte frammentarietà; tutti tratti tipici del parlato e riconducibili alla formazione teatrale dello scrittore.

a) *Segnali discorsivi.*

Si tratta di interiezioni, <sup>27</sup> congiunzioni, avverbi, locuzioni varie che hanno lo scopo di specificare l'inizio o la fine dei turni dialogici, indicare attenuazioni di cortesia e tenere vivo il rapporto con l'interlocutore. Tralasciamo le varie funzioni che possono svolgere i segnali discorsivi, <sup>28</sup> per esaminare invece quali siano i tipi che ricorrono più frequentemente nelle *Mie prigioni*:

1) *interiezioni*

*Eh* («Eh non piango per ciò, signore», 28; «- Del vostro amante, eh? - Eh, no! Non sempre di lui, so anche parlar d'altro», 30; «- Eh, per giurare di non tradirvi, lo posso: non ho mai tradito alcuno. - Dice dunque davvero, che giura, eh?», 33).

*Oh* («Tutti? Oh sta a vedere che non sono il solo che s'arrabbii per quella broda», 28; «E si eseguirà? Quando? Oh miseri! E chi sono gli altri due?», 47; «Oh come arde!», 60; «Oh Silvio! Gridò il vicino, io non ti conosco di persona, ma t'amo da gran tempo», 62).

*Ah* («Non voglio dir questo, signore. Ah s'ella sapesse!...», 28; «Ah, signore! Gli fecero passare il Ponte de' Sospiri!», 47; «Ah signore! Non so, non so chi vi sia», 50; «Ah! Silvio Pellico? Mi pare d'aver inteso a nominarlo», 95).

*Deh* («Lasciai genitori, fratelli, sorelle a Torino. Vivono tutti? Deh, s'ella ha una lettera d'alcun di loro, la supplico di mostrarmela!», 83).

*Via* («Via, signore, dirò: come fratello», 29).

Oltre al loro valore dialogico, ricordiamo che «le interiezioni possono conferire alla parlata del personaggio una determinata coloritura sociolinguistica». <sup>29</sup> Se è vero che nei dialoghi Pellico utilizza maggiormente le forme *ah*, *eh*, *oh* (quelle considerate di registro medio o basso), nella parte narrativa preferisce impiegare le interiezioni che appartengono ad un registro più elevato (*ahimè*, *deh*, *ah*).

2) *congiunzioni*

*e* («E che sono questi carbonari?», 13; «E dove si va?», 42; «E che cosa vuol ella sapere [...]?», «E si eseguirà?», 47; «Ed or che me ne ricordo, dimani è giovedì!», «E che volete dire con ciò?», 60; «E qual ceffo ho a fare?», 67; «E perché non lo manterrebbe?», 68; «E se [...], 68, 70);

*ma* («Ma questi diritti, come no li faceste valere al tempo della Ristorazione?», 19; «Ma giuri, prima, di non tradirmi», 33; «Ma vi par proprio che abbia detto scherzo?», «Ma ditemi; avea quel signore già letta tutta la mia lettera?», 38; «Ma non vedete [...]?», 42).

<sup>26</sup> P. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2000, 107.

<sup>27</sup> Sull'uso delle interiezioni nella novellistica quattro-cinquecentesca si veda lo studio di E. TESTA, *Simulazione di parlato. Fenomeni dell'oralità nella novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991.

<sup>28</sup> Per la trattazione dell'argomento di rimanda al settimo capitolo di C. BAZZANELLA, *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, 145-174.

<sup>29</sup> TRIFONE, *L'italiano...*, 116.



3) *avverbi*

*ora* («Or che ci rifletto anch'io, rispose uno, mi pare che sia indizio, d'essere alquanto meno mascalzone», 13; «Or mi sia lecito, gli dissi, di chiedere a voi, signore, chi siete», 18; «Or, da otto mesi, sono qui sepolto, e, Dio sa, quando uscirò!», 19);  
*ecco* («Ecco ciò che guadagnai a seguire il vostro insistente consiglio», 67);  
*no, no* («No, no! sclamai», 68);  
*sì sì* («Sì, sì, v'ho costretto; ma, animo! ditemi tutto», 47);  
*veramente* («Veramente sì», 28).

