

OPERE COMPLETE DI WALTER BINNI

17



**Walter Binni**

**Foscolo**

**1954-1982**

**Il Ponte Editore**

I edizione: 2017  
© Copyright Il Ponte Editore - Fondo Walter Binni

Il Ponte Editore  
via Luciano Manara 10-12  
50135 Firenze  
[www.ilponterivista.com](http://www.ilponterivista.com)  
[ilponte@ilponterivista.com](mailto:ilponte@ilponterivista.com)

Fondo Walter Binni  
[www.fondowalterbinni.it](http://www.fondowalterbinni.it)  
[lanfrancobinni@virgilio.it](mailto:lanfrancobinni@virgilio.it)

## INDICE

9	VITA E POESIA DEL FOSCOLO NEL PERIODO FIORENTINO 1812-13 (1954)
29	IL «SOCRATE DELIRANTE» DEL WIELAND E L'«ORTIS» (1959)
51	L'«AJACE» DEL FOSCOLO (1961)
81	L'ODE ALLA PALLAVICINI NELLO SVOLGIMENTO DEL PRIMO FOSCOLO (1974)
127	INTRODUZIONE ALLE «ULTIME LETTERE DI JACOPO ORTIS» (1974)
149	UGO FOSCOLO» IN «ENCICLOPEDIA EUROPEA» (1977)
159	L'INTERVENTO STORICO-POETICO DEL FOSCOLO (1978)
	STORIA DELLA CRITICA FOSCOLIANA (1982)
183	1. Giudizi e reazioni dei contemporanei.
189	2. La polemica risorgimentale e le interpretazioni dell'epoca romantica.
203	3. Il saggio del De Sanctis.
211	4. Gli studi del «metodo storico» e il Carducci.
218	5. La critica foscoliana nel periodo idealistico.
231	6. Il problema critico delle «Grazie», del Foscolo didimeo, dell'«Ortis», negli studi foscoliani fra 1928 e 1957.
240	7. Fortuna critica recente fino al bicentenario.
261	PREMESSA A «UGO FOSCOLO. STORIA E POESIA» (1981)
	APPENDICE
	DUE RECENSIONI FOSCOLIANE
271	CLAUDIO VARESE, <i>Linguaggio sterniano e linguaggio foscoliano</i> (1948)
277	Ugo Foscolo, <i>Poesie satiriche</i> , a cura di Guido Bezzola (1953)
279	Indice dei nomi



## Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812-13 (1954)

W. Binni, *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812-13*, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 58°, serie VII, n. 2, Firenze, aprile-giugno 1954, pp. 185-199; poi raccolto in Id., *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 141-162 (edizioni successive: 1967, 1972, 1975, 1980, 1990), e in Id., *Ugo Foscolo. Storia e poesia*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 180-202 (edizioni successive: 1990, 1995). Il saggio coincide in parte con il testo della conferenza intitolata *Foscolo a Firenze*, pronunciata nell'ambito di un ciclo di lezioni dedicate all'Ottocento Fiorentino (Firenze, 8 aprile 1954) e stampata in *L'Otto-Novecento*, a cura della Libera Cattedra di Storia della Civiltà Fiorentina, Firenze, Sansoni, 1957, pp. 39-66.



## VITA E POESIA DEL FOSCOLO NEL PERIODO FIORENTINO 1812-13

Dopo la proibizione dell'*Ajace* e i rinnovati attacchi dei letterati cortigiani<sup>1</sup>, tanto piú insopportabile era divenuta per il Foscolo la vita in Milano (la «città di suicidio», la «città di letame», «Paneropoli» con i suoi cittadini semplici «stomachi») e, nel suo desiderio crescente di un «esilio liberatore», Firenze – al cui vivo ricordo era legato il ricordo stesso degli anni giovanili, l'incanto di una terra che egli aveva chiamato «sacro paese» nell'*Ortis* e «beata» nei *Sepolcri*, per la intensa e pura vitalità del paesaggio e della tradizione storica e poetica<sup>2</sup> – si presentava naturalmente, dal cuore, come ideale meta di un simile «esilio», come il luogo piú favorevole ad un suo ritorno alla lirica e agli studi piú impegnativi: lontano dalle risse letterarie che eccitavano i suoi umori piú acri, lontano dalle passioni tormentose che lo *ardevano* senza *illuminarlo* e che lo avrebbero illuminato se avesse potuto riviverle poeticamente, armonizzarle in una commozione piú calma e distaccata, risolte in «calore di fiamma lontana». Che è poi il

<sup>1</sup> «Laidi ruffiani di letteratura» li chiamava ora, come già nel *Commento alla Chioma di Berenice* aveva chiamato «anime di cimici» i puri eruditi e i grammatici incapaci di intendere il valore della poesia e l'impegno del poeta nella vita del proprio tempo.

<sup>2</sup> Firenze era entrata con i *Sepolcri* fra i miti alti del lirico, ma in quel mito, che fa da sostegno a tutta l'ardita costruzione del carne e rappresenta uno stimolo vivo e storico a quell'inno alla vita in presenza della morte, si componevano elementi del suo amore per Firenze, che già il Foscolo aveva precisato in maniera meno unitaria nell'*Ortis* del 1802 sulla base del sonetto *Al Lungarno fiorentino* e del suo soggiorno fiorentino dell'inverno 1800-1801: il fascino complesso del «sacro paese» come terra della poesia (dove «si ridestarono dalla barbarie le sacre muse e le lettere»), come centro vivo della gloria italiana conservata nelle tombe di Santa Croce («Dianzi io adorava le sepolture di Galileo, di Machiavelli e di Michelangelo ecc.»), come rifugio dell'ultimo grande italiano e maestro del Foscolo, l'Alfieri («l'unico mortale che io avrei desiderato conoscere»), come terra di vitalità profonda e ingentilita («La Toscana è tutta quanta una città continuata e un giardino, il popolo naturalmente gentile, il cielo sereno e l'aria piena di vita e di salute»). Questi elementi dell'amore foscoliano per Firenze (incoraggiato anche dallo stesso amore dell'Alfieri che aveva vagheggiato la luminosa fermezza dell'«attica Flora», lo splendore della primavera del «fausto etrusco suolo» «dove ogni oggetto al poetar mi tragge», sonetto CCXLVII) venivano alimentati dai suoi ricordi sentimentali dell'amore per «la bella giovinetta ch'ora è donna», dell'amicizia per il Niccolini, e dall'illusione così foscoliana di ritrovare in Firenze tutto ciò che credeva di aver perduto negli anni della maturità, magari vagheggiando, se non altro, una morte consolata da affetti piú quieti in quel luogo caro al suo ricordo e alla sua poesia (già nel 1807 scriveva al Niccolini: «il mio cuore amerebbe aggiungere che il desiderio di morire in Firenze mi sta piantato nel cuore», *Epistolario*, Ed. Naz., a cura di P. Carli, III, p. 286).

più vero segreto della poesia delle *Grazie* e della loro effettiva possibilità di realizzazione nel nuovo periodo fiorentino.

Sollecitato dai sospetti del governo vicereale per un uomo che fu sempre considerato una «testa calda», un irrequieto inadatto a servire (e più tardi lo Strassoldo dirà di lui con altissimo elogio in bocca a un poliziotto: «rimarrà un individuo pericoloso sotto ogni regime!»<sup>3</sup>), incalzato da funerei presagi e dal senso doloroso di una precoce vecchiaia, il Foscolo si decise così nell'agosto del 1812 a lasciare Milano, dove non può più vedersi «inter tantam scabiem, et contagia lucri»<sup>4</sup>, dove la «tristezza, la noia, il freddo, l'amor del letto, e l'odio d'ogni società, tutti corrieri che precedono la veneranda Parca», lo persuadono «che la vera, forte, ardita vita è ormai trascorsa per *lui*»<sup>5</sup> e si dirige verso Firenze «dove spera di rivivere» poiché «le memorie degli anni *suoi* che fuggivano, e l'amor delle lettere e della lingua *gli* fecero desiderare assai volte la bella Toscana»<sup>6</sup>, e dove sfuggirà il contatto dei letterati e dei conversatori «oziosi e ciarlieri». Ché su questo punto egli non si fa inutili illusioni («se Firenze è bellissima, i fiorentini non son già l'anime più schiette del mondo»<sup>7</sup>). Ma del resto solo raramente – e più nella ripresa dell'autunno 1813 – avrà occasione di reazioni più energiche contro «quest'Universo dell'Arno composto di venti sguaiate, e di cinquanta calabroni»<sup>8</sup>, disposto come sarà all'indulgenza e ad una fondamentale simpatia per i fiorentini, «tutti gente del secolo d'oro forse perché come Didimo non siamo né avidi né ambiziosi»<sup>9</sup>, e salvaguardato da un più cauto impiego dei propri affetti che gli permette di sorridere senza sdegno sui pettegolezzi di casa Santini, sul brusio di sussurri e piccole maldicenze, non assente neppure nel caro salotto della d'Albany.

Giunto a Firenze il 17 agosto e sceso all'Albergo delle Quattro Nazioni sul Lungarno, vicino alla casa d'Alfieri, davanti a Ponte Santa Trinità, il Foscolo provò subito come un nuovo impulso fiducioso e un senso profondo di sollievo, di evasione da un mondo di *cure* oppressive e turbatrici, e tutte le lettere di quegli ultimi giorni di estate – dirette alla saggia Temira o alla corteggiatissima Martinetti su linee più agevoli di amore-amicizia o di amore-galanteria (interrotta provvisoriamente la linea bruciante dell'amore-passione con una tumultuosa lettera a Lucietta Battaglia) – portano affermazioni decise sulla sua mutata disposizione di umore, sul suo gradito e pieno abbandono alle impressioni distensive e rasserenanti della nuova vita fiorentina<sup>10</sup>.

<sup>3</sup> In L. Corio, *Rivelazioni storiche intorno ad Ugo Foscolo*, Milano 1873, p. 94.

<sup>4</sup> Lettera al Bodoni, del 15 agosto 1812 (*Ep.*, IV, p. 92).

<sup>5</sup> Lettera alla Teotochi Albrizzi, del 29 luglio 1812 (*ibid.*, p. 67).

<sup>6</sup> Lettera al Giovio, del 5 agosto 1812 (*ibid.*, p. 78).

<sup>7</sup> Lettera alla Teotochi Albrizzi, già citata.

<sup>8</sup> Lettera al Trechi, del 23 ottobre 1813 (*Ep.*, IV, p. 399).

<sup>9</sup> Lettera alla d'Albany, da Milano (*ibid.*, p. 317), senza data: nella vecchia edizione delle *Opere* era datata 12 agosto 1813.

<sup>10</sup> Si vedano, ad esempio, le lettere alla Martinetti del 19-20 agosto e del 14 settembre

E se non si potrà parlare di un vero e proprio *risorgimento* in senso leopardiano, e se questo nuovo periodo foscoliano si svolgerà sotto il segno di una «vita calma se non felice» e, in certi momenti, di «una pace malinconica» più che di un impetuoso entusiasmo, non si può fare a meno di sottolineare la nuova fiducia con cui il poeta annunciava il 22 agosto alla Teotochi: «sto gaio assai d'umore e svegliato d'ingegno e scrivo più in un'ora qui che in tutto un giorno a Milano»<sup>11</sup>, specie se si ricordi che, nella stessa lettera, decisamente egli afferma che nell'inverno andrà a Roma per stamparvi «un *Carme* intitolato le *Grazie* e diretto a Canova».

Una sicura coscienza della rinnovata forza creativa, provata già felicemente in quei primi giorni fiorentini, si assicurava ad una nuova disposizione dell'animo che, nel riposo e in una ricchezza di stimoli più *eccitanti* che *agitanti* (per adoperar sue parole), trasformava una tensione turbata e pratica in una nuova tensione poetica, entro una calma alacre, in una consonanza gradevole con un paesaggio a cui già, per una consuetudine della memoria, attribuiva un potere consolatore, con una città in cui la fantasia recuperava facilmente vivi elementi dei propri miti: dalle tombe di Santa Croce, dove appena giunto il Foscolo si reca a salutare «quei suoi santi amici e maestri», al Lungarno dove egli veniva a vivere (vi rimase fino al 15 ottobre per passare poi nella casa più quieta dei Prezziner in Borgo Ognissanti, finché in aprile salì alla villetta di Bellosguardo<sup>12</sup>) e dove ben presto poté realizzare il suo vecchio sogno di respirare le «aure alfieriane» nel salotto ospitale della d'Albany.

Non si pensi che Firenze offrì al poeta dei motivi particolari, legati alle condizioni storiche, culturali, socievoli di quegli anni (ben diversi del resto da quelli successivi dell'*Antologia* e del circolo risorgimentale fra Vieusseux e Capponi) o a precise suggestioni dei suoi monumenti e della sua arte. Perché, a parte la limitata possibilità della vita culturale e socievole fiorentina in quegli anni – poco propizi anche al movimento e al passaggio dei forestieri italiani e stranieri –, il Foscolo stesso cercava in Firenze cose essenziali, affetti tranquilli e poco impegnativi, contatti misurati per un gradevole calore di socievolezza, senza quel bisogno di sfogo impetuoso nella vita elegante e nella affermazione esterna della propria personalità che caratterizza ben diversamente altri periodi della vita foscoliana.

E come egli si tenne accuratamente lontano dalla vita ufficiale della pic-

1812, *passim*.

<sup>11</sup> *Ep.*, IV, pp. 108-109.

<sup>12</sup> Per le notizie relative al soggiorno fiorentino del Foscolo si veda il breve scritto di N. Tarchiani, *Firenze al tempo del Foscolo*, nel volume *Ugo Foscolo e Firenze*, Firenze 1928 (a cura della Società nazionale per la Storia del Risorgimento, Comitato toscano), a cui ci si riferisce anche per notizie contenute negli altri saggi ivi raccolti. Utile può riuscire, per le notizie sulla vita fiorentina nell'epoca napoleonica, il volume di A. Lensi, *Napoleone a Firenze*, Firenze 1936, pur nella sua intonazione «romanzata».

cola corte di Elisa e Felice Baciocchi, così fu restio ad approfondire e ad ampliare di molto le sue relazioni amichevoli di antica data (Niccolini, Collini) o quelle nuove con il Baldelli, con le famiglie Corsi e Santini, con le famiglie forestiere degli Orozco e dei Cicognara.

Non che la sua vita fiorentina (specie al suo inizio e poi nella breve ripresa dell'ottobre-novembre 1813) fosse di misantropo, e non mancano nelle sue lettere echi di visite, di balli, di pranzi e di teatri. Ma questa vita socievole fu sentita dal poeta nel suo valore di piacevole possibilità di contatti poco profondi e poco impegnativi, limitata volontariamente in un saggio equilibrio fra la solitudine operosa e l'esperienza concreta di una propria disposizione a calme, serene relazioni, esercitate soprattutto nel salotto della d'Albany. Mancano grandi incontri, mancano amicizie fervide (quella stessa con il Niccolini sembra spengersi in una consuetudine senza grande interesse): e quanti tagli bisogna pur fare alle leggende degli studiosi ottocenteschi sugli ipotetici amori fiorentini, da loro moltiplicati – fra sdegni puritani e compressa malizia libertina – *ad maiorem gloriam* dell'ardente e insaziabile conquistatore<sup>13</sup>. In realtà – sfiorito l'antico amore per la Roncioni, divenuta, con la maturità, frivola e fredda, e a parte una corte, balenante di scarsi guizzi di passione e più fatta di puntiglioso orgoglio maschile, per la bella Nencini<sup>14</sup>, e galanterie fuggevoli per l'*anacreontica* Rosellini o per la facile Clementina Pagnini – un solo volto femminile si stacca nella vita fiorentina del Foscolo: quello di Quirina Mocenni Magiotti, la *Donna gentile*. E fu quello un amore di tenera intonazione coniugale, tranquillo e senza ansie, fatto di devozione della donna e di affettuosa confidenza e riconoscenza dell'uomo, ma privo assolutamente degli impeti che son propri delle grandi passioni foscoliane; adatto insomma a confortare una certa inclinazione delle *Grazie* e dei loro affetti gentili, ma non certo ad ispirare quegli accenti più intensi di *inno alla bellezza* e di elegia *sulla soave cura dell'immortale amore*, che nello stesso carne incompiuto si riferiscono invece alla Bignami e, più segretamente, alla Battaglia.

E ugualmente scarsi ma essenziali sono gli accenni a precisi motivi della bellezza di Firenze e della sua arte. Il *tempio* rimane Santa Croce, gli *Uffizi* sono per lui solo la *Venere* del Canova contemplata per più giorni al suo arrivo e così fortemente efficace nell'avvio delle *Grazie* («la bella Dea che in riva d'Arno / sacra alle tranquille arti custode»). E, se non mancano nelle *Grazie* precisi ma scarsi riflessi di luoghi e monumenti fiorentini (il *leggiadro*

<sup>13</sup> E non era lo stesso Foscolo a scrivere al Trechi il 1° ottobre del 1812 che da mesi e mesi «Nulla venus, non ulli animum flexere hymenaei?»

<sup>14</sup> Soprattutto nel secondo e breve periodo dell'autunno 1813, in cui son più frequenti gli accenni delle lettere ad una vita galante e ad un episodio di rivalità con un ufficiale francese corteggiatore della Nencini: episodio (lettera del 23 ottobre 1813 al Trechi, già citata) interessante a mostrare quanto di combattivo, di risentito c'era pur in questo periodo nell'animo foscoliano che non si può mai ridurre ad una condizione di rassegnata e bonaria saggezza.

*ostello* raffaellesco della Nencini Pandolfini, i giardini dell'*ombrifero* Pitti, i *lucidi teatri* in cui il pellegrino

... errare un desio dolce d'amore  
mira ne' volti femminili, e l'aura  
pregna di fiori gli confonde il cuore),

son soprattutto il senso squisito della eleganza fiorentina, l'essenziale fusione di civiltà e di naturale bellezza della città, lo stimolo vitale e serenatore del suo paesaggio (viva introduzione ai paesaggi aerei delle *Grazie*, al paesaggio mitico-greco, all'Iperurano eternamente primaverile) che animano il poema incompiuto e si condensano liricamente nella contemplazione da Bellosguardo di un paese naturale e mitico in cui senza sforzo possono danzare ninfe, suonare silvani, di una terra poetica e vera vagheggiata nel rito delle sacerdotesse o nella rievocazione della meditazione celeste di Galileo:

Con elle  
qui dov'io canto Galileo sedeva  
a spiar l'astro  
della loro regina; e il disviava  
col notturno rumor l'acqua remota,  
che sotto a' pioppi delle rive d'Arno  
furtiva e argentea gli volava al guardo.  
Qui a lui l'alba la luna e il sol mostrava,  
gareggiando di tinte, or le severe  
nubi su la cerulea alpe sedenti,  
or il piano che fugge alle tirrene  
Nereidi, immensa di città e di selve  
scena e di templi e d'arator beati,  
or cento colli, onde Appennin corona  
d'ulivi e d'antri e di marmoree ville  
l'elegante città, dove con Flora  
le Grazie han serti e amabile idioma.