Esemplificativo dell'abbondanza di segnali discorsivi che ricorrono nelle *Mie prigioni*, il dialogo del capitolo XLVII tra Pellico e Tremereello (soprannome dato al custode del carcere veneziano):

- E che cosa vuol ella sapere, diceami Tremereello, se nulla v'è di buono a sapere? Le ho già detto troppo, le ho già detto troppo.  
 -Su via, che serve il tacere? Non v'ho io capito? Egli è dunque condannato a morte?  
 -Chi?...Egli?...il dottor Foresti?...  
 -Non dica poi che son ciarlone; io non volea proprio aprir bocca su queste cose. Si ricordi che m'ha costretto.  
 -Si, sì, v'ho costretto; ma, animo! Ditemi tutto: Che n'è del povero Foresti?  
 -Ah, signore! Gli fecero passare il Ponte de' Sospiri! Egli è nelle carceri criminali! La sentenza di morte è stata letta a lui e a due altri.  
 -E si eseguirà? Quando? Oh miseri! E chi sono gli altri due?  
 -Non so altro, non so altro [...]

L'ultima battuta di questo dialogo ci offre lo spunto per sottolineare che nelle parti dialogiche dell'autobiografia di Pellico ricorre sovente la *geminatio*, un fenomeno di intensificazione frequente nel parlato e impiegato abbondantemente nei testi teatrali.<sup>30</sup> Vediamo alcuni esempi:

- Si spieghi, signore, si spieghi; -Che cos'è? che cos'è? (12)  
 - Ah signore! Non so, non so chi vi sia (50)  
 - Ch'io non m'inquieti, ch'io non m'inquieti (60)  
 - Speri, speri, signore! (74)  
 - Sì sì (47)

Nell'ultimo esempio si incontra la ripetizione della particella affermativa che implica una «certa affabilità» nei confronti dell'interlocutore e, in ogni caso, ha «un'indubbia caratterizzazione dialogica».<sup>31</sup>

b) *Deissi*

Nella costruzione dei dialoghi l'autore usa frequentemente anche la deissi, «uno dei più importanti mezzi di ancoraggio del discorso al contesto pragmatico».<sup>32</sup> La deissi, che il genere teatrale impiega in una misura che è sconosciuta agli altri generi letterari,<sup>33</sup> è sfruttata da Pellico fin dal primo dialogo che compare nel libro delle sue memorie:

<sup>30</sup> Cfr. R. SORNICOLA, *Sul parlato*, Bologna, il Mulino, 1981, 225-240; TRIFONE, *L'italiano...*, 117; TESTA, *Simulazione...*, 230.

<sup>31</sup> TRIFONE, *L'italiano...*, 117.

<sup>32</sup> Ivi, 107.

<sup>33</sup> A. SERPIERI, *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, «Strumenti critici», XI (1977), 97-105.

- Fermatevi, caro voi, gli dissi; oggi non ho pranzato, fatemi portare qualche cosa.
- Subito, la locanda è qui vicina; e sentirà, signore, che buon vino! (cap. I).

Altri esempi di deittici si trovano nel cap. XXXV, nel dialogo tra il prigioniero e Tremerello:

- Io vi lascerò il mio vino, gli dissi; fornitemi la carta necessaria a questa corrispondenza, e fidatevi che se odo sonare le chiavi senza la cantilena vostra, distruggerò sempre in un attimo qualunque oggetto clandestino.
- Eccole appunto un foglio di carta [...].

Si veda, ancora, lo scambio di battute con Zanze nel trentesimo capitolo:

- Signore, ella par seccata della mia compagnia, eppure, se potessi, starei qui tutto il giorno [...]. E s'ella non vuol ciarlare, ciarlerò io.
- Del vostro amante, eh?
- Eh no! Non sempre di lui; so anche parlar d'altro.

Per finire, si legga il dialogo tra Maroncelli e il sottintendente dello Spielberg poco prima dell'amputazione della gamba:

- Il protomedico non s'è avventurato di spiegarsi qui in sua presenza.....
- Spero, disse Maroncelli, d'averne dato qualche prova, in soffrire senza urla questi strazi...(cap. LVII).

E poco dopo, rivolgendosi a Pellico, Maroncelli, in un passo divenuto tristemente famoso, dice:

- Ti prego di portarmi quella rosa.

La deissi è un procedimento molto sfruttato dall'autore delle *Mie prigioni* che non perde occasione per ancorare il suo discorso al contesto.

### c) *Pause e interruzioni*

Assai frequenti nelle parti dialogiche, così come in tutta l'autobiografia pellichiana, i fenomeni di frammentazione comuni nel parlato, quali pause di esitazione, mutamenti di progetto e interruzioni di un discorso che nel testo sono resi con i puntini sospensivi 'indicatori canonici' di questi aspetti testuali.<sup>34</sup> La presenza dei puntini di sospensione, nei discorsi diretti, sembra rispondere a «compiti di mimesi del parlato»:<sup>35</sup>

- Signori...ho il piacere...ho l'onore...di significar loro...che Sua Maestà l'Imperatore ha fatto ancora...una grazia... (cap. XCI)
- Me l'avete già detto altre volte. Ebbene...che volete dire?...Su, parlate (cap. L).

I puntini di sospensione, com'è noto, «simulano l'incompiutezza del parlato»,<sup>36</sup> ma già altrove ci siamo soffermati a sottolineare come essi siano in buona parte legati, nelle *Mie*

<sup>34</sup> TRIFONE, *L'italiano...*, 112.; G. PATTARA, *Struttura della frase e prospettiva testuale nelle commedie goldoniane*, in M. Dardano - P. Trifone, *La sintassi dell'italiano letterario*, Roma, Bulzoni, 1995, 296-297.

<sup>35</sup> E. TESTA, *Lo stile semplice*, Torino, Einaudi, 1997, 33.

<sup>36</sup> L. SERIANNI, *La prosa*, in *Storia della lingua italiana. I luoghi della codificazione*, L. Serianni- P. Trifone (a cura di), I, Torino, Einaudi, 1993, 545.

*prigioni*, al discorso sul non detto.<sup>37</sup> La prosa di Pellico è infatti una prosa ellittica, quando non reticente. Il non detto, che accomuna gran parte delle memorie del periodo risorgimentale, è tratto caratteristico della scrittura autobiografica pellichiana. Tra i vari modi per esprimere il non detto, quello preferito da Pellico è senz'altro la reticenza, figura del silenzio per eccellenza.<sup>38</sup> La reticenza è una figura retorica ampiamente usata nelle *Mie prigioni*, ed è spesso segnalata dai puntini di sospensione:<sup>39</sup>

- Si cangia alloggio, signore.
- Che intendete dire?
- C'è comando di trasportarla in un'altra camera.
- Perché?
- Qualcun altro grosso uccello è stato preso, e questa essendo la miglior camera...capisce bene...
- Capisco: è la prima posa de' nuovi arrivati (cap. VIII).

Altro esempio di uso dei puntini di sospensione indicatori del non detto si trova all'inizio del capitolo XXXIII, nel discorso che uno dei due secondini del carcere veneziano rivolge al prigioniero:

- Quando v'era la siora Zanze... siccome il caffè le veniva portato da essa... e si fermava lungo tempo a discorrere... ed io temeva che la furbaccia esplorasse tutti i suoi segreti, signore...
- Non n'explorò pur uno, gli dissi in collera; ed io, se ne avessi, non sarei gonzo da lasciarmeli trar fuori. Continuate.
- Perdoni, sa; non dico già ch'ella sia gonzo, ma io della siora Zanze non mi fidava. Ed ora, signore, ch'ella non ha più alcuno che venga a tenerle compagnia... mi fido... di...
- Di che? Spiegatevi una volta.
- Ma giuri, prima, di non tradirmi.

Già una prima analisi dei dialoghi presenti nel testo rimanda alla scrittura teatrale dello scrittore e rende l'idea dell'influenza del teatro sulla scrittura pellichiana: spesso l'autore preferisce lasciare la parola ai personaggi ricorrendo al discorso diretto. Ulteriori indagini sarebbero necessarie per verificare quanto lo stile del Pellico drammaturgo abbia influito sullo stile del Pellico autobiografo. La «teatralizzazione»<sup>40</sup> del personaggio-protagonista-narratore si attua attraverso un'abile ed efficace costruzione dei luoghi (come vedremo tra poco), ma anche attraverso l'iterazione con gli altri personaggi del racconto. E la lingua impiegata da Pellico nei dialoghi è uno strumento in più per ingraziarsi il pubblico di lettori e per rendere più realistico il suo racconto.