Firenze offrì così soprattutto il suo paesaggio, il suo idioma, la sua eleganza naturalmente classica, un'esperienza di socievolezza più che di grandi affetti e di frementi passioni, e quel luminoso salotto del Lungarno<sup>15</sup>, che accolse il Foscolo, benevolo e confidente fra il ritratto e la biblioteca dell'Alfieri, i suoi manoscritti tormentati e rivelatori di un'ansia di perfezione così stimolante per il creatore delle *Grazie*, nelle serene conversazioni con la d'Albany e con il Fabre: vivo luogo di rapporti gentili, di esercizio consueto e familiare di affetti indulgenti e pacati, che egli più tardi rievocherà con lucida nostalgia e

<sup>15</sup> Circa il celebre salotto si rinvia al volume di C. Pellegrini, *La contessa d'Albany e il salotto del Lungarno*, Napoli 1951, che contiene, anche nelle lettere della contessa, interessanti accenni al Foscolo di questo periodo.

con una interpretazione essenziale all'animo del soggiorno fiorentino, nella lettera al Fabre del 24 gennaio 1814<sup>16</sup>:

E il mio desiderio di tornarmi a Firenze deriva assaissimo, Signor mio, dalla memoria affettuosa, e religiosissima ch'io serbo perpetuamente della Signora Contessa; deriva dalla stima ch'io a poco a poco ho nutrita, ed oggimai ha preso ferma radice dentro di me – dalla stima a cui Ella, mio Signore, mi ha persuaso. Io trovava seduto in quella stanza tutte le sere un dolce e perpetuo eccitamento allo studio; e una soave indulgenza, e una delicata cordialità, e la libertà di parole, e la fiducia d'affetti ch'esercitavano il mio cuore e la mia mente senz'agitarla e moderavano insensibilmente l'ardore delle mie passioni, ardore che spesso, e più in questi ultimi mesi invece di illuminare il mio spirito, e scaldare la mia immaginazione, li aveva quasi arsi e distrutti.

In quel salotto il Foscolo viveva concretamente un senso della vita più adeguato alla sua aspirazione all'armonia, una superiore saggezza intima e sobria che lo stesso Alfieri, nei ricordi della d'Albany, gli suggeriva fra «ira e malinconia», come le frasi più pacate e poetiche dei suoi ultimi anni («lo studio ed i libri e le dolcezze domestiche, aspettando la morte, sono veramente le sole che meritino d'esser considerate dall'uomo, quando ha sfogata la gioventù»<sup>17</sup>). E lì (non in contatti mancati con l'ambiente neoclassico fiorentino dei Benvenuti e dei Morghen), nelle conversazioni con il Fabre, «l'artefice elegante», «l'elegantissimo scolaro del Pussino», l'aspirazione neoclassica alla perfezione e alla purezza delle immagini trovava una prosecuzione più intensa e propizia delle precedenti conversazioni con la Martinetti, l'amica del Canova<sup>18</sup>, o con la Teotochi, illustratrice preziosa e sensibile delle opere canoviane, e le giovanili letture dei testi neoclassici di Mengs e di Winckelmann riaffioravano nella memoria e prendevano nuovo valore. E le loro indicazioni di unità-varietà, di «edle Einfalt und stille Grösse», di sollecitante collaborazione fra poesia e arti figurative, della grazia come disposizione celeste che agisce (e sono parole di Winckelmann) «nella semplicità e nella quiete dell'animo, e il troppo fuoco e le passioni esagerate l'offuscano»<sup>19</sup>, e la tensione alla «bellezza ideale», nel grande poeta (ferma

<sup>16</sup> *Ep.*, V, p. 15.

<sup>17</sup> V. Alfieri, *Lettere*, in *Opere*, Torino 1903, p. 301.

<sup>18</sup> Dà rilievo notevole ai colloqui bolognesi con la Martinetti, subito prima dell'arrivo a Firenze e come stimolo alla decisione di intraprendere l'inno, più volte vagheggiato, alle Grazie, F. Pagliai nella sua introduzione al testo critico dei *Versi dei Silvani*, in «Studi di Filologia Italiana», X (1952), pp. 207-209.

<sup>19</sup> J.J. Winckelmann, *Opere tradotte*, Prato 1830, vol. VI, p. 509. Precise riprese di principî neoclassico-winckelmanniani sono evidenti negli abbozzi di dedica delle *Grazie* e nei frammenti della ragione poetica delle *Grazie*. Sull'importanza del neoclassicismo winckelmanniano per la poetica neoclassica in Italia e per il romanticismo neoclassico, rimando ai miei saggi: *La poetica neoclassica in Italia*, in «Belfagor», 31 gennaio 1950; *Il neoclassicismo e la poesia del Parini*, in «Rassegna Lucchese», 1951, n. 4; *G.M. Pagnini traduttore neoclas-*

restando la sua diffidenza e il suo sarcasmo per i pittori-dottori neoclassici e per la precettistica accademica) divenivano – piú che invito ad un frigido sogno archeologico e ad un edonismo platonizzante (pur se tracce di quel pericolo non sono certo assenti nei momenti meno ispirati delle *Grazie*) –, stimolo propizio al suo neoclassicismo romantico, alla sua rinnovata poetica del *mirabile* e del *passionato*, alla sua originale ricerca di «calore di fiamma lontana». Mentre, in quel salotto, la suggestione di una Musa canoviana (né importa constatare come nei rapporti ideali con lo scultore, che egli vedeva lontano a Roma intento a «vestir d'eterna giovinezza i marmi», vi fosse un facile scambio fra aspirazione e realtà<sup>20</sup>) agevolava il poeta in quella trasfigurazione soave, in quel sogno di armonia gentile in cui le statue canoviane e le belle ospiti della contessa confondevano i loro caratteri di perfezione e di vita, e le donne, le fanciulle divenivano *grazie* viventi in un margine piú esterno di vagheggiata eleganza e, piú in profondo, in quel senso della femminilità con i suoi doni inestimabili della *verecondia*, della compassione, della soave voluttà, che in quel periodo superavano il pregio dell'amicizia virile e quello tempestoso della passione<sup>21</sup>.

Quell'atmosfera spirituale e poetica, creatasi nella fruizione di quegli stimoli sereni e coerenti, offerti a lui da Firenze fino al luglio 1813, si incontrava in maniera piú particolare (con efficacia e con rischio) con il senso di sollievo e di evasione dal mondo aspro delle *cure* e dei *crucci*, in quel primo periodo fra estate e autunno incipiente, in cui il Foscolo precisò il primo disegno delle *Grazie* accentuando la facile trasfigurazione Firenze-Grecia e rivolgendosi inizialmente a quelle parti che di quell'inclinazione soave e consolatrice e di quell'aspirazione al poema delle belle arti e al sogno di una civiltà ingentilita e salvata in un mito poetico di perfezione elegante e luminosa potevano apparirgli piú diretta espressione. La sua fantasia si popolava di miti consolatori, di figure femminili splendenti e vaghe, di paesaggi aerei e sereni, animati da quella vitalità piena e ingentilita che vibra nel moto agile delle Nereidi oceanine, nella figura radiosa della «Gioia alata degli Dei foriera», nel molle abbraccio affettuoso di Venere e delle Grazie emerse dal mare.

*sico*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1953, n. 1; *Aspetti della poetica neoclassica nell'ultimo Settecento*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1953, n. 3, 1944, n. 1; *Lo sviluppo del neoclassicismo nelle discussioni sul «gusto presente»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», 1953, n. 2; ora raccolti nel volume *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit.

<sup>20</sup> Sui rapporti ideali fra Foscolo e Canova si trovano alcuni accenni nel volume di G. Fallani, *Canova*, Brescia 1949, ma con un eccessivo credito alla grandezza dello scultore neoclassico e con equivalenze piuttosto generiche.

<sup>21</sup> Si vedano le lettere alla Martinetti, del settembre 1812 (*Ep.*, IV, p. 135), al Trechi, del 2 settembre 1812 (*ibid.*, p. 127), alla d'Albany, del 31 dicembre 1813 (*ibid.*, p. 467), a G. Serbelloni, del 27 settembre 1813 (*ibid.*, p. 364).

Era la disposizione poetica di giorni in cui il Foscolo poteva scrivere all'Araldi<sup>22</sup> – mentre nelle lettere alla Martinetti o al Trechi parla di Muse come donne e donne come Grazie e la gentile Matildina Orozco ha, come la giovinezza, i passi ornati di fiori<sup>23</sup> –:

Ed intanto mi sto con Erato, con Melpomene, con Talia, e con tutti gli amabili Genii delle belle arti, e nella piú amabile città dell'Italia:

Né del mondo mi cal, né di fortuna;

e vorrei sempre potere cosí,

*Neptunum procul e terra spectare furentem;*

ma non già

*Oblitusque meorum, obliviscendus et illis.*

E, se nelle ultime parole si avverte come la coscienza di un necessario correttivo a quella disposizione troppo beata, questa citazione chiarisce bene come in quel primo avvio delle *Grazie* e nella loro contrapposizione ad un periodo tumultuoso e turbato, nella letizia per la scoperta dell'armonia salvatrice, vi fosse pure un certo compiacimento rischioso del proprio stato e della propria serenità, un'accentuazione eccessiva dell'*amabile*, del *vago*, dell'*elegante*, del *grazioso*, del tono neoclassico accordato a quelle componenti dell'evasione, del rifugio, della contemplazione del mare furente da una riva sicura, con un certo sorridente distacco, che non corrispondono all'animo piú intero e profondo del Foscolo e al pieno significato del carne delle *Grazie*. In cui la stessa armonia sarà sentita piú come intima conquista che non come facile ed euforico possesso, e che anche nei suoi momenti piú sereni implica una vibrazione malinconica, presuppone una tensione romantica, un dinamico sviluppo da una base di elegia e di consapevolezza della sorte dei mortali, dei loro istinti ferini, del carattere drammatico della loro storia e del loro presente.

Quella disposizione indicata dalla lettera all'Araldi aveva qualcosa di limitato e ben presto il Foscolo stesso dové accorgersene o forse fu il suo animo che a quel rasserenamento non ancora saldamente approfondito, e pur nel desiderio di meglio affermarlo, rispondeva istintivamente con la voce del dramma troppo facilmente superato, con l'esigenza di provare la resistenza di quelle nuove voci e di quei nuovi miti nell'urto di una tensione violenta e troppo, momentaneamente, compressa. Cosí come quei primi felici accordi

<sup>22</sup> 3 settembre 1812 (*ibid.*, pp. 129-130).

<sup>23</sup> Lettera alla Martinetti del 5 settembre 1812 (*ibid.*, pp. 133-134) e lettera al Trechi del 10 settembre 1812 (*ibid.*, p. 137).

della *armoniosa melodia pittrice* chiedevano una maturazione ulteriore, un esercizio stilistico piú minuto e paziente, adeguato ad una maggiore coscienza degli ostacoli da superare e delle passioni da dominare: e furono le prove della *Ricciarda* e della versione sterniana didimea, che occuparono l'autunno e l'inverno, interrotto il lavoro piú intenso delle *Grazie* verso la fine di settembre<sup>24</sup>.

Gli elementi drammatici, le ossessive immagini della morte, l'ansia di gesti risolutivi erompono nella *Ricciarda*, chiedendo un'espressione che sarà anche depurazione dell'anima per una poesia meno insidiata da questi fermenti piú momentaneamente ignorati, con una singolare forza convulsa, con un eccesso di tinte cupe, notturne (il finale si svolge nei sotterranei del castello di una fantastica Salerno medievale, fra le tombe dei principi), con una furente tensione di sentimenti di odio, di lacerazioni familiari, di roventi sdegni politici e patriottici a cui furono di stimolo le rinnovate letture alfieriane, l'ammirazione nuova per le tragedie di Schiller<sup>25</sup> (ma Schiller poteva anche operare piú in profondo, per le *Grazie*, nella direzione dell'*Inno alla gioia*) e la ricerca assai incerta di un romanticismo indigeno, di una tragedia nazionale italiana.

E d'altra parte in quell'eccesso di orrore, che scarica una tensione che non aveva ancora trovato la via piú sicura nella integrale espressione delle *Grazie*, una voce dolente e pura, quella di Ricciarda, sorella ideale di Cassandra e Tecmessa, la voce del tema alto dell'amore casto, del pudore, della femminile pietà<sup>26</sup>, sembra ben anticipare, pur con un'abbondanza di pianto, lo sviluppo successivo delle *Grazie*, i toni piú profondi dell'elegia che arricchisce di venature piú segrete ed umane le immagini splendenti della giovinezza che «discende un clivo onde nessun risale», del guerriero che sospira sul suo prigioniero, della sacerdotessa della danza che *plora* sulle rive del lago

<sup>24</sup> Questa rapida ricostruzione del lavoro artistico foscoliano nel 1812-1813 si appoggia alla precisazione di cicli elaborativi delle *Grazie* offerta dall'introduzione di F. Pagliai al testo citato dei *Versi dei Silvani*. Naturalmente il discorso critico potrà divenire aderente e preciso quando disporremo di tutto il testo a cui il Pagliai lavora, con la successione cronologica delle stesure dei vari passi e la precisazione, per quanto è possibile, della cronologia del primo apparire dei vari motivi ed episodi, che permettano di seguire l'arricchimento e approfondimento delle *Grazie* fra il loro periodo iniziale nell'agosto-settembre 1812 e la serie di cicli elaborativi successivi, e fra loro vicini, della primavera-primavera estate 1813, con le poche aggiunte dei mesi milanesi e del breve ritorno a Firenze nell'autunno 1813.

<sup>25</sup> Cfr. la lettera allo Schulthesius, del 27 agosto 1812 (*Ep.*, IV, p. 114), e quella allo stesso del 13 settembre (*Ibid.*, p. 143).

<sup>26</sup> E al grande tema della pietà, della compassione doveva ispirarsi la tragedia *Edipo* che il Foscolo vagheggiò di realizzare in questo periodo. E nelle lettere in cui si accenna alla *Ricciarda*, il Foscolo si riferisce soprattutto ai caratteri di pietà, di commozione raccolti intorno al personaggio della «infelicissima» principessa. Per la possibile ripresa nel periodo fiorentino della abbozzata tragedia *Agamennone*, si veda L. Fassò, *Due pagine inedite di U. Foscolo*, in «Nuova Antologia», 16 maggio 1931, e poi in *Saggi e ricerche di storia letteraria*, Milano 1947.

notturno, della vice-regina che prega per il ritorno del marito combattente in difesa della patria.

Accanto alla *Ricciarda*, e diversa testimonianza della complessità dell'anima e del lavoro del Foscolo in questo eccezionale periodo di vita poetica e di supremo impegno stilistico, si inseriscono in mezzo allo sviluppo delle *Grazie* (la meta alta di quell'anno) la versione del *Viaggio sentimentale di Yorick* dello Sterne e la *Notizia intorno a Didimo Chierico*, in cui la ricerca della parola, tesa a esprimere i moti piú segreti, i toni e i semitoni di una ricchissima vita interiore, e la ricerca di uno strumento linguistico appropriato, si fondono con quella di un autoritratto sempre piú sottile e complesso, nel dominio di passioni non ripudiate e recuperate nel loro perfetto «calore di fiamma lontana» che è presente non solo nella *Notizia*, ma nelle stesse pagine della sua traduzione-creazione.

In quella versione, ripresa inizialmente con un certo fastidio della servitù del tradurre, quando si proponeva di eliminare ogni traccia di inglesismo dalle sue precedenti prove del lontano periodo francese, e rielaborata di nuovo con un piú preciso scopo artistico, il Foscolo realizzava concretamente anzitutto il suo straordinario interesse linguistico, l'amore per la lingua italiana, l'idioma *puro* che sarà raccomandato alle *Grazie* come la loro vera lingua. E quest'amore si fece piú acuto ed attivo proprio in quel periodo fiorentino, quando il Foscolo si mostra cosí attento alla freschezza del parlato robusto e gentile (la gentilezza trovata fino in Mercato vecchio, il piacere della conversazione con il domestico fiorentino a Bellosguardo, la constatata bellezza del linguaggio del contado fatta da Didimo), attentissimo alla ricchezza della lingua trecentesca e cinquecentesca (ed è l'epoca di accanite letture di autori toscani e delle lunghe liste di modi non segnalati dalla Crusca<sup>27</sup>), teso a *sciacquare* in Arno la propria lingua e a farla «purissima e propria», elegante e personale, regolare ma non pedantesca («bel metallo che bisogna ripulire della *ruggine dell'antichità* e depurare dalla *falsa lega della moda*»<sup>28</sup>). In un incontro di tradizione e di vitalità che ancora una volta egli trovava nella viva offerta della città amata, mentre rifiutava, con il suo potente senso dei diritti del genio creativo, le «dure catene grammaticali», le tendenze archeologiche del cruscantismo piú stanco o del purismo dei linguaioli settentrionali, nella celebre lettera allo Schulthesius del 27 agosto

<sup>27</sup> Questo fortissimo interesse linguistico e la sua espressione negli studi di quell'anno e nella rielaborazione della versione sterniana sono precisati minutamente nelle pagine della introduzione premessa da M. Fubini alla sua edizione delle *Prose varie d'arte* (*Opere*, vol. V, Firenze 1951, pp. XXXVI e ss.); pagine che studiano anche la «storia» della versione e il rapporto fra il testo sterniano e la versione didimea: problema a cui è dedicato anche il saggio di C. Varese, *Linguaggio sterniano e linguaggio foscoliano*, Firenze 1947 (a proposito del quale in una mia recensione sullo «Spettatore Italiano» del luglio '48 io indicavo l'utilità di una precisa attenzione al rapporto fra versione sterniana e *Grazie*).

<sup>28</sup> *Viaggio sentimentale*, nota al frammento arcaico-parodistico (in *Prose varie d'arte* cit., p. 149).

1812 o in alcune parti di quella *Ipercalisse* che, ripresa a Firenze, porta in mezzo al lavoro della versione sterniana gli echi piú aspri della dura satira milanese<sup>29</sup>.

Questo amore per la lingua ben si compose, nella stesura definitiva della versione – specie in relazione alla *Notizia* e all'autoritratto elusivo di Didimo –, con un *animus* artistico che in quella lingua trovava la sua sottile e segreta espressione e che, presente ed originale nel Foscolo sin da certe pagine dell'*Ortis*, del *Sesto tomo dell'io*, del carteggio Arese<sup>30</sup>, solo ora – in questo essenziale periodo di grande maturità, di felice calma creativa, di esplorazione piú intera della propria ricca vita interiore – si spiega in pagine squisite, in sottili recuperi di componenti di ironia, di saggezza elusiva e patetica nel margine sollecitante e limitativo del testo settecentesco di Sterne.

Esercizio puntuale di lingua e di stile, di sensibilità, di intelligenza, che ben si inserisce nello sviluppo delle *Grazie* (e riprende quello già prima iniziato delle versioni omeriche<sup>31</sup>), assicura meglio la loro ricerca di un linguaggio «fluido e pervio», resistente e trasparente e attua, in una zona meno lirica e piú minutamente controllata, quella volontà di dominio delle passioni piú urgenti senza che esse siano mortificate e soppresse. E quante espressioni e quanti atteggiamenti didimeo-sterniani ci riconducono alle *Grazie*, in que-

<sup>29</sup> Sul fatto che il Foscolo si occupasse anche dell'*Ipercalisse* durante il lavoro della *Ricciarda* e della versione sterniana cfr. L. Fassò, *Prose politiche e letterarie* (*Opere*, VIII, pp. XXXIII-XXXIV), e M. Fubini, *Prose varie d'arte* cit., p. XXXV. Sulla posizione linguistica foscoliana rispetto al «toscanismo» dei non toscani e sul lavoro dello scrittore per utilizzare letterariamente la «*gratia nativa*» del parlato fiorentino, si veda l'*Ipercalisse*, pp. 68 e ss. (nell'ed. delle *Prose politiche e letterarie* sopra citata).

<sup>30</sup> Per le relazioni fra le prose didimee (e la componente didimea della vita foscoliana) e certi aspetti della prosa foscoliana precedente, si rinvia al saggio di M. Fubini, *Storia esterna di Didimo Chierico*, in *Ortis e Didimo*, Milano 1963 (e alla sua monografia foscoliana del 1928), al *Didimo Chierico* di M. Marazzan, Milano 1930, allo *Sterne in Italia* di G. Rabizzani, Roma 1920, alla *Vita interiore di Ugo Foscolo* di C. Varese, Bologna 1942, e (per quanto riguarda il carteggio Arese) al saggio di L. Caretti, *Sulle lettere del Foscolo all'Arese*, in *Studi e ricerche di letteratura italiana*, Firenze 1951. Sul problema del Foscolo didimeo nella storia della critica cfr. il mio *Foscolo e la critica*, Firenze 1957, 1967<sup>5</sup>.

<sup>31</sup> Si potrà meglio studiare la relazione fra le versioni omeriche e le *Grazie* quando si avrà anche di quelle il testo critico (ormai in fase di pubblicazione nella edizione nazionale a cura di G. Barbarisi) e una precisazione cronologica di quel lungo e saltuario lavoro [edizione ora attuata]. Si può comunque rilevare in generale (come fu già fatto dai critici, quali il Fubini o il De Robertis) che quell'esercizio di traduzione-creazione costituisce insieme, rispetto alle *Grazie*, un intimo lavoro di correzione e rasserenamento dell'animo appassionato (il *contravveleno omerico*) e una concreta preparazione di stile greco-italiano («dipingere» contro «descrivere»), di linguaggio piú lieve e limpido, energico ma non eloquente, visivo e musicale, come rivelano quegli innesti, quelle inserzioni di versi foscoliani nel testo omerico, che (specie sulla direzione del paesaggio) rappresentano (piú che il mezzo per suggerire al lettore moderno la viva impressione di luoghi che parlavano ai greci col semplice loro nome, come spiegava il Foscolo) una sottile possibilità per il Foscolo di mediare nel proprio verso i modi della «melodia pittrice» omerica, di prolungare l'eco della poesia omerica dentro la propria poesia, in un contatto così immediato e stimolante.

sta applicazione piú attenta ed ironico-affettuosa dei temi alti della compassione, della verecondia, della gentilezza: l'insistente uso dell'aggettivo tematico «soave», il valore del verbo «disacerbarsi», la descrizione delle donne che nella fantasia abderita «sedevano vereconde ad ascoltar la canzone» d'amore e il dilagare di questa «per ogni labbro, quasi note di musica naturale modulate inavvedutamente per soave forza di melodia...», o l'elogio delle cortesie: «Siate pur benedette, o lievissime cortesie! voi spianate il sentiero alla vita: voi gareggiando con la Bellezza e le Grazie che fanno alla prima occhiata germinare in petto l'amore, voi disserrate ospitalmente la porta al timido forestiero»<sup>32</sup>. Richiami evidenti, entro il testo sterniano-foscoliano, alla musica arcana della vergine romita o alla scena dell'ospite nel velo delle *Grazie*. Come nella *Notizia intorno a Didimo Chierico* è ben chiaro il valore per le *Grazie* di tante osservazioni di Didimo e dell'essenziale ricerca del «calore di fiamma lontana» attuata già fra sospiro e sorriso, fra sorriso e lacrima

(e il sorriso e il sospiro errin sul labbro  
delle Grazie, e a chi son fauste e presenti  
dolce in core ei s'allegri, e dolce gema)

in quella trama artistica aliena da ogni enfasi e da ogni durezza, limpida e pur vibrante ad ogni minimo impulso del cuore e della fantasia.

Tuttavia in quell'opera pur si avverte che l'animo poetico foscoliano chiedeva ben altra espressione lirica e centrale, e come certa affettuosa malizia di *humour*, un certo epicureismo sentimentale, un che d'«ilare e pago» (nella loro base piú settecentesca) potevano risolversi solo in aspetti piú dubbi del poema come, ad esempio, nel quadro della Napea e del Fauno nell'episodio dei Silvani e del Boccaccio, cosí lo stesso Didimo non coincide con il cantore delle *Grazie*. E quando quegli avverte «non so qual dissonanza nell'armonia delle cose del mondo» è pur diverso dal «sacro vate» delle *Grazie* che dalla consapevolezza delle dissonanze e discordanze della vita aspira ad un'armonia piú salda e duratura e dà insieme una ben diversa fermezza nitida e perfetta e una risonanza melanconico-serena ai miti e alle figure della giovinezza o della sacerdotessa della danza e assicura, con ben altra presenza di sentimenti universali, una vibrazione intima, l'eco di un'elegia intensa e purissima al suo mondo poetico perfetto, continuamente chiaroscurato dalla presenza delle passioni, dall'ombra della sventura e della morte, della «fraterna strage» e del «natio delirar di battaglie» nel cuore stesso che si illumina di armonia: consapevolezza e presenza, partecipazione profonda alla sorte e alla storia degli uomini che cosí radicalmente allontanano le *Grazie*, nel loro tono piú alto, dal semplice sogno di un esteta, dal rifugio di un epicureo in miti beati e raggianti in una privata evasione dalla realtà.

E nello stesso inverno '12-13, in cui sostanzialmente concludeva il lavoro

<sup>32</sup> Cfr. in *Prose varie d'arte* cit., pp. 75, 91.

sterniano e la *Ricciarda*<sup>33</sup>, il Foscolo, mentre rafforzava, dopo lo sfogo della tragedia e l'esercizio e il ritratto didimeo, la propria aspirazione ad un'armonia piú sicura e luminosa, poteva aprire di nuovo e piú chiaramente il suo animo all'eco delle passioni lontane e vive, alle notizie da Milano delle sventure, della scomparsa di giovani amici e di vecchi compagni d'arme nella campagna di Russia, dei pericoli dell'Italia minacciata dalla guerra<sup>34</sup>. E quegli echi di una realtà dolorosa e a cui non poteva essere indifferente e che gli ricordavano i suoi amori, le sue amicizie, i suoi impegni e i suoi ideali politici, i suoi rapporti di uomo vivo nella storia del proprio tempo, vengono a rifluire in lui sollecitanti, ma non turbatori, proprio quando egli riprende con nuova forza l'elaborazione delle *Grazie* in quell'inizio di primavera del '13 in cui era salito a vivere a Bellosguardo in una pace serena ed armonica sottraendo il suo lavoro ad ogni pur minimo disturbo, regolando a suo piacere le essenziali occasioni socievoli, i rari affetti (la Quirina, il salotto del Lungarno) che lo riscaldano in un presente privo di ansie e di croci immediati.

Condizioni biografiche ed esigenze intime della poesia si aiutano in un momento di suprema energia creativa, passioni e serenità si equilibrano in un rapporto singolarmente propizio. In quell'aprile indimenticabile per lui («né il vago rito / obblieremo di Firenze ai poggi / quando ritorni April», dirà nel finale delle *Grazie*) e poi sino al luglio, in quella zona di serenità e di vitalità pura e profonda, in cui il respiro della poesia si confonde con il respiro della vita del poeta e del paesaggio («nella convalle fra gli aerei poggi», fra le «quite ombre di mille / giovinetti cipressi»), in quella disposizione dell'armonia che vive in ogni ora della sua giornata, in quel cerchio purificatore sensibile e resistente come il velo stesso delle *Grazie*, tornano da lontano e lo tendono senza spezzarlo le passioni e gli echi della dolorosa realtà. E le voci del «passionato» contemporaneo penetrano nella perfezione del «mirabile» mitico e tutto l'animo foscoliano esprime le sue note piú profonde e universali. Piú armonia e piú tensione, piú purezza e piú complessità, piú altezza di distacco poetico e piú impegno nella interpretazione della vita umana. Ché in quell'accordo supremo di tensione e di serenità, riaffiora, privo di ogni polemica eloquente, di ogni enfasi violenta, tutto il dramma

<sup>33</sup> Il lavoro di revisione continuò anche nella primavera, ma in sostanza dovè trattarsi di un lavoro di ritocchi in relazione alla bella copia che di quei lavori faceva il Calbo. La primavera, quanto a creazione originale, fu tutta dedicata alle *Grazie*. Su tale impiego della primavera del '13 da parte del Foscolo si rinvia ancora al fondamentale studio del Pagliai piú volte citato.

<sup>34</sup> Naturalmente le notizie sulla situazione militare delle nuove campagne napoleoniche del 1813 giungevano al Foscolo direttamente a Firenze (e se ne vedano le date, specie nel «Giornale del Dipartimento dell'Arno», nelle note del testo dei *Versi dei Silvani* del Pagliai), ma da Milano (centro dei suoi croci e delle sue passioni e dei suoi affetti piú forti) venivano le notizie riguardanti amici e conoscenti, commenti ed echi di preoccupazioni di quella che pur rimaneva la città dei suoi impegni di cittadino.

degli uomini e della storia, e una potente elegia dolente e luminosa, senza la minima traccia di languore, forma un essenziale chiaroscuro così foscoliano con l'aspirazione all'armonia, con il sentimento di un'umanità superiore libera e fraterna, con l'Iperurano, in cui sono «senza brina / i fiori e verdi i prati, ed aureo il giorno / sempre, e stellate e limpide le notti», ma che pure idealmente è un'esperienza dell'animo che poi con rinnovata forza torna ad immergersi nella vita minacciata dalle impure passioni, dagli atavici istinti ferini e fraticidi<sup>35</sup>.

Al di là dell'*Ajace*, in cui alla preghiera di Tecmessa di far crescere il figlio non «disumano», libero di eredità di odio e di colpe, l'eroe della tragedia rispondeva ancora con la soluzione suicida dell'*Ortis* («o uomini infelici / nati ad amarvi e a trucidarvi, addio!»), il Foscolo delle *Grazie* raggiunge un punto più alto e conclusivo per il suo animo, e così importante nella storia di quel tragico momento della civiltà (fra crollo napoleonico, ritorno della reazione e religione incipiente della libertà e della patria: egli poeta ora di tutte le patrie offese ed invase e non solo dell'Italia «afflitta di regali ire straniera»). Non con la morte sdegnosa ma con l'esercizio intimo di una vita più pura e superiore egli risponde all'orrore della «fraterna strage» e lo stesso compianto dei «giovinetti per la patria estinti», dei «principi» quando sventura di alloro li «corona», dei condottieri in lotta per la difesa e non per l'offesa (in contrasto con la ferma, alta condanna per «l'avidio re» che «ad innocenti popoli appresta ceppi e lutto ai suoi» o dei violenti che «alla divina libertà danno impuri ostie di sangue»<sup>36</sup>), è come l'alba malinconica e lieta di un'umanità ingentilita dalle Grazie, viva di affetti intensi e disacerbati come quelli dipinti nel velo tessuto nell'Iperurano.

Ugualmente l'elegia degli uomini «dopo brevi dí sacri alla morte», mentre è componente essenziale di un inno all'armonia, tanto più alta perché consapevole del suo difficile possesso e della sua delicata fragilità, è a sua volta superiormente rasserenata non da orgogliose o ultraterrene speranze, ma proprio dall'esercizio attivo dei sentimenti della compassione, della ospitalità, del casto amore, della fruizione della poesia, delle arti, dell'armonia che vive nell'universo come la stessa coscienza dolorosa dei suoi possibili limiti

<sup>35</sup> Sul valore mediamente «politico» delle *Grazie*, sul loro carattere non estetizzante e d'evasione ha insistito particolarmente L. Russo, *La critica e le Grazie*, in «Italia che scrive», 1940, poi in *Ritratti e disegni storici*, I, Bari 1946. (Si veda anche C.F. Goffis, *Studi foscoliani*, Firenze 1942, pp. 48 e ss., per quel che riguarda il sentimento patriottico e politico nelle *Grazie*). Sui limiti di storicizzazione della posizione russiana circa le *Grazie* si cfr. la mia *Poetica, critica e storia letteraria* cit., p. 38, nota 7, entro un rapido schema della poetica foscoliana contenuto in quel volume (pp. 33-42).

<sup>36</sup> Accenti di virile e altissima condanna che ben avvertono come nell'animo armonico ed elegiaco-sereno delle *Grazie* non manchi la possibilità di moti di superiore energia, anche se priva di ogni enfasi eloquente e di aperta polemica e satira. La «sdegnosa lira» ha anzi raggiunto un tono di severità che è ben coerente all'animo di chi vuole la vita fuori dei termini della «rissa fraterna», ma che è sempre pronto a sdegnarsi e ad insorgere contro ogni offesa ai propri ideali e alla propria dignità di uomo.

e per la quale gli uomini son resi «men tremanti al grido che li promette a morte»; e «dalla fonte del duol sorge il conforto», dal seno stesso del dolore nasce la gioia. Una gioia profonda e malinconica, fiduciosa e consapevole, che il Foscolo nutrì nel suo animo in quei mesi supremi della sua vita poetica ed espresse in altissimi miti perfetti e vibranti, luminosi ed intensi, nitidi e mobili e segreti come l'armonia e la musica, alle cui condizioni l'ispirazione delle *Grazie* meglio corrisponde superando, nei suoi momenti più veri, ogni possibile paragone con un colorismo sensuale, con una fermezza di bassorilievo, e raggiungendo il segno di quella *arcana armoniosa melodia pittrice*, viva davvero nella musica della vergine romita o nel misterioso alitare della fiamma di Vesta.

In quei mesi di eccezionale fervore creativo e di equilibrio fra tensione e serenità, mentre l'inno iniziale si articolava in un carme in tre inni e il disegno se ne allargava continuamente, il Foscolo operava un approfondimento del suo iniziale fantasma poetico. E se sarebbe assurdo precisare in termini assoluti un vero e proprio contrasto fra le *Grazie* iniziate nel 1812 e il lavoro del 1813 che sulla via delle prime si svolge e ne accetta le prime stesure e ne utilizza schemi e intenzioni, a me sembra fondamentale quella constatazione, che implica una correzione intima – anche se non sempre felicemente attuata e complicata rischiosamente dalla volontà di una completezza particolareggiata degli elementi più esternamente didascalici del carme neoclassico – dei pericoli insiti in una inclinazione più facile ed elegante, in un significato più immediato del rifugio e dell'evasione dal «mare furente» di cui parlava nella lettera citata all'Araldi, in un vagheggiamento più compiaciuto del *vago*, dell'*amabile*, del *grazioso*, di quell'armonia che nel successivo e più intenso lavoro della primavera venne meglio assicurata nei suoi valori arcani, nella sua luce profonda<sup>37</sup>. Approfondimento e ricerca di toni sempre più musicali ed intimi che (pur nella presenza di episodi e frammenti meno intensi e più letterari e didascalici, specie nel II inno) io penso si potranno sostanzialmente precisare nello svolgimento dei cicli elaborativi del carme, fissati, fra l'inizio della primavera e il luglio, dall'introduzione che Francesco Pagliai ha premesso al suo anticipo del testo critico delle *Grazie* che, ad ogni modo, confermerà risolutamente la quasi totale fiorentinità delle *Grazie* e l'eccezionale fervore creativo di quella primavera di Bellosguardo<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Un vero e proprio dualismo nelle *Grazie* fra una concezione più edonistico-estetistica ed una più profonda ed intima (le *Grazie* sentite come *ristoro e conforto* invece che come *rifugio*) è stato affermato da R. Ramat nel suo *Itinerario ritmico foscoliano* (Città di Castello 1946).

<sup>38</sup> Il Pagliai conferma la cauta ipotesi di M. Barbi (*L'Edizione nazionale del Foscolo e le «Grazie»*, in *La nuova filologia e l'edizione dei classici italiani*, Firenze 1938, pp. 169-170) e, a quanto appare dalla introduzione più volte citata, limita moltissimo il lavoro successivo al 1813 e comunque più in direzione di ritocchi e di spostamenti di episodi e di versi che non quanto a nuovi episodi e frammenti. Naturalmente nel lavoro di elaborazione delle *Grazie* va calcolato il testo dei passi riportati nella *Dissertazione* del '22 che implica correzioni di

Si potrà anche dire che all'arricchimento e approfondimento corrispose una maggiore difficoltà di concludere il poema, che le nuove *occasioni* poetiche, mentre sollecitavano il poeta ad ampliare il suo carme e a dargli un valore tanto più universale e superiore a quello dell'inno del rito delle tre sacerdotesse delle arti e dell'omaggio a Canova, lo inducevano ad un lavoro tormentoso di accomodamenti e di spostamenti per adattare i nuovi nuclei lirici e le nuove elaborazioni di quelli precedenti ad uno schema sempre più complesso. Ma è chiaro comunque che la poesia foscoliana in quel periodo raggiunse le sue punte più intense e più profonde proprio perché i motivi più segreti, le voci più vere della sua anima trovarono in quei mesi un felice accordo – e al culmine di un lavoro artistico che unifica tutto il periodo fiorentino – fra tensione e serenità, agevolato dalla singolare condizione del Foscolo, nella calma di un presente confortato di suggestioni e di affetti tranquilli e nella tensione *eccitante*, ma non *agitante* di passioni e di echi della realtà contemporanea mediati e illimpiditi in quel cerchio perfetto e catartico.

Purtroppo quell'equilibrio fra tensione e serenità non si mantenne lungamente. A un certo punto le passioni, che avevano illuminato senza bruciarle quell'anima e quella poesia, ebbero il sopravvento, l'impetuoso amore per Lucietta Battaglia (celato, con gusto tutto foscoliano, sotto l'amore schermo per la Bignami), il creduto richiamo della donna amata, l'ansia per la situazione politica, sempre più incerta e drammatica<sup>39</sup>, superarono il limite del cerchio purificatore che le aveva accolte più *eccitanti* che *agitanti*, strapparono il Foscolo da Firenze, lo ricondussero, agli ultimi di luglio, a Milano. E là inutilmente egli volle proseguire il suo lavoro poetico, come invano cercò poi di recuperare il suo slancio creativo sperando nella taumaturgica virtù di Firenze e di Bellosguardo, dove ritornava alla fine d'ottobre, e dove solo dopo grande sforzo poteva lavorare all'episodio dei Silvani e tentare nuove sistemazioni del poema che non sarebbe stato ormai più completato.

In quell'autunno che egli chiamò «fatale», la passione per Lucietta si rivelò sempre più assurda e tormentosa e sempre più difficile per lui divenne l'arduo intimo lavoro di dominio delle proprie passioni e delle proprie ansie, mentre Marte *bramasangue*, il richiamo insistente dell'onore che lo voleva a Milano minacciata dalla guerra, lo sguardo angosciato ad un avvenire sem-

grande finezza. [Prossimamente sarà pubblicata l'introduzione all'edizione delle *Grazie* di M. Scotti nel volume delle *Poesie* di U. Foscolo, nella Ed. Naz. delle *Opere* foscoliane].

<sup>39</sup> Molto indicativa, per ciò che il Foscolo aveva conquistato nelle condizioni propizie dei mesi di Bellosguardo e per l'effetto turbatore delle vicende contemporanee in un animo così diverso da quello di un egoistico esteta, la lettera al Giovio (e le lettere al Giovio son davvero un po' tutte di grande bellezza e profondità) del 29 ottobre 1813: «... vorrei pur sorridere, ma le cose di Italia sono ormai così perplesse, ch'io vado perdendo la gioia secreta, la quale – ed è unico compenso alla mia naturale malinconia – mi insuperbiva contro le minacce della fortuna e del mondo» (*Ep.*, IV, p. 395).

pre piú oscuro, lo turbano, lo persuadono che inevitabile è la partenza, il definitivo distacco da Firenze (che avvenne alla metà di novembre).