<sup>37</sup> V. MURTAS, *Il non detto nelle memorie di Silvio Pellico*, «Mnemosyne. La costruzione del senso», *Testimonianze, racconti di sé, memorie: il non-detto e il lavoro dell'interprete*, Louvain-la-Neuve, Presses Universitaires de Louvain, II (2009), 77.

<sup>38</sup> Si rimanda a H. LAUSBERG, *Elementi di retorica*, Bologna, il Mulino, 1969, 228; P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, il Mulino, 1986; M. PRANDI, *Una figura testuale del silenzio: la reticenza*, in M.E. Conte - A. Giacalone Ramat - P. Ramat (a cura di), *Dimensioni della linguistica*, Milano, Franco Angeli, 1990, 220; B. MORTARA GARAVELLI, *Le figure retoriche. Effetti speciali della lingua*, Milano, Bompiani, 1993, 106; E. TESTA, *Figure del silenzio nel racconto italiano contemporaneo*, in L. Petersen Waage - B. Grundtvig - P. Schwarz Lausten (a cura di), *Il detto e il non detto*, Atti del Convegno internazionale (Copenaghen, novembre 1998), Firenze, Cesati, 2002, 87-106.

<sup>39</sup> È da ricordare, però, che «la rottura sintattica non è una condizione necessaria della reticenza, né sono sua cifra distintiva i puntini sospensivi. Una frattura sintattica si può interpretare come reticente solo se è accompagnata da una riconoscibile intenzione comunicativa, da un'implicita proposta di completamento del messaggio». Cfr. R. SCARPA, *Procedimenti reticenti nella poesia di Giorgio Caproni*, in *Il detto...*, 72.

<sup>40</sup> Per questo argomento si rimanda al lavoro di UBERSFELD, *Theatrikon...*, 118 ssg.

L'abbondanza di dialoghi che è stata individuata nelle memorie casanoviane e che abbiamo riscontrato in quelle pellichiane va di pari passo, per entrambi gli autori, con l'abbondanza di procedimenti teatrali, tra i quali rientra la descrizione degli ambienti. Nel racconto autobiografico scritto da Pellico, la prigione riveste sicuramente una centralità indiscussa: la dimensione dello spazio nell'autobiografia pellichiana è incentrata in un luogo chiuso qual è quello delle quattro mura di una cella. A differenza di altri autori di autobiografie che nello scrivere le loro memorie hanno dato ampio spazio ai ricordi di luoghi aperti, Pellico, pur sensibile alla bellezza del paesaggio e delle città e alla libertà che essi simboleggiavano (a dimostrarlo restano descrizioni di alcune città viste o immaginate durante la prigionia), riduce all'osso le descrizioni di ambienti esterni per concentrarsi sulla prigione. Forse proprio per questo Philippe Lejeune ha portato ad esempio l'opera di Pellico tra gli scritti autobiografici sulla prigione.<sup>41</sup> Non solo per la scelta del titolo, crediamo, ma per l'importanza che assume la descrizione della prigione, l'opera pellichiana è diventata un *topos* per gli scritti autobiografici sulla carcerazione. Costituiscono delle eccezioni alcuni fuori scena, come la vista del panorama dalla finestra dei Piombi e la descrizione delle passeggiate concesse ai prigionieri allo Spielberg (cap. LXV), ma lo spazio dell'opera è principalmente uno spazio chiuso.

Soffermiamoci quindi, prima di concludere, sulla descrizione dei tre luoghi di prigionia che costituiscono lo sfondo delle *Mie prigioni*: le carceri di Milano, i Piombi di Venezia, la fortezza dello Spielberg (rispettivamente nei capp. I, VIII-IX, XLII). Nel primo capitolo dell'opera troviamo la descrizione della prima cella nel carcere di Milano:

La stanza era a pian terreno, e metteva sul cortile. Carceri di qua, carceri di là, carceri di sopra, carceri dirimpetto. Mi appoggiai alla finestra, e stetti qualche tempo ad ascoltare l'andare e venire de' carcerieri, ed il frenetico canto di parecchi de' rinchiusi.