Ma quel distacco, necessario nella irrequietezza indomabile e nel sentimento della sua vocazione ad impegni generosi e tormentosi, era accompagnato dalla coscienza di ciò che egli era costretto a lasciare e ben presto, rievocando a se stesso piú la stagione propizia culminata nella primavera di Bellosguardo che non l'ultimo periodo autunnale, a cui pur non era mancata la luce frammentaria della poesia, il Foscolo precisava nelle lettere, soprattutto alla d'Albany, quel *Leitmotiv* accorato e insistente che erompe fra le parole grandi delle sue amare speranze, della sua trepidazione per le tragiche vicende personali e italiane: «Ma per quanto io sia qui col corpo, l'anima mia torna sempre a Firenze. Ci tornerò se non altro per esservi seppellito, e per essere compianto da presso da chi accolse l'ultimo spirito dell'Alfieri»<sup>40</sup>.

Ma io verrò, e a questo oggi rivolgo tutti i pensieri, verrò a morire a Firenze; e mi pare che la morte mi riuscirebbe pacifica e onesta vicino a lei. Firenze e la sua casa saranno il mio primo porto dopo questa universale burrasca; e a quel porto rivolgo quando mi corico a sera, e quando m'alzo, i miei occhi sospiriosi. Eppure l'ho lasciato!<sup>41</sup>

La natia Zacinto, la casa materna di Venezia dei grandi sonetti, di cui parole e motivi ritornano in queste lettere ansiose e malinconiche, vengono sostituite da Firenze e dall'ospitale casa alfieriana del Lungarno, dalla casetta di Bellosguardo e dall'immagine tranquilla della donna gentile, così necessari alla realizzazione della sua poesia.

E sia nel tempestoso soggiorno milanese del '14-15, sia nell'esilio in Svizzera e a Londra, continua a lungo nelle lettere alla d'Albany, al Fabre, alla Quirina (che rimarrà sino al '23 la destinataria delle lettere piú intime, specie dopo la rottura con la d'Albany), quel rimpianto di Firenze – e soprattutto del suo idioma e del suo cielo – e di Bellosguardo come i luoghi propizi alla sua poesia ormai per sempre esaurita. Negli impegni del prosatore d'arte (*Le lettere dall'Inghilterra*), del politico e polemista, e soprattutto del grande critico, alacramente viveva l'anima del Foscolo, tutt'altro che *incadaverita*, come egli diceva pensando agli anni della sua piú grande stagione poetica. Ma certo anche quell'attività così importante e originale era ai suoi occhi insufficiente compenso all'espressione lirica, che proprio nell'eccezionale periodo fiorentino aveva rivelato il fondo piú arcano e armonioso dell'animo foscoliano, le sue note piú intime e universali.

<sup>40</sup> Lettera alla d'Albany, del 19 novembre 1813 (*Ibid.*, p. 429).

<sup>41</sup> Lettera alla d'Albany, del 30 novembre 1813 (*Ibid.*, p. 436).



## Il *Socrate delirante* del Wieland e l'*Ortis* (1959)

W. Binni, *Il «Socrate delirante» del Wieland e l'«Ortis»*, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 63°, serie VII, n. 2, Firenze, maggio-agosto 1959, pp. 219-234; poi raccolto in Id., *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, pp. 211-237 (edizioni successive: 1967, 1976), e in Id., *Ugo Foscolo. Storia e poesia* cit., pp. 121-145.



## IL «SOCRATE DELIRANTE» DEL WIELAND E L'«ORTIS»

Non mi consta che, nella vasta esplorazione (vasta, ma a volte cervellogica e alla fine non pienamente esauriente<sup>1</sup>) delle letture foscoliane di testi settecenteschi comunque utilizzati nella composizione dell'*Ortis*, si sia mai calcolata e valutata la possibile presenza di opere del Wieland<sup>2</sup> sulla cui «fortuna» in Italia manca del resto uno studio che potrebbe risultare tutt'altro che inutile nella ricostruzione della cultura letteraria e ideologica dell'ultimo Settecento italiano. Ché certo il fecondissimo scrittore tedesco (sulla cui importanza e sul cui valore ha recentemente insistito, anche con qualche forzatura, la massiccia monografia del Sengle<sup>3</sup>) poteva offrire ai letterati italiani molteplici motivi di interesse e di stimolo in sede di gusto e di discussione ideologica, entro un vasto raggio di cultura e di poetica, fra posizioni illuministiche divulgate e discusse in varie forme di saggio, di dialogo, di romanzo a sfondo archeologico-pedagogico, a temi e moduli stilistici che da una ricca base illuministico-rococò svariano in direzione del patetico preromantico e dell'eleganza e spiritualità neoclassica. E, se agli Italiani doveva sfuggire il senso generale di un'opera così vasta e viva soprattutto entro la storia del difficile dialogo della cultura e della letteratura tedesca di secondo Settecento e di primo Ottocento (classicismo con Gottsched, scuola svizze-

<sup>1</sup> E spesso viziata, nel periodo degli studi positivistic, dalla ricerca della «vera» fonte dell'*Ortis* o dei «debiti» e «plagi» del Foscolo, o troppo divisa fra interessi di pensiero e di gusto non debitamente unificati in una ricerca centrale di formazione culturale-letteraria del Foscolo, di «poetica» nel senso pregnante e risolutivo che si può e deve dare a questa parola.

<sup>2</sup> Se si esclude l'identificazione di una ripresa ortisiana dalla traduzione bertoliana dell'ode *Sopra la presenza di Dio* (in A. Bertola, *Idea della bella letteratura alemanna*, Lucca 1784, I, p. 245) che svolge in direzione pessimistico-materialistica una osservazione pia (l'ode è del periodo svizzero-pietistico del Wieland) sulla piccolezza dell'uomo «anello nella catena sterminata dell'universo». Si veda il commento dell'*Ortis* di E. Bottasso, nel volume *Poesie e prose di U. Foscolo*, Torino 1948, p. 302.

<sup>3</sup> F. Sengle, *Wieland*, Stuttgart 1949. Libro molto ricco e minutamente attento a ricostruire le molteplici fasi dell'esperienza wielandiana, e animato da una polemica, del resto assai interessante anche «attualmente», con la svalutazione o il disinteresse della storiografia tedesca di origine romantico-nazionalista per un autore sentito poco «tedesco», troppo europeo (o addirittura *Französling*) e illuministico (e Lukács avverte in proposito, nella sua *Breve storia della letteratura tedesca dal Settecento ad oggi*, Torino 1956, p. 35: «Il tipo di illuminista normale, in armonia con se stesso e con l'esterno, che è tanto diffuso in Francia e in Inghilterra, in Germania è una vera rarità. Tra le figure di primo piano gli si avvicina solo Wieland»): donde però risulta sia un'eccessiva frammentazione del giudizio generale sia una minore attenzione ai limiti della forza poetica dell'autore.

ra, Klopstock, versioni del rococò fra Uz e Hagedorn, Lessing, *Sturm und Drang*, e le successive posizioni di Goethe e Schiller), essi non mancarono di ammirare singole opere del Wieland e di tradurne alcune fra le più notevoli, in una scelta spesso assai significativa per gli interessi prevalentemente etico-letterari dell'epoca preromantico-neoclassica.

Attenzione di letture e di giudizi (Cesarotti o Pilati<sup>4</sup>), che si protrae sino al Leopardi, il quale, in una nota dello *Zibaldone*, del 1822, conferma, in un particolare angolo di visuale, la simpatia che per Wieland poterono avere scrittori dell'epoca illuministica vera e propria e scrittori di un tempo più tardo, ma ricco di precedenti illuministici, e particolarmente interessati ad un tipo di divulgazione filosofica letterariamente scaltrita e brillante, arricchita da un incontro efficace di sensibilità e di razionalismo nella diagnosi e nella discussione sulla natura e la situazione umana: «I tedeschi incontrano molto meglio e molto più spesso nel vero quando scherzano o quando parlano con una certa leggerezza e guardano le cose in superficie che quando ragionano; e questo o quel romanzo di Wieland contiene un maggior numero di verità solide, o nuove, o nuovamente dedotte, o nuovamente considerate, sviluppate ed espresse, anche di genere astratto, che non ne contiene la *Critica della ragion pura* di Kant»<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Del Cesarotti si veda il giudizio ammirativo dell'*Aristippo*, trovato superiore al *Voyage d'Anacharsis* (lettera al Rizzo, 1805, in Cesarotti, *Opere*, Pisa 1813, XXXVIII, p. 213: «romanzo in lettere pieno di grazia, di spirito, di erudizione istruttiva e dilettevole. L'autore eseguisce egregiamente ciò che avrei desiderato di ritrovare in *Anacarsi*»); del Pilati la recensione della *Storia d'Agatone* nel «Giornale letterario», Coira 1760, III, pp. 82-132. La posizione del Pilati è più impegnativa da un punto di vista ideologico-morale rispetto all'attenzione prevalente dei letterati italiani per lo scrittore tedesco in sede di sensibilità e di arte.

<sup>5</sup> Il passo, già indicato da V. Santoli nella sua *Storia della letteratura tedesca*, Torino 1955, p. 120, è un'aggiunta, 30 agosto 1822, al pensiero del 29 agosto (*Zibaldone*, ed. Flora, vol. II, pp. 7-8) che tratta dei Tedeschi che «poetano filosofando» a cui nuoce la stessa loro profondità, all'opposto dei Francesi che, pur così «leggieri e volages per natura e per abito», conoscono meglio «l'uomo effettivo e la realtà delle cose». L'aggiunta volle ulteriormente chiarire e rettificare il pensiero leopardiano con l'esempio di una possibilità dei Tedeschi meno profondi e meno astratti (una specie di implicita indicazione di una fruttuosa educazione illuministico-francese per i Tedeschi del Settecento?) appunto ritrovata in Wieland filosofo-romanziero. A parte un generale rilievo sull'interesse che può avere questa attenzione leopardiana al Wieland e al suo modo di filosofare «artistico» specie in relazione alla preparazione letteraria delle *Operette morali*, si potrebbero segnalare, sempre in funzione delle *Operette*, e a rinforzo moderno di suggestioni lucianesche, i *Göttergespräche* nella versione italiana di G. Grassi (Vienna 1794) e specie il *Dialogo fra Giove ed Ercole*, il quale irride alle pretese degli uomini circa la cura che gli dei dovrebbero prendersi di loro in un mondo che essi credono fatto solo per loro: «È un pezzo che ardo di sapere (dice Ercole a Giove) se sia vero quello che i buoni uomicioli di là basso si danno a credere, che tu prendi una parte così intima alla esistenza loro, che non risparmi di vegliare a tutti i loro altari e di tenere un registro esatto di tutti i loro desideri e di tutte le loro preghiere; insomma che non regoli il mondo che per loro soli» (I, pp. 3-4). E più sotto: «Bisognerebbe che Giove avesse un gran tempo da perdere per darsi briga delle

Mentre un piú immediato riconoscimento dell'interesse italiano per Wieland è costituito dalle traduzioni (spesso traduzioni di traduzioni francesi) che offrirebbero pure un interessante materiale di studio e per la poetica del tradurre settecentesca e per la valutazione dell'assimilazione italiana di aspetti di una tematica assai complessa che veniva ad aggiungersi ad altre e piú importanti assimilazioni nello sviluppo preromantico e neoclassico (specie nell'incontro del filosofo e poeta delle grazie, dell'elogiatore delle anime belle, del sottile «analitico del cuore»).

Fra le traduzioni uscite prima del 1798<sup>6</sup> (l'anno dell'*Ortis* bolognese) spicca per l'efficacia del testo italiano e per l'innegabile vivacità dell'originale (e per la sostanziale rappresentatività delle migliori qualità del Wieland prosatore) quella del Σωκράτης μαινόμενος *oder Dialoge des Diogenes von Sinope*<sup>7</sup>, pubblicata col titolo *Socrate delirante o sia Dialoghi di Diogene di Sinope* a Venezia nel 1781, con falso luogo di edizione, Colonia, ad opera di un traduttore anonimo<sup>8</sup>.

Questo romanzo, che lo stesso Wieland considerava una delle sue opere migliori<sup>9</sup>, e che nasceva in un momento di singolare fervore creativo e combattivo, fra attacco ad una società frivola ed ipocrita ed enucleazione di un

pregchiere che la metà degli uomini fa continuamente contro dell'altra metà, in tutti gli angoli dell'orbe terracqueo. Non è ella una vergogna che ogni babbuino abbia a darsi ad intendere che il re degli Dei e degli uomini non sia lí che per fare costantemente il suo procuratore, il suo agente, il suo mastro di cucina, il suo cantinaio, il suo messaggero, il suo capo ricettore, ed il suo ispettore in ogni cosa?».

<sup>6</sup> Se ne può ricavare l'elenco dal volume di J. Steinberger, *Bibliographie der Wieland-Übersetzungen*, Göttingen 1930. Si veda anche la *Storia della letteratura tedesca* cit. del Santoli (p. 126), il quale utilizza brani di versioni dell'Arcontini nella sua presentazione storico-critica del Wieland. Lo spunto a questa ricerca mi è venuto proprio da una tesi diretta dal Santoli, nella Facoltà di Magistero di Firenze, sulle traduzioni italiane di Wieland dal titolo *Wieland recato in italiano (1766-1835)* presentata dalla signorina Hautmann, che qui ringrazio per gli spunti e le notizie ricavate dal suo lavoro privo però di ogni richiamo all'*Ortis*. La tesi riportava alcuni brani del *Socrate delirante*, nella traduzione piú avanti citata, e fra questi il passo di Gliceria che ovviamente mi si rivelò coincidente sostanzialmente con quello foscoliano nella lettera XXVI del primo *Ortis*.

<sup>7</sup> Uscì nel 1769-1774 e fu poi ripubblicato nel 1795 col titolo di *Nachlass des Diogenes von Sinope*.

<sup>8</sup> Nella prefazione, piuttosto contorta, risulta che la versione fu opera della collaborazione (in realtà molto felice) fra un conoscitore del tedesco e «un nazionale ignaro affatto del tedesco». M. Parenti (in *Dizionario dei luoghi di stampa falsi inventati o supposti*, Firenze 1951, p. 57) suggerisce l'ipotesi che il traduttore, «ignaro affatto del tedesco», possa essere stato G. Gozzi. Se tale ipotesi non mi pare sicura, certo la versione è molto vivace (si legga soprattutto la descrizione della utopistica «repubblica di Diogene» che rivela la mano di uno scrittore assai abile), così com'è quella del *Combabus*, novella lucianesca in versi tradotta in prosa, aggiunta nell'edizione veneziana del *Socrate*, con una premessa assai interessante sul tradurre versi in prosa e sul valore pragmatico delle traduzioni come stimolo a nuovi acquisti culturali e stilistici della letteratura italiana.

<sup>9</sup> «Dieser Diogenes ist eines meiner besten Produkte. Ich weiss nicht, ob ich ein besseres in Prosa geliefert habe» (in Sengle, *Wieland* cit., p. 228).

ideale di vita fra rousseauiano e scettico<sup>10</sup> di individualistica felicità razional-naturale (indipendenza, autosufficienza basata su di una *heitere Armut* [serena povertà] e sull'assoluta fedeltà alla natura e alla verità in opposizione ad ogni pregiudizio di casta e di nazione<sup>11</sup>) disponendosi in una fresca e pungente dimensione stilistica rococò-illuministica ricca di *Kolorit* e di *humour*, in un ritmo di narrazione rapida e frizzante con aperture non incoerenti ad indugi edonistico-patetici, era effettivamente ben adatto, anche nella traduzione italiana, così fedele e congeniale, a interessare un lettore come il giovane Foscolo. E ad inserirsi efficacemente nella sua più immediata riserva di temi, figure e moduli narrativi utilizzabili specie nella situazione dell'*Ortis* 1798 in cui i più personali e brucianti motivi romantici (che avrebbero poi più energicamente dominato la nuova redazione sino a farne un libro non più accettabile da parte di un « preromantico » come il Cesarotti<sup>12</sup>) si compongono e si smussano a volte entro una cultura letteraria ancora legata a forme complesse e confuse di sensibilità e di gusto fra *sensiblerie* edonistica e lacrimosa e impeti sturmundranghiani, fra classicismo edonistico rococò e tensione alla bellezza neoclassica, fra abbandono sentimentale anche ingenuo e incipiente controllo ironico.

Il libro entrò chiaramente nel cerchio più stretto delle letture del giovane Foscolo e, se pure questi non lo ricordò né nel *Piano di studi* né nell'elenco di romanzi che Jacopo lascia a Teresa nella lettera d'addio dell'*Ortis* bolognese<sup>13</sup> (né del resto il nome ed opere del Wieland son mai ricordati in

<sup>10</sup> La posizione di Wieland non si identifica con quella rousseauiana (alla fine del libro una piacevolissima descrizione di repubblica ideale fondata sullo stato di natura vien conclusa con queste parole scettiche: « Sie werden in Ewigkeit nicht finden ») e, del resto, nella vasta tematica illuministica lo scrittore tedesco si distingue per una propria tendenza borghese-aristocratica, fra individualismo saggio e società di *élite*. Per una migliore identificazione di aspetti dell'« illuminismo » wielandiano indicherei la risposta al quesito *Was ist Aufklärung* nel suo *Teutsche Merkur* (1789, II, pp. 94-105) che il Sengle non calcola e che mi par molto notevole per una versione di un illuminismo tanto meno profondo, ma tanto più pratico e « socievole » di quello delineato dalla celebre risposta di Kant. Nella ironia alacre ed elegante di quella risposta ritorna l'ironia anticonvenzionale della polemica del *Socrate*.

<sup>11</sup> L'editore della versione italiana appare partecipe alla polemica anti-pregiudizio del libro wielandiano e di questo accentua, insieme alle « particolarità interessanti del regno de' sentimenti che vi son toccate », « le dovizie delle verità... tra le quali ve ne sono non poche che possono dirsi nuove, mentr'ché combattono pregiudizi... la cui crisi è ancora a venire, e dei quali il lume della filosofia affretta l'eccidio... ». Insomma la versione italiana appare presentata alla luce anche di chiari interessi morali illuministici, mentre più tardi altre versioni sono piuttosto presentate secondo un prevalente interesse di gusto e di costume sentimentale. Si veda ad esempio la prefazione di Girolamo Agatopisto alla sua traduzione del *Menandro e Glicera* (Venezia 1806) che punta sul Wieland « anatomico del cuore umano » e sul poeta delle grazie.

<sup>12</sup> V. il mio *Foscolo e la critica*, Firenze 1967<sup>5</sup>, pp. 6-7.

<sup>13</sup> Vi sono elencati il *Werther*, l'*Amalia*, la *Virginia* e la *Clarissa*. Per quel che riguarda l'*Amalia* (ricordata anche nel *Piano di studi*, accanto al *Telemaco* e alla *Nouvelle Héloïse*, come *Amalie*), si dovrà precisare che si tratta della versione francese (*Amélie*) del romanzo sentimentale del Fielding, *Amelia Booth*. Esso era stato tradotto integralmente in francese

nessun altro scritto foscoliano), esso fu ben presente, proprio nella versione ricordata, all'attenzione del Foscolo mentre componeva il primo *Ortis* ed è proprio quel «piccolo libro» o «libricciuolo» (come vien chiamato rispettivamente nell'*Ortis* bolognese e in quello milanese) che Teresa (nella lettera XXVI dell'11 aprile) tiene semichiuso in mano e che Jacopo poi prende e apre «a caso» leggendone il noto passo elegiaco di Gliceria, di cui il Vaccalluzzo dichiarava di non essere riuscito a sapere da quale romanzo fosse tratto<sup>14</sup>.

Quel compianto sulla tenera Gliceria, la cui lettura così ben si inserisce nella *Stimmung* di patetico abbandono della lettura (consonando anche con il tono fondamentale della sterniana storia di Lauretta) ad intensificare il sentimentalismo addensatosi nella situazione e nella scena (concorso della natura turbata dal temporale e della languida commozione per «i poveri arbuscelli» stroncati dal vento tempestoso) sino alla sopraffazione delle lacrime di Teresa provocate dal ritorno di Jacopo sul punto più intensamente elegiaco («Tal tu fioristi un dí»), è appunto la trascrizione, leggermente modificata, del paragrafo 22 del *Socrate delirante*:

La tenera Gliceria più non è – seco perdei tutto quel ch'io potea mai perdere. La sua tomba, è l'unico palmo di terra in questo mondo, ch'io degno di chiamar mio. Nessun altro fuor di me, ne sa il luogo. Io l'ho coperto di folte piante di rose, le quali fioriscono rigogliose al par del suo seno, né in altro luogo tramandano odor sì soave. Ognanno nel mese delle rose fo visita al sacro luogo. – M'assido sulla sua tomba, colgo una rosa, e sto meditando, – tal tu fioristi un dí; prendo a spicciolar la rosa, e ne spargo le foglie sulla sua tomba. – Poscia mi rammento quel dolce sogno della mia gioventú, ed una lacrima che stilla giù sulla sua tomba, appaga l'ombra diletta<sup>15</sup>.

Passo che il Foscolo ripresentò così nella lezione del 1798:

La tenera Gliceria lasciò su queste mie labbra l'estremo sospiro. Con Gliceria ho perduto tutto quello che poteva mai perdere. La sua fossa è il solo palmo di terra ch'io degno di chiamar mio. Niuno, fuori di me, ne sa il luogo. Io l'ho coperto di folti rosai i quali fioriscono come un giorno fioriva il suo volto, e diffondono l'odore soave che spirava il suo seno. Ogni anno nel mese delle rose io visito il sacro boschetto. Mi assido su quella tomba e... sto meditando: *Tal tu fioristi un dí!*

(Genève 1781), ma probabilmente il Foscolo lesse il più noto rifacimento di Madame Riccoboni, che il traduttore dell'edizione ginevrina giudicava troppo ridotto a «un joli roman françois» e che pur manteneva l'essenziale schema avventuroso-sentimentale e l'impostazione della protagonista come altruistica «anima bella», propizia dunque ad offrire elementi di suggestione congeniale nella costruzione della prima Teresa.

<sup>14</sup> U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di N. Vaccalluzzo, Catania 1927, p. LXXII dell'introduzione. V. Rossi (*Sull'Ortis del Foscolo*, in *Scritti di critica letteraria*, Firenze 1930, III, p. 330) parla solo di «un certo libretto da cui il Foscolo aveva trascritto la breve elegia di Gliceria».

<sup>15</sup> *Socrate delirante* cit., p. 64.

– Prendo a spicciolare una rosa e ne sparpaglio le foglie... – rammento quel dolce sogno de' nostri amori: una lagrima stilla su l'erba che spunta sulla sua sepoltura e appaga l'ombra amorosa<sup>16</sup>.

Trascrizione-rifacimento (con accentuazioni sentimentali-amorose piú intensamente preromantiche, sin nell'uso sospirato di puntini ed esclamativi, con maggiore abilità espressiva nella variazione dei sinonimi di «tomba» o nell'aggiustamento piú coerente ed elegante del paragone fra i rosai e la freschezza giovanile di Gliceria) con cui il brano viene assimilato dal Foscolo in una forma che nell'*Ortis* milanese subí poche variazioni notevoli<sup>17</sup>, se si eccettui la logica restituzione del primo accenno alla rosa prima dell'esclamazione elegiaca «Tal tu fioristi un dí!» in cui il passato remoto è cambiato in imperfetto ad allungare l'onda del rimpianto nella ripresentazione struggente di un tempo continuo, lontano e perduto.

Quel brano era diventato parte integrale della lettera e dello sviluppo di situazioni patetiche nel lento attrito di sensibilità e di suggestioni di paesaggio e di letteratura da cui (piú coerentemente nel primo *Ortis*) la passione si accende; la funzione di quella lettura preromanticamente «galeotta» era insostituibile e quella compiuta elegia (che insieme narrativamente e poeticamente preparava le storie infelici di Olivo e di Lauretta) rappresentava un risultato di prosa poetica che non poteva essere rifiutato o ridotto o ulteriormente assimilato, come avviene di altre versioni poetiche che costellano il primo *Ortis* e la cui abolizione o riduzione in prosa nasce anche da un bisogno di continuità di prosa, da una maggiore fiducia nella prosa come unico strumento espressivo di fronte ai puntelli poetici espliciti della prima e piú letteraria redazione.

E se l'elegia di Gliceria<sup>18</sup>, certo non presa «a caso», ad apertura di libro (ché, come abbiamo visto, essa fu scelta per una precisa funzione nello sviluppo delle «quarantacinque lettere»), rappresenta la piú diretta utilizzazione da parte del Foscolo del romanzetto wielandiano, quella pagina era poi l'esponente piú vistoso di una vena patetico-virtuosa che intenerisce,

<sup>16</sup> U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Gambarin, Firenze 1955 (Ed. Naz., vol. IV), p. 40.

<sup>17</sup> «Fragranza» per «odore», «siedo su quel cumulo di terra che serba le sue ossa» per «m'assido su quella tomba», «cade» per «stilla»; e l'inserzione, fra «Quel dolce sogno de' nostri amori» e «una lagrima ecc.», di una invocazione che intensifica lo slancio nostalgico: «O mia Gliceria, ove sei tu?». Nessun cambiamento fu apportato nell'ed. 1816, e nella ed. 1817 fu solo eliminato il primo esclamativo e abolito il «sua» prima di «sepoltura».

<sup>18</sup> Quell'elegia costituisce anche uno dei passi piú facilmente suggestivi in senso nostalgico-sepolcrale di tutto l'*Ortis* (anche se poi dei piú legati alla «moda» e ad una letteratura piú facilmente diffusa e meno originalmente nuova) e si può verificare la sua facilità di effetti su lettori medi, nella lettera del sergente francese F. Herbel che, nel leggere e nel tradurre l'*Ortis*, proprio su quel passo fermava la sua attenzione e il suo consenso sentimentale («L'episodio della morte di Gliceria mi ha fatto piangere ecc.», nell'*Epistolario* del Foscolo, Ed. Naz., vol. III, p. 576).

nel *Socrate delirante*, soprattutto la storia della fanciulla amata da Diogene, di cui il brano riportato era il finale piú commosso, e che, piú facilmente disposta ad aperture sentimentali e a scene paesistico-patetiche, poté contribuire a rafforzare nella composizione dell'*Ortis* 1798 quella intonazione di storia di «anime belle» (se pur piú tesa verso una accentuazione romantica di passione): a cui si adeguano il personaggio di Teresa e quello dello stesso Jacopo nel suo impasto di nuclei personali piú profondi e disperati (attacco per la personificazione piú drammatica del secondo *Ortis*), di teorizzatore di esperienze dolorose e brucianti (il nucleo di *Zibaldone* ortisiano disposto in forma di vicenda entro una situazione sempre piú storicamente determinata e di approfondimento pessimistico che poi piú saldamente si svolgerà, coerentemente al ritmo drammatico e alla nuova ricchezza di esperienza di crisi personale e storica della redazione del 1802) e di giovane preromantico, allievo del patetismo lacrimoso, nella gamma di varia tensione degli esempi della *Clarissa*, dell'*Amalia*, del *Paul et Virginie*, della *Nouvelle Héloïse*, del *Werther*, e, per certi aspetti, dello stesso romanzo wielandiano.

Questo infatti svolge, nella sua prima parte, il tema dell'«anima bella», di cui Glycerion è l'incarnazione e l'esempio piú efficace, perché piú ingenuo e spontaneo, coerentemente alla impostazione del *Diogene* wielandiano, nella sua ripresa e discussione di temi rousseauiani, nella sua esaltazione di una saggezza anticonvenzionale e naturale con cui l'individuo reagisce ad una «società» ipocrita e artificiosa. Quell'ideale dell'«anima bella» (con i suoi precedenti romanzeschi e drammatici e melodrammatici, fra il romanzo cavalleresco-cortigiano tipo Scudéry, la sublime tensione della *Bérénice* raciniana, gli esempi variamente efficaci del melodramma metastasiano e zeniano, e le nuove versioni, in un crescendo di naturalezza e passione, dei romanzi sentimentali inglesi e francesi) è fortemente presente nell'opera del Wieland, il quale lo esalterà piú tardi, nelle forme di un istintivo e sublime altruismo, nella risposta al quesito della sua rivista «Der Teutsche Merkur»<sup>19</sup>, *Was ist eine schöne Seele*, riprendendo, a piú alto livello, elementi di questa tematica da lui già provati in forme eroico-aristocratiche, soprattutto nel *Cyrus* del 1759. Ma nel *Socrate delirante* quel tema aveva trovato una realizzazione piú viva e media, in una dimensione piú borghese e moderna, in una storia piú comune e dimessa, in cui la storia di Glycerion, povera fanciulla di strada, diviene la convalida piú efficace della esistenza reale di «anime belle» (come «vi sono dei bei volti, i quali non dovendo niente all'arte, ne sono appunto tanto piú belli»<sup>20</sup>) al di fuori di ogni educazione e di ogni distinzione sociale.

Questo tema dell'«anima bella», offerto cosí chiaramente dal Wieland, ben rientra fra le suggestioni presenti nella tensione culturale ed etico-letteraria da cui matura il primo *Ortis*, specie per quel che riguarda la figura della prima Teresa, tanto piú carica della seconda di elementi e riflessi di gusto

<sup>19</sup> I (1774), pp. 310-321.

<sup>20</sup> *Socrate delirante* cit., p. 43.

e di costume tardosettecentesco, tanto piú disposta in forme romanzesche, tra virtuose, patetiche e borghesi in cui l'anima «bella» e «sensibile» vive di generosa abbondanza di affetti altruistici (per Odoardo, Jacopo, la figlioletta, il padre, il vecchio marito morto), cosí diversamente dalla tanto diversa tensione appassionata della nuova Teresa «infelice», immediatamente individuata nella vicinanza a Jacopo e nel disprezzo per Odoardo<sup>21</sup>.

Mentre, nella consonanza di una medietá di affetti piú patetici che appassionati e di sfondi paesistici piú pittoreschi ed edonistici (il clima medio piú idillico-patetico del primo *Ortis* che in parte frena e snatura la tensione nuova che anima i nuclei piú originali della meditazione e della vicenda drammatica di Jacopo), il *Socrate delirante* (componendo le sue suggestioni con quelle di tanti altri testi settecenteschi, dei cui elementi quel libro era già a sua volta spesso mediatore) poté interessare il Foscolo nella impostazione di scene paesistiche idilliche, come incontro individuo-natura in forme di accordo distensivo e sentimentale che serba forti tracce di gusto miniaturistico rococò: alla cui eliminazione o al cui riassorbimento entro una migliore gradazione paesistico-sentimentale molto si affaticò il Foscolo dell'*Ortis* milanese<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Lo stesso Odoardo (e si veda in proposito il saggio di C. Grabher, *La figura d'Odoardo e un motivo fondamentale dell'«Ortis»*, in *Interpretazioni foscoliane*, Firenze 1948) nell'*Ortis* bolognese è presentato in una iniziale luce di simpatia, pieno di sensibilità, di amore per l'arte (anche se con qualche difetto di pedanteria e troppo fiducioso nel perfezionamento neoclassico della natura), sí che la passione di Jacopo per Teresa si accende lentamente anche nell'ambigua sollecitazione della sentimentalissima preparazione di addio fra Odoardo e Teresa, anime «belle» e «sensibili» in quella prima parte della lettera X che venne poi tagliata interamente nell'*Ortis* milanese, in cui ogni luce di sensibilità e di generosità viene spenta in Odoardo posto in netto contrasto con Teresa e Jacopo.

<sup>22</sup> Come caso esemplare del generale lavoro foscoliano nel secondo *Ortis*, volto ad eliminare forme di gusto rococò in relazione ad un nuovo rafforzamento di una poesia romantico-neoclassica e all'inerente tensione sentimentale-figurativa dell'immagine centrale di Teresa, si pensi alla lettera XV, 31 novembre, e alla corrispondente del 3 dicembre dell'*Ortis* milanese (pp. 26-27 e 155-156 dell'ed. cit. delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*), in cui molto significativo è il rifacimento con l'abolizione di particolari troppo edonistico-pittorici di gusto rococò discordanti dall'alto tono di estasi amorosa, dalla tensione spirituale poetica di cui è centro la figura di Teresa all'arpa. La descrizione culminava (nel 1798) nella contemplazione edonistica del piede «semirapito dalla veste e da uno scarpino color di giacinto» di fronte al quale lo scrittore concludeva: «io mi sentiva una certa delizia nel contemplarlo». Nell'*Ortis* milanese l'accento al piede venne ridotto al minimo e ricondotto entro la descrizione generale della bellezza di Teresa alla quale vien riferita, con una introduzione esaltante appunto l'armonica bellezza della donna amata, la conclusione di prima: «tutto, tutto era armonia: ed io mi sentiva una certa delizia nel contemplarla». Anche se con una traccia evidente di sutura mal riuscita (e simili suture non mancano nel rapporto fra il vecchio e il nuovo testo della prima parte dell'*Ortis*) fra la nuova figurazione e la conclusione in cui quella «certa delizia» si addiceva tanto piú facilmente alla contemplazione edonistica del piede «semirapito dalla veste e da uno scarpino color di giacinto». Il particolare del piede «semirapito dalla veste» poté essere suggerito, come quello del piede della dama della quasi contigua lettera XVII, dal modello rococò del Wieland. Il quale, tra l'altro, aveva già

Si veda in proposito nel *Socrate delirante* questo quadretto di estatico e voluttuoso abbandono al riposo campestre:

Per adesso... servami di sofà, in questi sereni giorni di estate, il verdeggiante prato, rivestito di molli erbette e di fiori, ed un cipresso sparga ombre sane d'intorno a me! Quivi respiro il refrigerante alito della natura, la volta del cielo è il mio tetto, e mentre così sdraiato riposo, e il mio sguardo nelle immense profondità di quello si spazia, l'animo mio è al par di lui aperto, tranquillo e sereno<sup>23</sup>;

o, pensando proprio all'impostazione della scena del laghetto e dei cinque fonticelli, così centrale nella prima parte dell'*Ortis* bolognese, questa descrizione rococò-classicistica:

Questo poi è un luogo veramente poetico! – Quest'alto rosaio carico di rose sbocciate di fresco, oh con quanta amenità s'inchina sopra di me! Quanto piacevolmente questo ruscello, rumoreggiante al fianco mio, sen corre sulle minute ghiaie! come piano e molle è quest'ameno prato! quanto vivo il suo verde, quanto folta l'erbetta! Avrei da rimproverarmi se avessi ricercato ad arte un sito tanto voluttuoso. Quale incantesimo celasi mai nella semplice natura! – Diogene stesso, di non poetica fantasia, ne vien riscaldato. – Vedo, sí, io vedo le Grazie; coronate di rose, esse intrecciano su questo delizioso prato i loro balli amichevoli, eccetera<sup>24</sup>.

Naturalmente non occorrerà insistere sui modi originali con cui, anche in questa fase e direzione piú letteraria e di moda, il Foscolo già si distingue da questi modelli tardosettecenteschi, né occorrerà ugualmente ricordare come sarebbe errato far del romanzetto wielandiano piú che una delle letture solleccitanti entrate nell'attenzione feconda dello scrittore dell'*Ortis* bolognese, mentre

insistito sul fascino di un bel piede femminile proprio se in parte nascosto, in *Psyche*, che il Foscolo poteva conoscere nella versione del suo diletto Bertola (in *Poesie diverse tradotte dall'alemanno e pubblicate per le faustissime nozze de' nobilissimi signori conte Francesco Piccolomini e Contessa Francesca Bertozzi*, Napoli 1777): «Wie hatte Vater Zeus vor diesem Fuss geknieet, / der halb versteckt, nur desto mehr verführt».

<sup>23</sup> *Socrate delirante* cit., p. 16.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 33. La figurazione delle Grazie è frequente nelle opere del Wieland ed egli fu noto spesso soprattutto come poeta e filosofo delle Grazie, fra colorito rococò e neoclassicismo e in un intreccio del tema della grazia e delle grazie e dell'anima bella, dell'edonismo sensibile e di valori intimi e civili di pudore, compostezza, gentilezza. Ma gli elementi wielandiani in tal direzione son meno frequenti nel *Socrate delirante* e si confondono tanto con le tendenze di *Kleinkunst* rococò (tipo Stolberg: e si ricordi di questo nella versione del Bertola la poesia *Alle Grazie*, con l'avvio foscoliano: «Sacerdotessa fatela / della bell'ara vostra») e con quelle di ascendenza winckelmanniana, ché inutile sarebbe ricercare in Wieland (fra *Musarion*, *Die Grazien* ecc.) precisi stimoli diretti per il Foscolo: e alla fine lo stesso equilibrio graziesco del Wieland (*Gleichgewicht zwischen Enthusiasmus und Kaltsinnigkeit*), il suo *Mass* (che pur presuppone le prime ondate della *Empfindsamkeit* sensistica e certi stimoli dello *Sturm und Drang*) hanno un diverso margine di razionalistica *mediocritas* e d'altra parte potevano essere ben surrogati da altre meditazioni estetico-etiche settecentesche piú facilmente a disposizione del Foscolo.

d'altra parte questi raffronti e questa indicazione generale della lettura foscoliana del *Socrate delirante* possono servire a meglio delimitare la zona culturale e letteraria dell'*Ortis* 1798 rispetto a quella dell'*Ortis* 1802, in cui le tracce di gusto piú rococò e di sentimentalismo idillico-elegiaco sono tanto minori.

Ma in un'altra direzione del primo *Ortis* (assai singolare, anche se centralmente riacordata al tema di contrasto passione-ragione) il *Socrate delirante* venne ad offrire al Foscolo un chiaro stimolo e lo schema di una situazione e di una scena e sin precisi elementi testuali inseriti nella pagina ortisiana: nella direzione di una stilizzazione ironica esercitata su di un mondo frivolo ed elegante che tenta l'animo di Jacopo e lo fa reagire insieme ad una seduzione sensuale e agli incoraggiamenti di una saggezza edonistica che gli indica contemporaneamente il rischio e la vocazione dolorosa della passione per la bellezza celeste, in un primo intreccio tra fede nella passione e autocontrollo ironico.