Più precisa e articolata è la descrizione della seconda prigione in cui fu rinchiuso lo scrittore:

il mio nuovo alloggio era tristissimo. Una stanzaccia, oscura, lurida, con finestra avente non vetri alle imposte, ma carta, con pareti contaminate da goffe pitturacce di colore, non oso dir quale; e ne' luoghi non dipinti erano iscrizioni. Molte portavano semplicemente nome, cognome e patria di qualche infelice, colla data del giorno funesto della sua cattura. Altre aggiungeano esclamazioni contro falsi amici, contro se stesso, contro una donna, contro il giudice, ecc. altre erano compendi d'autobiografia (cap. IX).

La nuova cella delle carceri milanesi è ancora più lugubre della prima («così tetra e così immonda» scrive Pellico nel capitolo seguente). Come è stato notato, lo spazio delle *Mie prigioni* è decisamente angusto, ma è anche vero che è uno «spazio fitto di personaggi».<sup>42</sup> Altre autobiografie 'carcerarie' del primo Ottocento non sono così affollate (si pensi, per esempio, al *Manoscritto di un prigioniero* di Carlo Bini); Pellico, invece, popola le scene del suo racconto, quasi allestisse un palcoscenico: se non sono altri prigionieri, si tratta delle guardie carcerarie, o ancora di persone che ruotano intorno al carcere per svolgere le più varie mansioni. Ci sono poi i numerosi personaggi evocati dalla memoria dell'autore che, quanto e più di quelli presenti, popolano le pagine delle *Mie prigioni*.

<sup>41</sup> P. LEJEUNE, *Pour l'autobiographie. Croniques*, Paris, Seuil, 1998, 104.

<sup>42</sup> JACOMUZZI, *Introduzione...*, 47.

Trasportato nei Piombi di Venezia, dove rimase per undici mesi, una nuova cella attende il prigioniero in attesa della sentenza:

la mia stanza avea una gran finestra, con enorme inferriata, e guardava sul tetto parimente di piombo della chiesa di San Marco [...] Ma la mia prigione essendo così alta, gli uomini laggiù mi parevano fanciulli, ed io non discerneva le loro parole se non quando gridavano. Io mi trovava assai più solitario che non era nelle carceri di Milano (cap. XXIII).

Fu in questa nuova prigione che Pellico riuscì ad ottenere un «legale quinternetto» di carta nel quale scrisse le tragedie *Ester d'Engaddi* e *Iginia d'Asti*, oltre a varie cantiche e poemi (cap. XXVIII);<sup>43</sup> proprio qui conobbe Zanze, la ragazza veneziana con la quale strinse una profonda amicizia e le cui visite rompevano la monotonia del tempo trascorso in carcere, abbellivano le sue avversità e «doppiavano la vita»<sup>44</sup> a tal punto che dopo il suo allontanamento la prigione tornò ad essere «una tomba». Ricordiamo, inoltre, che ogni trasferimento, oltre ad aggravare sempre più la cattiva condizione del prigioniero (le stanze sono sempre più buie e luride, e accompagnano il protagonista nel suo viaggio che è una vera e propria discesa agli inferi), costituisce ogni volta una separazione da qualcuno cui il prigioniero si era affezionato: il mutolino, Maddalena ecc. Si ha un nuovo cambio di cella nel cap. XLII:

Il luogo ove mi posero era pur sotto i Piombi, ma a tramontana e ponente, con due finestre, una di qua, l'altra di là [...]. La finestra a ponente era grandissima, quella a tramontana era piccola ed alta, al di sopra del mio letto.

Come si può osservare, spesso Pellico situa al centro della descrizione la finestra. Ricordiamo a tal proposito che «il motivo della finestra ritorna ossessivamente nelle autobiografie “carcerarie”», come ha affermato qualche anno fa Anna Tylusinska Kowalska.<sup>45</sup> Dopo una breve permanenza in un'altra cella nel carcere dell'isola di Murano (dove si ricongiunse con Maroncelli), arrivò la sentenza della condanna a morte, tramutata poi in carcere duro e Pellico fu portato a Brno per essere rinchiuso nella fortezza dello Spielberg, dove la condizione del prigioniero peggiorò:

allorché mi trovai solo in quell'orrido antro, e intesi serrarsi i catenacci, e distinsi, al barlume che discendeva da alto finestrucolo, il nudo pancone datomi per letto, ed una enorme catena al muro [...] (cap. LVIII).