Si tratta, come si sarà già compreso, della lettera padovana dell'11 dicembre (XVII del primo *Ortis*) che ha sempre attirato l'interesse degli studiosi per la sua singolarità, per il suo tono di tipo sterniano, per la sua anticipazione di una maturità di stile ironico da *Sesto tomo dell'io*<sup>25</sup>, per quel carattere di esercizio di «bello stile» rilevato dal Foscolo, che nel passarla sostanzialmente intatta entro il contesto piú drammatico dell'*Ortis* milanese (né fu piú cambiata, se non per alcuni particolari, nelle edizioni del '16 e del '17) la siglò appunto con la qualifica di una volontà stilistica particolare: «T'accorgerai che questa lettera è copiata e ricopiata<sup>26</sup> perch'io ho voluto sfoggiare *lo bello stile*». E nella *Notizia bibliografica* egli citava quella lettera (di cui pure teneva ad assicurare la «veridicità») come esempio di un aspetto del «discorso» dell'*Ortis* che «benché sia piú conciso, piú vario, piú aspro e piú cupo di quello del Werther, è talvolta piú disteso e tal'altra piú facondo. Ma nel primo caso egli era in istato di calma e discorre di una civetta; s'avvede, confessa, e ne ride, d'aver voluto *sfoggiare lo bello stile*; e pare che gli fosse ispirato dal contegno artificiosamente grandioso di quella dama»<sup>27</sup>. A parte quanto si potrebbe ricavare dal commento della *Notizia* circa la maniera con cui il Foscolo del secondo *Ortis* volle sistemare quella lettera nella consapevolezza del personaggio di una esperienza singolare e di una singolare e coerente sua versione letteraria (con il risultato di un'accentuazione della complessità di Jacopo e delle sue capacità espressive e di una giustificazione della singolarità della lettera tanto piú sconcertante nel crescente sviluppo drammatico del nuovo *Ortis*), è chiaro che lo stesso Foscolo incoraggiava a ricercare la genesi di quella lettera in una piú esplicita volontà di esercizio

<sup>25</sup> Il Goffis la considera addirittura un «fuor d'opera nell'*Ortis*» e primo nucleo del frammento *A Psiche*, come la XVIII lo sarebbe dell'*Argomento* del *Sesto tomo dell'io* (*Il Sesto tomo e la formazione letteraria del Foscolo*, in *Studi foscoliani*, Firenze 1958, pp. 110-112).

<sup>26</sup> Solo «la è ricopiata» nell'ed. 1817.

<sup>27</sup> *Ultime lettere di Jacopo Ortis* cit., pp. 483-484 e 496-497.

letterario e stilistico e quindi a recuperarvi riflessi di letture e magari anche di suggestioni direttamente o indirettamente figurative, data la sostanziale dimensione rococò-neoclassica in cui la scena e le figure sono impostate.

In tale direzione ha indagato minuziosamente Ezio Raimondi in un articolo<sup>28</sup>, che cercava di accertare la presenza all'attenzione compositiva del Foscolo di iconografie belloriane (con riferimento poi ai ritratti di Teresa nelle lettere XV e XXIX), di temi e moduli della letteratura rococò-illuministica (con l'ipotesi di una polemica foscoliana contro la scrittura arida e razionalistica del racconto francese accertabile nel finale della lettera) e persino, nella ipotesi di un *itinerarium* neoclassico-barocco, suggestivo per l'ascendenza calcaterriana dello studioso, di precisi innesti di particolari della poesia del Tasso e del Marino: il «cane adulator» o certe figure femminili «pruriginose» dell'*Adone*, o l'aggettivazione sensuale della donna di origine mariniana e tassesca, e sin la presenza di Senocrate<sup>29</sup> ricondotta ad una scena di seduzione nelle parole sarcastiche di Armida innamorata.

Una sapiente e sottile ricostruzione di assimilazione letteraria e stilistica un po' a mosaico che allargava però fortemente l'attenzione e il calcolo del giovane Foscolo al di là, mi sembra, dei limiti più accertabili delle sue pur vaste letture giovanili, fra le quali hanno poi maggior parte quelle di libri contemporanei e magari di traduzioni più immediatamente offerte al giovane letterato specie dalla editoria veneta attivissima in quel settore. Ché mi par si possa affermare nella formazione giovanile foscoliana una preminente prospettiva «contemporanea» corrispondente alla volontà di affermazione del giovane letterato entro i modi del suo tempo e al bisogno più profondo di esprimere le sue esigenze personali e storiche attraverso l'assimilazione (e poi il superamento) delle forme più vive e contemporanee della letteratura e della cultura del suo tempo.

Di ciò può esser conferma appunto il fatto che, al posto di varie delle riprese minute indicate dal Raimondi come intarsiate nella pagina foscoliana e presupponenti un imponente lavoro libresco di letture e di richiami di queste da parte del giovane scrittore, si trova la utilizzazione tanto più facile e immediata e lo stimolo generale di una pagina di romanzo contemporaneo e cioè del solito *Socrate delirante*, come può vedersi dal confronto diretto dei due brani nelle loro parti centrali.

Nel *Socrate delirante* Diogene è ammesso nel salotto di una dama «alla moda» che esercita le sue arti di seduzione (con l'attiva collaborazione di un cagnolino) su di un giovinetto timido e «bennato»:

<sup>28</sup> E. Raimondi, *Un episodio dell'«Ortis» e «lo bello stile»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXX (1953), pp. 351 e ss.

<sup>29</sup> L'accenno a Senocrate scomparve nell'*Ortis* milanese, in un alleggerimento di richiami più retorici e in una disposizione nuova del discorso rivolto a Lorenzo in cui cade naturalmente il riferimento ironico diretto a Senocrate circa la difficoltà di resistere alla tentazione sensuale senza il confronto con una bellezza superiore celeste.

Essa giaceva piegata alquanto indietro, sopra un piccol trono di guanciali e scherzava, come dissi, col suo cagnolino. Dirimpetto sedeva un giovinetto, del quale la natura prometteva molto, – e che aveva udito da *Senocrate*, che bisogna chiudere gli occhi, se uno non si sente tanto gagliardo, da affrontare una bella tentazione a occhi aperti. Il giovanetto non aveva coraggio bastante per chiudere affatto i suoi; ma guardò in terra, – ed ivi, per disavventura, gli diede negli occhi un piccol piede, come uno si può figurare il piede d'una Grazia che esce dal bagno, ma scoperto solamente alquanto sopra la noce. Questo non era nulla per voi o per me, ma moltissimo pel giovinetto. Timido e smarrito ritirò gli occhi, guardò la Dama, poi il cagnolino, poscia di nuovo il tappeto su cui posavano i piedi di lei, ma intanto il bel piedino era sparito. Gliene dispiacque. Discorse con voce tremula, – di tutt'altro fuor che di quel ch'ei si sentiva nell'animo; – la Dama accarezzava il suo cagnolino. Il cagnolino reciprocamente le faceva le feste, le tirava colla zampina il fisciu, poi la guardava con un malizioso sorriso –, avrei detto, se i cani potesser sorridere; tirava di nuovo il fisciu, e sprigionava con questo giochetto, – (la Dama appunto considerava una Leda di Patraso, che pendeva dirimpetto alla mano dritta) – la metà d'un seno candidissimo, e tondeggiante d'incanto. – Il giovinetto batteva gli occhi ed ansava. – Il cagnolino stava ritto in grembo alla Dama, insinuava la sua zampina destra dentro al bel seno, e colla bocchina mezz'aperta, espressione di desiderio, guardava in su verso gli occhi di lei. Essa baciò il cagnolino, lo chiamò il suo piccolo adulatore, e gli empì la bocca di chicche. – Al giovinetto non dava più l'animo di guardare in terra. – Io, pian pianino scapolai<sup>30</sup>.

Si rilegga ora la parte centrale della lettera XVII dell'*Ortis* bolognese:

Giacendo piegata alquanto indietro sopra un piccol trono di guanciali si volgeva con compiacenza al suo cagnuolletto che le si accostava, e fuggiva e correva torcendo il dosso, e scuotendo l'orecchie e la coda. Io mi posi a sedere sopra un angusto soffà avvicinato dalla cameriera, la quale si era già dileguata. Quell'adulatrice bestiuola schiattiva, e mordendole e scompigliandole con le zampine l'estremità della camicia lasciava apparire una gentile pianella di seta rosa-languida, e poco dopo un piccolo piede scoperto fin sopra la noce: un piede, o Lorenzo, simile a quello che l'Albano dipingerebbe rappresentando una Grazia ch'esce dal bagno. O Senocrate se tu non avessi, com'io, veduto Teresa, nell'atteggiamento medesimo, presso un focolare, anch'ella appena balzata di letto così negletta, così... – chiamandomi a mente quel fortunato mattino mi ricordo che non avrei osato di respirar l'aria che la circondava, e tutti tutti i miei pensieri si univano riverenti e paurosi soltanto per adorarla: – e certo un genio benefico mi presentò l'immagine di Teresa, perch'io

<sup>30</sup> *Socrate delirante* cit., pp. 17-19. Simili scene di seduzione sono frequenti nei romanzi del Wieland (e per lo più costituiscono una specie di *test* fondamentale per la virtù dei suoi eroi e insieme per la loro umana debolezza). E così si ricordino almeno nella *Storia d'Agatone* (che il Foscolo poteva aver letto nelle traduzioni francesi del Fresnais, 1768, o del Bernard, 1777) le replicate variazioni di questa scena tematica edonistico-virtuosa: nel vol. III (trad. Fresnais) le pp. 45 e 74-75 con il ritratto a contrasto della tentatrice Pizia e di Psiche, l'«anima bella», o, nel vol. II, le pp. 120-128, con la scena di Danae dormente e di Agatone che non osa baciarla in una situazione assai vicina a quella della lettera XXIX dell'*Ortis* (con Jacopo preso fra desiderio e reverenza di fronte a Teresa dormente).

non so come, ebbi l'arte di guardare con un rattenuto sorriso or la bella, poi il cagnolino, e di bel nuovo il tappeto dove posava il bel piede; ma il bel piede era intanto sparito. M'alzai chiedendole perdono se io aveva scelto un'ora importuna e la lasciai quasi pentita, perché di gaja e ridente divenne dispettosa, e... del resto poi non so<sup>31</sup>.

E sarà facile concludere che, se la lettera ortisiana si presenta tanto più ricca della scenetta wielandiana ed ha una parte introduttiva (l'ingresso nel gabinetto della dama e l'apparizione e la descrizione di questa donna-dea in chiave erotico-ironica) che supera per approfondimento psicologico e stilistico la base dell'offerta wielandiana, così come nella stessa parte centrale nuovi ed originali sono la unificazione in Jacopo del giovinetto tentato e del saggio Diogene e il contrasto e il chiaroscuro fondamentale e sintomatico fra l'immagine della dama frivola e sensuale e quella di Teresa insieme salvatrice e pericolosa (con elementi di una sottintesa – e poi esplicita nel finale – discussione sul valore esaltante e rischioso della passione di fronte al «ragionevole» invito all'«antiveleño» del piacere), quella lettera si è tuttavia formata nell'utilizzazione anzitutto della pagina del *Socrate delirante* con le sue offerte di situazione generale di impostazione di scena, di particolari propizi, di moduli stilistici ironici: quasi una scorciatoia tra il Foscolo e il gusto illuministico-rocòcò ironico e figurativo usufruito (nell'impasto con la lezione più sottile dello Sterne<sup>32</sup>) per questo esercizio di «bello stile», di controllo ironico di più esaltate componenti sentimentali in una via che conduce verso gli esperimenti e le meditazioni più complesse e mature del *Sesto tomo dell'io*. E se già nella pagina del 1798 il Foscolo eliminò con mano sicura nel suo rifacimento vari particolari troppo leziosi, specie nella descrizione troppo insistita del «giochetto» del cagnolino e della sua animazione erotico-ironica, è chiaro che il passo del *Socrate* fu la base vicina di cui egli si servì<sup>33</sup> e che in questa vicinanza ad un testo settecentesco si può ulteriormente verificare la posizione del Foscolo 1798, fortemente immerso nella cultura letteraria che immediatamente lo precede e che più originalmente assimilerà e supererà nello sviluppo così intenso negli anni che intercorrono fra *Ortis* e *Ortis*. Osservazione che ricondurrebbe, fuori dell'ambito di questa parziale ricerca, a tutta una dinamica ricostruzione del passaggio fra

<sup>31</sup> *Ultime lettere di Jacopo Ortis* cit., pp. 29-30.

<sup>32</sup> Al di là della stessa lezione sterniana già presente nella prosa wielandiana: e il Wieland guardò molto a Sterne che egli chiama nel poemetto *Die Grazien* il «mio Sterne», e che è compreso nella lista dei creditori di Wieland (insieme a Luciano, Fielding, Bayle, Voltaire, Crébillon, Hamilton, Orazio, Ariosto, Cervantes «e molti altri») in quella *Citatio creditalis* che l'*Athenäum* (1799, II) gettò in faccia al vecchio poeta.

<sup>33</sup> Cadono così parecchie delle ipotesi del citato articolo del Raimondi. Donde anche un generale avvertimento di cautela in certe ricerche che a volte finiscono per presupporre nei poeti studiati un'attenzione minuziosa e una riserva indeterminata di immagini e temi della letteratura precedente (trasformata a volte in una specie di assoluto vocabolario tematico-stilistico) che è spesso più del critico che non del poeta stesso.

*Ortis* bolognese e *Ortis* milanese non tanto, o non solo, in un confronto isolato dei due testi (e ad un semplice studio di stile), quanto in un integrale studio della densa spirale foscoliana che passa attraverso l'*Ode* del 1800, il *Sesto tomo dell'io*, i sonetti minori, il carteggio Arese e l'intreccio inseparabile di esperienze politiche, sentimentali, filosofiche, letterarie che confluiscono nello sviluppo della poetica e della poesia foscoliana di quegli anni.

Si potrà infine osservare, senza voler estendere la ricerca all'individuazione di troppo minute tracce wielandiane e senza voler forzare eccessivamente l'importanza della lettura foscoliana del *Socrate delirante*, che suggestioni ed elementi di stimolo e di appoggio derivati dal romanzetto del Wieland appaiono anche nel rapporto tra la figura e certi atteggiamenti di Diogene e la figura e atteggiamenti di Jacopo così come si possono cogliere nella redazione ortisiana del 1798.

Così, ben tenendo conto della diversa complessità dei due personaggi e della loro centrale impostazione – e della diversa novità di Jacopo in relazione ad una così diversa profondità di animo, di fantasia, di storica pienezza del Foscolo anche nella fase 1798 –, la figura del Diogene wielandiano poteva concorrere a rafforzare certe componenti della figura di Jacopo, come l'amore per la natura e per la sincerità assoluta, e la sua autodefinizione di singolarità e magari di stravaganza rispetto al metro ironizzato di una società convenzionale, ipocrita, spietatamente utilitaristica e bassamente ragionevole, che nelle «quarantacinque lettere» si precisano soprattutto nella negativa esperienza dell'ambiente padovano e dell'incontro di Jacopo con la coppia della donna amata da Olivo e del suo marito: in una situazione assai vicina, in termini generali, a quella di Diogene nella società con cui viene a polemico contatto e quindi collegata alla scena di seduzione della lettera XVII. Così consuona con la figura di Diogene «singolare» e «singolarista», quale appare ai signori e alle signore del bel mondo corinzio, la definizione che Jacopo dà di se stesso in rapporto alla considerazione che possono avere di lui i benpensanti come «uomo singolare e stravagante fors'anche» (nella postilla alla lettera XVII). E (nella lettera XVIII) la contrapposizione di se stesso che ha «la generosità o di' pure la sfrontatezza di presentarsi nudo, e quasi come la natura *lo* ha fatto» e della «turba cerimoniosa e maligna» consuona con varie autodefinizioni di Diogene e con la fondamentale impostazione di contrasto fra questo e la società filistea.

Impostazione wielandiana che, con l'elogio della «povertà-indipendenza» e della schiettezza e umanità di chi non possiede e con l'inerente attacco ai ricchi egoisti e disumani, viene ad alimentare, in modi tanto più ironici e sottili rispetto allo slancio foscoliano apertamente sdegnoso<sup>34</sup>, quella dire-

<sup>34</sup> Si legga, ad esempio, la p. 39 del *Socrate delirante* in cui allo sdegno succede in Diogene una ironica compassione per i ricchi: «Li compiansi, conciossiaché quello appunto che dovrebbe renderli felici, li rende insensibili al divino piacere di far del bene. Povera

zione di denuncia e protesta di Jacopo contro l'egoismo e l'insensibilità dei ricchi e dei fortunati, che andrebbe meglio misurata nella diagnosi dell'*Ortis* tutt'altro che privo appunto di elementi di denuncia e protesta anche sociale che trovan poi svolgimento tanto più ampio e appassionato nell'*Ortis* milanese: in una direzione che non ha sbocco preciso, ma che concorre a muovere più drammaticamente la situazione pessimistica ortisiana, a far dell'*Ortis* un libro anche di protesta e di crisi irrequietamente articolata in forma di esperienza e di sofferenza personale e storica, in uno sviluppo di vicende ed esperienze delusive e di inerente approfondimento di conclusioni pessimistiche sempre più profondamente accordati nell'*Ortis* milanese. In tal direzione il Diogene wielandiano portava al giovane Foscolo, in una posizione di rafforzamento e di sottile ripensamento di motivi rousseauiani, fermenti critici e polemici illuministici e preromantici.

Mentre poi la figura di quel Diogene vero saggio «bizzarro sí, ma fine e decente derisore delle umane sciocchezze», quel Diogene «il quale non è poi tanto pazzo quanto i signori e le signore del Craneo si compiacciono di inferire da qualche tratto del suo modo di parlare»<sup>35</sup>, e dunque solo per giudizio convenzionale e filisteo pazzo e misantropo, sarà ben stato presente, come incarnazione più moderna (e ricca di riferimenti moderni) di una saggezza eterna nel dialogo difficile fra cuore e intelletto, nella creazione del personaggio di Diogene del *Sesto tomo dell'io*.

Ché, senza entrare qui nella discussione sul preciso riferimento del Diogene foscoliano ad un personaggio storico, il Lomonaco, o sulla sua simbolizzazione del filosofo cinico specie attraverso il ritratto fattone da Diogene Laerzio<sup>36</sup>, mi par da sottolineare il fatto che comunque quella complessa figura di saggio e specie la sua caratteristica di «cosmopolita» poterono alimentarsi anche della suggestione del Diogene del romanzetto wielandiano così presente, come abbiamo visto, al Foscolo di quegli anni.

Il Diogene del *Socrate delirante* era infatti portavoce esemplare del tema del *Weltbürger*, del cittadino del mondo, del cosmopolita, che è poi tema centrale della attiva meditazione wielandiana<sup>37</sup> e costituisce uno dei carat-

gente! hanno tanti bisogni! i loro sensi, la loro fantasia, le loro bizzarrie, i loro comodi, la loro vanità, trovano tanto da pretendere da loro, che nulla avanza ad essi per le pretese dell'umanità».

<sup>35</sup> *Socrate delirante* cit., pp. XVI e 14. E un'eco di tali definizioni potrebbe avvertirsi in quanto si dice di Diogene («buon vecchio» come è detto da Alessandro nel *Socrate*, p. 175) nel *Sesto tomo dell'io* (in *Prore varie d'arte*, a cura di M. Fubini, p. 9): «il quale non è poi, come si pretende, l'uomo il più villano del mondo».

<sup>36</sup> Le note tesi del Fubini e del Goffis. Comunque si può osservare che alla eventuale intera accettazione della tesi del Fubini osta particolarmente proprio la difficoltà di attribuire al Lomonaco la persuasione cosmopolitica.

<sup>37</sup> L'esaltazione del cosmopolitismo da parte di Diogene si precisa poi nel secondo libro degli *Abderiten*, con l'*Orden der Kosmopoliten*, come aristocratica *élite* di spiriti liberi e nella tarda versione massonica della cosmopolitica *élite* di spiriti liberi e illuministicamente saggi, consapevoli della stoltezza dei più, avversi alla tirannia e al fanatismo «repubblicano»,

teri fondamentali della saggezza diogenea-illuministica nel romanzetto del Wieland. In questo molteplici sono le dichiarazioni di fede cosmopolitica del protagonista, il quale, a chi gli oppone che Sinope, la sua «patria», ha un diritto di preferenza ai suoi servigi, risponde:

Lo stesso appunto che Babilonia e Cartagine. Tostoché la Natura volle già ch'io fossi partorito, bisognava ch'io fossi in qualche luogo; il luogo stesso poi ne rimase indifferente;

e definisce il cosmopolita:

un uomo come me – il quale senz'essere in una corrispondenza speciale con quale si sia società particolare, riguarda la terra intera per sua patria, e tutte le creature della sua specie senza riguardo alle differenze accidentali, che formano tra loro la situazione, il clima, il modo di vivere, il linguaggio, i costumi, la polizia, e gli interessi privati, per suoi concittadini o piuttosto per suoi fratelli<sup>38</sup>.