È in questo «orrido antro» che appare la burbera, ma in fondo buona, figura del carceriere Schiller, «una delle figure più indimenticabili delle *Mie prigioni*».<sup>46</sup> Va notato che in tutti i passi in cui si descrivono le carceri compare un aiutante nella scena: il ruolo

<sup>43</sup> Quando Pellico lascerà i Piombi per essere trasferito allo Spielberg, le opere saranno inviate a Torino al padre e verranno pubblicate dopo la liberazione (le due tragedie composte in carcere saranno anche rappresentate). Ivi, 83.

<sup>44</sup> Così scrive Pellico nel cap. XXXII quando racconta il dolore per l'allontanamento di Zanze.

<sup>45</sup> A. TYLUSINSKA KOWALSKA, «Lasciate ogni speranza voi che entrate». *Le memorie carcerarie degli eroi del Risorgimento*, in G. Traina - N. Zago (a cura di), *Carceri vere e d'invenzione dal tardo Cinquecento al Novecento*, Atti del Convegno internazionale di studi (Ragusa - Comiso, 14-15-16 novembre 2007), Acireale-Roma, Bonanno, 2009, 282.

<sup>46</sup> JACOMUZZI, *Introduzione...*, 141.

che il secondino<sup>47</sup> Tremerello ricoprì nelle carceri veneziane passa a Schiller in quelle austriache.

Il resoconto minuzioso dei «vestiti da prigioniero» nel cap. LXII conclude la rappresentazione scenica del carcere moldavo:

consisteva in un paio di pantaloni di ruvido panno, a destra color grigio, e a sinistra color cappuccino; un giustacuore di due colori egualmente collocati, ed un giubbettino di simili due colori, ma collocati oppostamente, cioè il cappuccino a destra ed il grigio a sinistra. Le calze erano di grossa lana; la camicia di tela di stoppa piena di pungenti stecchi, un vero cilicio: al collo una pezzuola di tela pari a quella della camicia. Gli stivali erano di cuoio non tinto, allacciati. Il cappello era bianco. Compivano questa divisa i ferri a' piedi, cioè una catena da una gamba all'altra, i ceppi della quale furono fermati con chiodi che si ribadirono sopra un'incudine.<sup>48</sup>

Le descrizioni dei luoghi in cui il prigioniero di volta in volta è rinchiuso dimostrano l'abile capacità del tragediografo nel costruire le scene del dramma che vive in prima persona. Soffermarsi su alcuni particolari dell'ambiente è un modo per aumentare il *pathos* della scena in cui l'autore-protagonista cala sé stesso al centro del racconto autobiografico. Tra i 'fondali' in cui l'autore ambienta la sua autobiografia vi è, dunque, principalmente il luogo chiuso della prigione, le cui ricorrenti descrizioni, dettagliate e minuziose, costituiscono senza ombra di dubbio una delle caratteristiche principali della scrittura autobiografica pellichiana.

Vorremmo ora soffermarci, in conclusione, su alcuni episodi tipici della teatralità pellichiana per dimostrare che il rapporto tra autobiografia e teatro è molto stretto nella produzione artistica di Silvio Pellico. Uno degli esempi più illuminanti a tal proposito è sicuramente la scena del cambio della camicia di Schiller, descritta nel cap. LXI, in cui Pellico – inzuppato di sudore per la febbre – domanda al carceriere di poter avere un cambio:

-Non si può! Gridò con voce brutale. Ma fecemi segretamente cenno cogli occhi e colla mano. Usciti il caporale e le guardie, ei tornò a farmi un cenno, nell'atto che chiudeva la porta. Poco appresso ricomparve, portandomi una delle sue camicie, lunga due volte la mia persona. [...]

Pellico chiede, però, di poter avere una delle camicie del suo baule e così, di fronte al rifiuto del prigioniero, il carceriere reagisce teatralmente:

E gettatami sgarbatamente addosso la sua lunga camicia, se n'andò brontolando, e chiuse la porta con uno strepito da arrabbiato.

La scena del rimprovero a Zanze, il cui dialogo sembra tratto da una delle tragedie pellichiane, meriterebbe un approfondimento in altra sede. Il prigioniero si lamenta con la pietosa ragazza quando non è lei a preparargli il caffè e gli viene invece portato un caffè leggero, una «broda inefficace» perché non riesce a tenerlo sveglio:

<sup>47</sup> «[...]così chiamansi i carcerieri dipendenti dal custode», come chiosa Pellico nel cap. IV della sua autobiografia.