Che sembrano un po' le ragioni, l'illustrazione della verità e della saggezza del cosmopolitismo e che nel frammento del *Sesto tomo dell'io* vengono presupposte e a cui Lorenzo reagisce con la sua sconsolata amarezza, con il consenso della mente ed il dissenso del cuore, in una posizione così profondamente foscoliana (del Foscolo meno eloquente e più intimo) che ritornerà tante volte a presentarsi con diverse accentuazioni e sfumature: come nelle bellissime lettere del 1813-1814 quando la decisione dell'esilio per amor di patria (e prima la decisione di rientrare nell'esercito del regno italico) matura nel clima profondo e malinconico di un dissenso fra la ragione (fra scettico-egoistica e cosmopolitica) e il cuore e l'animo che non possono rinunciare alla passione patriottica, al fascino della Dulcinea-Italia<sup>39</sup>.

disposti a collaborare fra loro per il bene generale (come ulteriormente si chiarisce nel *Geheimnis der Kosmopolitenordens*): versione massonica svolta poi nella complessa figura del *Freimaurer-Weltbürger-Theopolit*: «ein Mitglied der allumfassenden Stadt Gottes, in welcher Sonnen und Welten nur einzelne Wohnungen, und die zahllosen Classen und Geschlechter aller, mit Vernunft und Freiheit begabter Wesen, nur ebenso viele einzelne Familien ausmachen, die durch ein ewig unwandelbares Grundgesetz in Ein reinharmonisches Ganzes vereinigt sind». Foscolo invece, come Alfieri, fu insieme anticospopolita e non massone (v. lettera a M. Bignami, *Ep.*, III, pp. 3-4), anche se Alfieri fu da giovane massone, ma poi abbandonò la massoneria e la aggredì violentemente nelle *Satire*.

<sup>38</sup> *Socrate delirante* cit., p. 122.

<sup>39</sup> Fra sottolineature amare della sostanza illusoria della passione di patria («l'amore e la patria, illusioni purtroppo come tutte le umane cose...», al Fabre, *Ep.*, V, p. 14) sua «Dulcinea» (v. lettera al Trechi, *ibid.*, IV, p. 408) e più decise affermazioni della sua fede nella patria come prima condizione di vita dell'uomo libero («Chi non ha patria, secondo me, non ha nulla sulla terra», alla d'Albany, *ibid.*, V, p. 132), più volte torna a precisarsi il rifiuto o l'impossibilità della posizione cosmopolitica, come posizione di saggezza indifferente ed egoistica: «Non posso indurmi allo stato d'indifferente cosmopolita» al Trechi (*ibid.*, IV, p. 368); «Solo non mi bastò il cuore di farmi cosmopolita; ed ho ambito al titolo di cittadino,

Il ricordo delle pagine wielandiane con la giustificazione del cosmopolitismo come saggezza e con l'appoggio di tutta una posizione illuministica che appunto in quel libro trovava un'esplicazione, così viva e svolta in forma di esperienza e di modo di vita, dovè pur confluire nella meditazione foscoliana e nell'abbozzo della complessa figura del suo interlocutore e consigliere non seguito. Così come in generale la figura del Diogene wielandiano dovè ben entrare, anche se con minor forza, fra gli ideali riferimenti di figure di saggezza e di equilibrio a cui il Foscolo guardò nel suo complesso contrasto fra passione e ragione.

E forse nello sviluppo della meditazione foscoliana sul cosmopolitismo poteron esser nuovi termini di discussione, nuovi stimoli a reagire al tema settecentesco (che proprio Wieland aveva contribuito, nei suoi romanzi archeologico-filosofici<sup>40</sup>, a rafforzare, nella loro urgenza moderna, con l'esemplarità della filosofia classica e proprio degli autori più anticonvenzionali e assimilabili alla dimensione razionalnaturale settecentesca) altre pagine wielandiane, lette dopo l'*Ortis*, come almen quelle dell'*Aristippo* (pubblicato nel 1801 e tradotto in italiano dall'Arcontini nel 1809, dopo una traduzione francese del Coiffier del 1802<sup>41</sup>) in cui il protagonista afferma:

Ella mi fé [la Natura] per essere uomo, non cittadino, ma perché io fossi uomo, da qualcuno era ben forza che io avessi ad esser generato, e in qualche luogo doveva io esser nato. Volle il destino che ciò accadesse a Cirene e d'un cittadino cireneo... Per ciò che spetta a me stesso personalmente io contemplo la mia umanità o (ciò ch'è lo stesso) la mia condizione di cosmopolita, come il mio massimo, il mio tutto<sup>42</sup>.

E il Foscolo in una lettera del 19 ottobre 1813 al Giovio:

Se non che non ho mai potuto fra gli elementi che la compongono [la forza d'animo] mescolarvi neppure un'unica dramma di filosofia cosmopolitica. Aristippo diceva: nessuna terra m'è patria; Socrate meglio: ogni terra m'è patria; ma il meglio è nelle nude parole. Per me mi credo creato abitatore d'un solo spazio di terra e concittadino di un numero determinato d'altri mortali; e s'io non ho patria, l'anima mia cade avvilita<sup>43</sup>.

e mi sono obbligato ad un governo perché in esso io vedeva un'ombra di patria dalla quale io sperava un di o l'altro una patria onorata e reale...», alla d'Albany (*ibid.*, V, p. 50).

<sup>40</sup> A proposito del carattere «archeologico» di questi il Sengle (*Wieland* cit., p. 479) osserva giustamente che i romanzi wielandiani (e specie quelli della gioventù e maturità) mal si possono ridurre a semplici romanzi «antiquari», alimentati come sono da un impegno ideologico e corrispondenti a precisi momenti dell'esperienza personale-sociale dello scrittore tedesco.

<sup>41</sup> E, come già dissi, già conosciuto dal Cesarotti nel 1802 (e dunque tanto più facilmente noto anche al Foscolo, ancora in quell'epoca assai attento alle indicazioni cesarottiane).

<sup>42</sup> *Aristippo*, trad. it., Padova 1809-1810, vol. I, pp. 202-204.

<sup>43</sup> *Ep.*, IV, p. 395.

Ed anche a questo proposito, non volendo identificare certo l'Aristippo qui accennato solo con il personaggio wielandiano<sup>44</sup>, si potrà però dire che la nuova presentazione dei filosofi antichi cosmopolitici fatta dal Wieland dava ai riferimenti foscoliani una nuova giustificazione, entro una dimensione di discussione antico-moderna, il cui termine più vivo ed attivo era quello rappresentato dalla versione moderna, illuministica del cosmopolitismo, con cui più sostanzialmente il Foscolo discuteva e polemizzava.

In conclusione, se ho creduto opportuno indicare anche possibili riflessi del *Socrate delirante* (e, più tardi, dell'*Aristippo* soprattutto nella direzione della discussione sul cosmopolitismo) nell'opera foscoliana anche fuori del primo *Ortis* (e naturalmente ho avuto presente, ma senza esito apprezzabile, tutte le opere wielandiane che furono tradotte in italiano e in francese e che quindi il Foscolo avrebbe potuto leggere), rimane evidente che Wieland fu per il Foscolo soprattutto un'esperienza limitata al *Socrate delirante* in relazione al primo *Ortis*, e che questa fruttò alcune precise utilizzazioni in forma di inserimento quasi materiale o di appoggio di uno schema di scena nell'*Ortis* 1798, in cui più generalmente certi elementi del romanzetto wielandiano (tema dell'anima bella, satira e denuncia ironica della società filisteica e frivola, gusto patetico del paesaggio in forme più rococò) e una generale lezione di tecnica narrativa vennero poi a confluire, con diversa consistenza e autonomia, nella complessa genesi della prima e interrotta redazione ortisiana, insieme a molte altre suggestioni e offerte della letteratura settecentesca<sup>45</sup>. Sicché questa ricerca più legittimamente ricondurrebbe ad una vasta ed unitaria ricostruzione della cultura foscoliana all'altezza dell'*Ortis* 1798 e quindi naturalmente (al di là dei vecchi studi di fonti) alla identificazione della poetica (e dei suoi limiti di chiarezza e profondità) che presiede alla costruzione del romanzo interrotto. Questa ricerca parziale porta comunque a confermare la ricchezza e la dimensione soprattutto contemporanea delle giovanili letture foscoliane, il vivo rapporto del Foscolo del primo *Ortis* con la letteratura settecentesca, specie nella zona avanzata fra illuminismo, preromanticismo e neoclassicismo, rispetto alla quale (e non si dice qui come collegata con tutta una lunga esperienza già utilizzata

<sup>44</sup> Comunque nell'*Aristippo* wielandiano si svolge una lunga discussione fra Socrate e Aristippo sul tema patria-cosmopoli (v. I, pp. 194-204; VII, p. 57) in cui i due filosofi assumono e svolgono posizioni ben distinte e che potevano fortemente interessare il Foscolo. Una definizione polemica di Diogene di Sinope come cosmopolita si trova nel *Voyage du jeune Anacharsis* del Barthélemy che (cito dalla versione italiana del 1794, Venezia, II, p. 246) afferma: «Diogene – detto da Platone Socrate delirante – che vantavasi cittadino dell'universo e che non sa esserlo della sua patria».

<sup>45</sup> Saranno naturalmente da calcolare fra gli altri particolarmente in tal senso, e per tutta la zona ortisiana, gli studi del Bottasso (*Foscolo e Rousseau*, Torino 1941), del Goffis (*Il sesto tomo e la formazione letteraria del Foscolo* cit.) e, per più generali rapporti e utilizzazioni critiche, la *Lettura dell'«Ortis»* (Milano 1947) del Fubini.

nell'opera dell'adolescente) il primo *Ortis* precisa, a parte ogni altra considerazione particolare già fatta, il suo aspetto di libro estremamente «contemporaneo», delineatosi nella sua prepotente spinta personale attraverso un vivo e complesso impegno nel proprio tempo culturale, filosofico, letterario. Anche se poi di fronte all'*Ortis* 1802, tanto più personalmente sicuro e originale e ricco di nuove congeniali esperienze, più forti e palesi nelle «quarantacinque lettere» sono le tracce di una assimilazione ancora non ben filtrata e interamente personalizzata (e a volte un po' frettolosa), così come in genere i motivi ortisiani originali più profondi vi sono ancora involti e spesso attenuati da una intonazione meno sicura, più idillico-elegiaca, più sentimentale o più letteraria.



## L'*Ajace* del Foscolo (1961)

W. Binni, *L'«Ajace» del Foscolo*, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 65°, serie VII, n. 2, Firenze, maggio-agosto 1961, pp. 223-246; poi raccolto nella seconda edizione, ampliata e corretta, di Id., *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 119-146 (edizioni successive: 1972, 1975, 1980, 1990); infine ristampato in Id., *Ugo Foscolo. Storia e poesia* cit., pp. 146-179.



## L'«AJACE» DEL FOSCOLO

La recente edizione critica delle tragedie curata dal Bezzola<sup>1</sup> suggerirà, penso, nuove letture e nuove osservazioni su questo aspetto meno considerato dell'attività foscoliana, e pure, a ben guardare, assai considerevole sia per la funzione che i tentativi tragici hanno nello sviluppo della personalità del poeta, sia per una distinzione dei risultati e del significato delle varie tragedie: distinzione che porta chiaramente a porre in forte rilievo la profondità e la ricchezza poetica dell'*Ajace*. E si tratta di due elementi di studio poco approfonditi dalla critica foscoliana, che tradizionalmente ha puntato o direttamente sulla linea lirica o sul rapporto fra la lirica e la prosa ortisiana (e più recentemente sul suo rapporto con la prosa e la posizione didimeica), relegando l'esperienza tragica in una specie di intervallo meno sensibile ed autentico, in una zona di esercizio più intenzionale legato magari alla forte suggestione alferiana recuperata più fruttuosamente nell'*Ortis* 1802, considerato, secondo le pagine del Fubini, come la vera tragedia alferiana del Foscolo<sup>2</sup>.

Orbene una ricostruzione storico-critica di tipo dinamico, quale mi permise già di precisare sinteticamente la posizione e il significato particolari della *Ricciarda* entro il periodo fiorentino di formazione delle *Grazie*<sup>3</sup>, e quale considero necessaria a meglio intendere tutto l'intenso processo di sviluppo della personalità e della poesia foscoliana, conduce a riconsiderare più dialetticamente e unitariamente l'estrinsecazione tragediografica del Foscolo come caratterizzata, in sede generale, da una necessità di espressione esplicitamente e tecnicamente drammatica di momenti e di elementi particolarmente pessimistici dell'animo e dell'esperienza foscoliana (l'*Ortis* è poi qualcosa di più complesso e di più vario sia per la ricca presenza di elementi positivi capovolti nel dramma del suicidio, ma pronti ad esplodere in altra direzione, sia per la sua intenzione di romanzo moderno, sia per la condizione spesso prelirica della sua prosa) in alcune fasi decisive dell'arco di sviluppo e della spirale della personalità foscoliana. Quando la forma tradizionale della tragedia si presentava al poeta come la più atta a raccogliere una situazione espressiva non riconducibile alle forme della lirica o della prosa narrativa e autobiografica, bisognosa di azione esplicita e di esplicite voci di personaggi, di scontro e dinamismo scenico, e di contrasto più aperto rispetto al semplice «chiaroscuro» lirico che pur recuperava nella sua intima

<sup>1</sup> U. Foscolo, *Tragedie e poesie minori*, a cura di G. Bezzola, Ed. Naz., vol. II, Firenze 1961.

<sup>2</sup> M. Fubini, *Lettura dell'Ortis*, Milano 1947, p. 21.

<sup>3</sup> Cfr. il mio saggio *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812-13*.

complessità un elemento di contrasto drammatico e lo realizzava in una poesia che è sempre per sua natura lontanissima dalla distensione idillica, dal puro ritmo della rimembranza o dall'impeto puramente positivo e ditiram-bico (e ciò, sia detto fra parentesi, sin nelle *Grazie*, che guadagnano molto dall'essere considerate più profondamente nella loro molla segreta di ritmo chiaroscurale che regge in realtà la presenza più sicura della poesia di fronte ai rischi del descrittivismo o del compiacimento didascalico-illustrativo).

Si vedrebbe così come il *Tieste* sia il necessario avvio dell'*Ortis*, la prova più immatura ed esasperata e monotona di una drammaticità e di una crisi che recuperando la spinta più convulsa e caotica delle «odi del conio dell'autore» incarnava l'alfierismo del Foscolo in una posizione estremistica di autodistruzione dei personaggi e dell'azione e tentava la trasposizione nel mito antico, e nelle forme tragiche, dei propri elementi esuberanti di dramma dei valori e delle passioni (libertà e amore) che non riescono ad affermare la loro intensità se non nella sconfitta e nella morte. Crisi che si precisa, si articola, si storicizza e prepara la vita di valori positivi nel complesso lavoro dell'*Ortis* e della enorme esperienza che esso implica nel suo ambito fra 1798 e 1802 (prima ode, sonetti minori, *Sesto tomo*, Carteggio Arese, prose politiche del '98-99 e Orazione a Napoleone Bonaparte). È dunque momento di esplosione tragica allo stato puro con tutto quello di più abbozzato ed ingenuo e libresco che essa comporta, ma così essenziale nella sutura fra l'*Ortis* e la prima esperienza giovanile che aveva cercato espressione nelle forme liriche o romanzesche-elegiache ed ora si concentrava e cercava congeniale forma drammatica al fondo drammatico di quella crisi.

Si vedrebbe così anche come la *Ricciarda*, secondo quanto ho detto nel saggio sopra ricordato, sia il necessario momento di espressione e di scarico di una drammaticità troppo facilmente elusa nell'iniziale impostazione delle *Grazie*, drammaticità che solo dopo la sua più convulsa estrinsecazione, poté essere riassorbita nelle forme più convenienti di una base drammatic-elegiaca nella dialettica armonia-dissonanza del grande poema incompiuto. Il quale altrimenti (a stare al tono anche della esperienza vitale dell'agosto 1812) sarebbe stato forse condotto più sul piano della «melodia pittrice» e di un'evasione dalle «cure» che non nella direzione della sua intera poetica dell'«arcanosa armoniosa melodia pittrice» e nel raccordo fra il sentimento dolente degli istinti laceratori degli uomini e l'aspirazione all'armonia e all'espressione di quei valori consolatori e superiori della compassione, del pudore, della gentilezza che già albeggiano nella voce pura di Ricciarda: e già prima (e, come vedremo, la base generale più profonda delle *Grazie* va ritrovata, prima che nell'intervallo convulso della *Ricciarda*, nella esperienza tragica dell'*Ajace*) nella voce di Tecmessa.

È dunque, al di là delle esigenze del letterato e dello sperimentatore di forme letterarie (prima la più ingenua volontà di provarsi nella tragedia e di combattere una battaglia a favore della nuova tragedia alfieriana nel suo valore esemplare e nelle sue implicazioni etico-politiche; poi la nuova ten-

sione a forme di teatro romantico classico italiano e la implicita gara con Schiller<sup>4</sup>), le tragedie implicano non solo un valore evidente, ma da meglio studiarsi, per la formazione e lo sviluppo del verso foscoliano (si ricordino gli accenni già fatti in tal senso per il *Tieste* dal Carrer<sup>5</sup>), ma soprattutto una loro necessità d'espressione più apertamente drammatica in momenti decisivi della spirale foscoliana e in rapporto con momenti di maggiore risoluzione lirica che in quella espressione trovava appoggio, avvio, base di risonanza e di superamento fecondo.

Mentre, d'altra parte, sul piano della considerazione della realtà estetica delle tragedie, è chiaro che il *Tieste* e la *Ricciarda* rivelano tanto più l'im maturità e la funzionalità di queste opere più approssimative e incerte, *outrées* e mancanti di centri poetici precisi al di là della loro funzione indicata di esasperata tensione drammatica (oltreché una generale insufficienza della capacità teatrale del Foscolo). Donde il carattere del *Tieste* quale centone al fieriano e caotico accumulo di temi di orrore (e le parole che vi campeggiano e corrispondono ad un clima frenetico truce e disperato sono *notte, morte, sangue e pianto*), e il fallimento della *Ricciarda* che, pure in una articolazione più esperta e in una certa sua forza romantica di espansione anche nel linguaggio, si risolve in una convulsa prova di urgenza drammatica, priva di un saldo fantasma centrale, di un contrasto preciso e dinamico (poco produttivo è il motivo patriottico-politico che mal vive nell'opposta eloquenza, pur significativa<sup>6</sup>, di Averardo e di Guelfo), frammentandosi nel «satanismo» quasi byroniano di Guelfo e nel suo estremistico rifiuto di vita positiva (fra l'odio fraterno, l'ansia di potere – Eteocle e Saul – e il sentimen-

<sup>4</sup> Cfr. la lettera allo Schulthesius (17 agosto 1812, *Ep.*, IV, p. 114) in cui il Foscolo dice: «Leggo tradotte alcune tragedie e la *Storia dei Trent'anni* di Schiller: e benché tradotte, mi invogliano a vedere se non altro la tomba di sí generoso scrittore» e poi (*Ibid.*, p. 143) ringraziava lo Schulthesius delle «due versioni dell'inno di Schiller». E l'Orelli afferma (cfr. *ibid.*, p. 112, nota 1) che il Foscolo «apprezza molto il nostro Schiller e mi disse che lo annovera fra gli 8 o 9 massimi poeti di tutte le nazioni e di tutti i tempi». La *Ricciarda* corrisponde a una volontà di forma meno classicistica, come il Foscolo esplicitamente avverte in una lettera all'Albrizzi (8 giugno 1813, *ibid.*, p. 171): «vedrete che la *Ricciarda* non ha verso che non sia schiettamente italiano, senza mistura alcuna, né abbellimento di modi greci e latini». E del resto si ricordi che nell'abbozzo di dedica delle *Grazie* alla d'Albany (Terzo abbozzo, in *Opere*, vol. XII, a cura di G. Chiarini, p. 307) il Foscolo parla di una vaga intenzione di lasciare i miti classici: «Forse un giorno in altri miei versi non torneranno le deità dei gentili».