<sup>48</sup> Giustamente è stato notato che, con la descrizione precisa e dettagliata del vestito da prigioniero e i ferri stretti ai piedi, «la rievocazione delle durezze del carcere austriaco riceve qui gli ultimi tocchi». JACOMUZZI, *Introduzione...*,149.

Io poi me ne lagnava colla Zanze, ed ella mi compativa. Un giorno che ne la sgridai aspramente, quasi che m'avessi ingannato, la poveretta pianse, e mi disse:  
 -Signore io non ho mai ingannato alcuno, e tutti mi danno dell'ingannatrice.  
 -Tutti? Oh sta a vedere che non sono il solo che s'arrabbii per quella broda.  
 -Non voglio dir questo, signore. Ah s'ella sapesse!...Se potessi versare il mio misero cuore nel suo!... (cap. XXVIII).

Sono, questi, singolari esempi della straordinaria teatralità che pervade tutto il racconto autobiografico dello scrittore.<sup>49</sup> In esso l'autore mette per la prima volta in scena sé stesso, crea il 'personaggio Pellico', affilando le armi della sua penna.

Come è stato osservato, «il dialogo e la teatralizzazione della narrazione non sono stati molto sfruttati dagli altri autobiografi italiani».<sup>50</sup> Pellico ha seguito in questo caso il modello casanoviano: così come l'*Histoire de ma vie* è stata considerata un'autobiografia *sui generis* tra le autobiografie del XVIII secolo proprio per il largo ricorso ai dialoghi e alla teatralizzazione delle scene, allo stesso modo *Le mie prigioni* costituiscono un *unicum* tra le memorie del periodo risorgimentale. Sono riscontrabili elementi comuni tra i due autori: la fiducia nella forza che le parole esercitano sul lettore; la comune convinzione che riportare i dialoghi significhi dare maggiore oggettività, e quindi verosimiglianza, al racconto autobiografico. Il dialogo per Pellico è uno strumento per arrivare a dare l'impressione di quella veridicità che ogni autobiografo persegue; la scelta di inserire i dialoghi nella sua autobiografia è quindi motivata in primo luogo dalla necessità di rendere più credibile il suo racconto, in secondo luogo dalla volontà di accrescere il *pathos* intorno al suo personaggio e alle sue vicende.

Sottolineiamo ancora una volta che, se da una parte Pellico nei dialoghi non è in genere incline alla mimesi dell'oralità negli ambiti morfologico e lessicale, dall'altra però impiega elementi linguistici tipici del parlato: i segnali discorsivi, le deissi, le pause e le interruzioni. Se volessimo leggere in chiave teatrale l'autobiografia pellicchiana, potremmo dire che il luogo è unico (la prigione) e gli atti sono sapientemente equilibrati tra «dialogo» e «didascalie»;<sup>51</sup> lo scrittore non si è limitato a inserire parti dialogiche, ma ha descritto le 'scene', proprio come nelle sue *pièces* teatrali. Pellico, insomma, anche nelle sue memorie ha rispettato le unità di tempo, luogo e azione, innervandole di quel tocco di romanticismo che lo contraddistingueva fin dagli esordi della sua carriera letteraria: quella doppia impronta che è stata ravvisata nella produzione drammaturgica dello scrittore saluzzese è, in conclusione, ravvisabile anche nella sua autobiografia, in cui classicismo e romanticismo si amalgamano e si confondono.

<sup>49</sup> Tante altre scene avrebbero potuto essere prese in considerazione: l'abbraccio con Oroboni (cap. LXII), la comunicazione rassicurante sulla famiglia (cap. LXXXIII), la notizia della grazia (cap. XCI). Il racconto tocca l'acme della tragicità nel cap. LXXXIX, in cui l'autore sembra volere enfatizzare la catastrofe lieta: la fine di ogni speranza di ritrovare la libertà coincide con il raggiungimento di una serenità confortata dalla religione e dall'amicizia.

<sup>50</sup> SANSONI, *Le funzioni...*, 17.

<sup>51</sup> «[...] che cos'è un testo di teatro? Esso è formato da due parti distinte ma dissociabili, il *dialogo* e le *didascalie* (o indicazioni di scena, o *regie*). Il rapporto testuale dialogo-didascalia, è variabile secondo le epoche della storia del teatro [...]». UBERSFELD, *Theatrikon...*, 20-21