<sup>5</sup> U. Foscolo, *Prose e poesie*, a cura di L. Carrer, Venezia 1842, p. XVI. Anche se il Carrer esagerò il carattere di armonia e di splendore della frase poetica del *Tieste* di fronte allo stile al fieriano.

<sup>6</sup> Nel dialogo dei due fratelli nemici (atto II, scena III) si contrappone la passione generosa di Averardo per l'«infelice Italia» e la sua speranza di un suo migliore futuro («e co' pochi magnanimi trarremo / i molti e dubbi itali prenci a farsi / non masnadieri, o partigiani, o sgherri, / ma guerrieri d'Italia») al risentito pessimismo di Guelfo che vede l'Italia fatta di «vili signori e la più vil sua plebe» e che nel suo esasperato realismo e individualismo tirannico trova vana la speranza di un risorgimento d'Italia e sol vergognoso per il presente il ricordo del passato glorioso («la gloria altrui / splende a mostrarci abbietti»).

to dell'empietà dell'ordine delle cose e della vita<sup>7</sup>) e nella misura di «pietà» di Ricciarda che più direttamente funziona come appoggio – nella scala delle sacerdotesse foscoliane – ai sentimenti grazieschi della femminilità pudica, gentile e altruistica. Ben diverso è il caso dell'*Ajace* in cui lo spazio interno è tanto maggiore e la funzione generale e lo sforzo peculiare dell'opera si commisurano con la diversa forza e complessità poetica.

Non solo si ha l'impressione che il Foscolo abbia meditato quest'opera con ben altra profondità rispetto al *Tieste* e alla *Ricciarda*, ma è chiaro che qui la funzione generale del momento tragico si è incarnata in forme non approssimative e di sfogo trovando un tema profondo e insieme attuale, storico e personalmente partecipato, e legato con un preciso stadio del pensiero foscoliano e con alcune sue costanti fondamentali. E il risultato è ben diversamente alto e potente, anche se la stessa tensione e la ricchezza di elementi che vi confluiscono finirono per limitare in parte la possibilità di perfetta misura artistica e di sicura articolazione teatrale.

Sicché, se è accettabile il rilievo del Donadoni – che ha offerto alcuni degli scandagli più profondi in quest'opera foscoliana – circa la minaccia rappresentata dalle troppe correnti che tendono l'*Ajace* nei riguardi della sua armonica compiutezza, la più recente definizione del Natali<sup>8</sup> dell'*Ajace* come «tragedia sbagliata», leggibile solo in pura e semplice chiave lirica per bellezza di squarci lirici a sé stanti, non è accettabile, perché un'intima forza di organicità, un impianto di grandiosa drammaticità non mancano a quest'opera, potente (anche se non realizzata in misura circolare perfetta e troppo complessa per una più sicura rappresentabilità teatrale) e così importante nel complesso dell'opera foscoliana che non si può dire che conosca davvero il Foscolo chi non ne abbia inteso e valutato l'*Ajace*.

Precisiamo anzitutto quell'elemento di attualità della tragedia il cui grado è ben diverso da quelli del *Tieste* e della *Ricciarda* (la più profonda attualità si svolge vicino a quelli nell'*Ortis* e nelle *Grazie*) e che fa dell'*Ajace* anzitutto un alto documento poetico di testimonianza, di esperienza e di sofferenza di un dato momento storico.

Come i *Sepolcri* erano databili 1806 (non solo l'applicazione dell'editto di Saint-Cloud, ma i riferimenti alla situazione dello stato vassallo del Regno Italico, al Nelson ecc.), così l'*Ajace* è veramente opera del 1811, anno del supremo tentativo di Napoleone di imporre il suo dominio a tutto il continente e addirittura al mondo<sup>9</sup>, di trasformare la guerra contro la Russia

<sup>7</sup> La stessa divinità è concepita solo come vendetta: «In Dio che solo a vendicarsi regna» (atto V, scena III, v. 74).

<sup>8</sup> G. Natali, *Come si legge una tragedia sbagliata*, in *Fronde sparte*, Padova 1960, pp. 113-122. La liricità delle parlate è infatti essa stessa tutta tesa dalla forza centrale dell'impianto drammatico e dall'intima drammaticità del nucleo ideativo. Comunque il Natali ha giustamente sottolineato la grande bellezza di varie parti della tragedia.

<sup>9</sup> Si ricordino non solo le esplicite allusioni alla campagna di Russia con l'importantissi-

(i cui preparativi erano in atto sin dall'estate di quell'anno) non solo nel tentativo di eliminare l'alleato terrestre dell'Inghilterra, ma nell'assoluta implicazione degli stati vassalli e alleati (e specie della confederazione renana) nella politica del proprio impero.

Così il Foscolo raffigurava la politica di Agamennone, nell'*Ajace*, teso nelle parole di Ulisse<sup>10</sup> ad assoggettare i popoli alleati:

Già bisbigliar s'intende  
che il pugnar per l'adultera è pretesto;  
che ad ardua guerra oltre l'Egeo raminghe  
le Danae genti a te sommesse adeschi  
per usarle al tuo freno, e stender quindi  
lo scettro tuo sovra la Grecia.

E certo non è possibile non avvertire il riferimento ad una situazione attuale e ai preparativi per la campagna di Russia (e allo sdegno per le guerre di conquista napoleoniche, poi così chiaro nelle *Grazie*) nei versi di Calcante<sup>11</sup>, che poi il Foscolo riportò nella *Lettera apologetica* attribuendo loro il carattere di profezia ispirata e motivo primo del proprio allontanamento dal Regno Italico nel 1812.

«Io nel 1812 ebbi a partirmi dal Regno, e starmi, come ho narrato pur dianzi, sotto la guardia di uno de' Protei famosi de' Fouché e de' Savary, per i versi della tragedia rappresentata fra gli apparecchi della spedizione in Moscovia.

A traverso le folgori e la notte  
trassero tanta gioventù che giace  
per te in esule tomba, e per te solo  
vive devota a morte...

e tornarono profezia di Cassandra ecc...»<sup>12</sup>.

Non occorrerà perciò accettare le voci dei nemici del Foscolo che parlavano di una precisa chiave politica in cui leggere l'*Ajace* (Agamennone-Na-

ma distinzione della guerra di difesa e di offesa (specie nel brano del terzo inno, vv. 54 e ss.; ed. Chiarini: «Fu lor ventura che Minerva allora / risaliva que' balzi, al bellicoso / Scita togliendo il nume suo. Di stragi / sui canuti, e di vergini rapite, / stolto! il trionfo profanò che in guerra / giusta il favore della Dea gli porse»), ma anche l'impetuoso abbrivo del grande passo dell'abbandono della terra da parte di Minerva dell'inno III in cui l'allusione attuale, lungi dal costituire una turbatrice nota polemica (come appare al Fubini, cfr. *Lettura della poesia foscoliana*, Milano 1949, p. 136), è niente altro che la base necessaria di slancio del quadro supremo dell'Iperuranio e l'espressione altissima di sentimenti storico-personali fatti profonda poesia.

<sup>10</sup> Atto I, scena III, vv. 142-147.

<sup>11</sup> Atto II, scena I, vv. 47-50.

<sup>12</sup> In U. Foscolo, *Opere*, V, p. 531.

poleone, Ulisse-Fouché, Ajace-Moreau, e magari Calcante-Pio VII, Tecmessa-Maria Luisa!), ma è evidente che il riferimento generale di Agamennone a Napoleone e della situazione del campo greco con la situazione degli Italiani vassalli di Napoleone e divisi da sette e di Ajace con un rappresentante ideale, e probabilmente autobiografico<sup>13</sup> (ché tutta la dialettica dell'*Ajace* fra realismo e generosa utopia è direttamente ricollegabile a problemi del pensiero e dell'esperienza foscoliana di quel periodo), degli Italiani migliori presi fra l'ansia di libertà e il timore della guerra interna e della licenza e di peggiori dittature, sono ben recuperabili, senza sforzo, nella tragedia che poi, come vedremo, rimanda a tutta una meditazione storica, e a suo modo esistenziale, sulla situazione degli uomini e sul loro dramma politico.

Non si tratta dunque di un dramma a chiave, ma di un dramma che ben riflette elementi del tempo<sup>14</sup> nella sofferta esperienza che di questo faceva il poeta ricollegandolo al suo approfondito sentimento del dramma della politica e dei rapporti fra libertà e potere, e del dramma degli uomini nati a «ingannare ed a tremar», nati ad «amarsi e trucidarsi».

Sempre più appassionato alla sorte dell'Italia<sup>15</sup>, il Foscolo sempre più av-

<sup>13</sup> E si ricordino, quanto alla consapevolezza del Foscolo di avere immesso nell'*Ajace* gli elementi più profondi del suo animo e della sua sofferenza attuale, le parole della lettera al Ciciliani (26 luglio 1812, *Ep.*, IV, p. 6): «Fa di poter leggere il mio *Ajace* greccamente e magnanimamente scritto: non dico eloquentemente, perché io non posso, se non dopo molto tempo, discernere come mi abbia aiutato l'ingegno; ma certo che ci è tutta l'anima mia, e liberamente espressa, per quanto, anzi di più di quanto comportano i tempi». Quanto alla presenza di letture di altre tragedie dello stesso soggetto si può solo osservare che l'accenno del Viglione (F. Viglione, *Sul teatro del Foscolo*, Pisa 1904, pp. 33-35) circa la lettura foscoliana dell'*Ajax* del de Sivry è assai incerto. Quanto all'*Ajace* sofocleo, l'opinione del Flori (E. Flori, *Il teatro di U. Foscolo*, Bologna 1955, pp. 105, 109), che nega ogni sua incidenza sulla tragedia foscoliana, va precisata e corretta in questo senso: novità assoluta della tragedia foscoliana rispetto allo schema sofocleo, suggestioni vaghe nella costruzione del personaggio di Tecmessa e in alcuni elementi del suo dialogo con il marito (specie nel suo invito a lui a considerare la situazione desolata in cui egli, con la sua morte, lascerebbe lei, il figlio, la vecchia madre) e più chiari riflessi nella tensione suicida e nelle ultime parlate del protagonista (cfr. a p. 127: «Vado ove andar deggio»: e Sofocle: «Là intanto io vado! ove per me si dee»), soprattutto nell'ultimo saluto al sole (cfr. Sofocle, *Tragedie*, trad. F. Bellotti, Milano 1928, p. 180: «O tu, di questo di splendida luce, / e tu, sole aurigante, io vi saluto...»).

<sup>14</sup> Del resto il Foscolo, mentre scriveva l'*Ajace*, era ben consapevole degli elementi che potevano rendere quella tragedia sospetta alle autorità sospettosissime del Regno Italico. Cfr. la lettera all'Albrizzi del 14 maggio 1811 (*Ep.*, III, p. 513): «Temo che non la lascino recitare, tanto è severa l'inquisizione, e tanto si paventano le allusioni ad ogni vocabolo di *patria* e di *re*». E nella stessa lettera egli dice che passava «per repubblicano ostinato, capo di opposizione, inglese travestito da italiano e quasi vessillifero della legione dell'anarchia».

<sup>15</sup> Si ricordi come negli anni delle *Grazie* il Foscolo rappresentò Didimo quale anticosmopolita ed anzi (mentre il protagonista del *Sesto tomo* non poteva farsi persuadere dalla lezione cosmopolitica di Diogene, ma configurava la sua situazione in proposito come una lotta fra cuore e ragione) Didimo «si rizzava senz'altro se tal uno (com'oggi s'usa) professavasi cosmopolita» (*Prose varie d'arte*, a cura di M. Fubini, Firenze 1951, p. 183). Nelle lettere di questi anni spesso ritorna il motivo della sua passione nazionale-unitaria: cfr.

vertiva in questo periodo la tragica situazione degli Italiani migliori che stavano, come dirà nella tragedia, «fra giogo e libertà perplessi» e che non potendo augurarsi la vittoria dei nemici di Napoleone<sup>16</sup> non potevano neppure più desiderare dal profondo i successi imperialistici di questo che avrebbero ulteriormente ribadite le catene degli stati vassalli, né potevano sperare nelle «sette» e in rivolgimenti che potevano condurre a nuova licenza (il terrore o l'anarchia della Cisalpina) e a nuove peggiori dittature assolute.

Donde il senso angoscioso della «burrascosa libertà» agognata e temuta, che si esprime nelle fondamentali parole di Calcante ad Ajace, parole in cui (entro la particolare sfaccettatura della prospettiva del sacerdote<sup>17</sup>) si esprime insieme il dubbio della legittimità dell'azione liberatrice nei confronti di chi trova «sua pace» nell'obbedire:

Ma e quando amino il giogo  
qual Dio, qual legge ti dà il dritto a sciorre  
chi in obbedir trova sua pace? Or mentre  
è dubbio il danno, un regnator che tante  
schiere corregge da gran tempo, e a cui  
la maestà del sommo imperio i cieli  
diero e la forza, affronterai? Se cadi,  
più poderoso infierirà. Ma intriso  
di cittadina strage, ove tu vinca,  
vincer dei poscia la licenza e il volgo. –  
Ahi burrascosa libertà, deh come  
spesso l'anime eccelse a disperato  
furor strascini!

Nel Foscolo era venuto crescendo un realismo sempre più disilluso, tra fatalistico e insieme amaramente orgoglioso della propria consapevolezza, espresso fortemente già nella fondamentale orazione pavese del 1809 *Sull'origine e sui limiti della giustizia*, che, al di là dell'impeto positivo più sepolcristiano dell'orazione inaugurale, intendeva rappresentare una diagnosi ferma

lettera al Grassi, 28 gennaio 1811 (*Ep.*, III, p. 493); lettera all'Albrizzi, 23 maggio 1810 (*ibid.*, p. 389) («I miei concittadini si accorgeranno ch'io parlo per l'amore dell'Italia di cui vo diventando sempre più *martire*»).

<sup>16</sup> Cfr. lettera a G.B. Giovio, 22 aprile 1809 (*ibid.*, p. 139): «La guerra arde frattanto vicino alle mie messi; e a dirle il vero io non amo né con la ragione né col cuore gli Austriaci». La corrispondenza con la d'Albany nel '14 sarà così imperniata sul dissenso fra la contessa antinapoleonica e filoaustriaca e il Foscolo antinapoleonico, ma insieme avverso agli Austriaci e al ritorno del vecchio ordine.

<sup>17</sup> Come vedremo poi, nella ricchezza di prospettive dei singoli personaggi, Calcante ha anche un elemento di sacerdotale fede nella divina origine dei troni. D'altra parte nelle prime intenzioni del Foscolo non mancava persino quella di sviluppare (nella voce di Agamennone) il motivo della scelleratezza dei sacerdoti (cfr. *Appunti labronici*, in *Tragedie e poesie minori* cit., p. 211: «Voi stessi foste l'origine dell'irreligione osservando i regi e i popoli quali innumerevoli infamità d'ogni genere furon commesse in nome degli dei»).

e lucida della natura degli uomini e della loro società (la giustizia è basata sulla forza e non esiste «l'equità naturale»; «tutto quello che è deve essere; e se non dovesse essere, non sarebbe»<sup>18</sup>).

E questo realismo sosteneva, negli anni fra i *Sepolcri* e le *Grazie*, una nuova e più intensa ripresa del pessimismo foscoliano i cui fondamenti realistici sono più volte, e in varie direzioni, ribaditi nelle importantissime lettere al Giovio<sup>19</sup> e che si avvalora anche nel nuovo studio del pensiero machiavelliano e, biograficamente, nella nuova verifica della piccolezza e bassezza degli uomini e dei letterati con cui il Foscolo si scontrò (miseri e poveri Ulissi in diciottesimo) nella «eunucomachia» di questi tristi anni milanesi. Verifica che, d'altra parte, riconduce allo sviluppo crescente della sua concezione morale e antiletteraria della letteratura, dall'Orazione inaugurale e dalle lezioni sulla morale letteraria in poi (con dietro le fulminanti invettive della *Chioma* contro i grammatici «anime di cimici»).

Aspetti vari, ma concorrenti in un momento essenziale della spirale foscoliana in cui realismo e pessimismo si incontrano, così approfonditi, con un intenso bisogno di magnanimità, di essenzialità e di armonia già affiorante soprattutto nella voce di Calcante e Tecmessa, nell'esercizio interiore e non solo stilistico delle versioni omeriche, e che cercava via di più sicura espressione verso la direzione da cui nasceranno fra poco le *Grazie*.

Ma, ripeto, sentimento e aspirazione di armonia, di valori fondatori di una realtà superiore non avrebbero avuto la loro profonda ragion d'essere – ed è qui soprattutto la più profonda presenza dell'*Ajace* – il rinnovato momento realistico-pessimistico non fosse intervenuto a sostenere appunto il bisogno di un nuovo superamento, di una nuova elaborazione di valori più intima e ancor più sofferta di quella dei *Sepolcri*. E nell'*Ajace*, sulla salda base di un dramma politico, così attuale e così eterno, l'accento pessimistico batteva di nuovo fortemente implicando proprio (nel chiaroscuro con gli aspetti superiori della pietà e della umanità portati soprattutto da Tecmessa) un forte approfondimento dell'elemento istintivo ferino degli uomini che

<sup>18</sup> Cfr. *Opere*, Ed. Naz., VII, Firenze 1933, pp. 169, 172, 179. Ma nella conclusione dell'orazione vanno ricordate e l'affermazione dell'esistenza di «due forze che compensano tutte le tendenze guerriere ed usurpatrici dell'uomo: la compassione ed il pudore, forze educate dalla società ed alimentate dalla gratitudine e dalla stima reciproca» (p. 184), e la persuasione di aver fondato su opinioni realistiche un'esperienza e un criterio di condotta più solidi e validi per una società più coraggiosa e civile (p. 185).

<sup>19</sup> Le lettere al Giovio costituiscono un capitolo di singolare bellezza e importanza nell'epistolario foscoliano e, negli anni fra i *Sepolcri* e l'*Ajace*, soprattutto dal 1807 al 1811, rappresentano una fonte essenziale per la conoscenza del vivo pensiero foscoliano, dei suoi problemi e delle sue soluzioni circa la vita e la morte, la politica e la morale, in una discussione leale e affettuosa con un uomo così diverso, ma aperto e onesto. Importantissime soprattutto circa il problema religioso e filosofico (cfr. le lettere del 1809: *Ep.*, III, pp. 41-42, 82-83, 145 e ss., 183, 481-482, 536) e gli inerenti temi della noia (*Ibid.*, II, pp. 474-475), delle rimembranze e delle illusioni (*ibid.*, III, p. 13), della realtà ferrea delle cose (*Ibid.*, pp. 174-175), della *disprezzantropia* (*ibid.*, p. 300).

tanta convalida trovava nella situazione delle ultime guerre napoleoniche e che è così fondamentale nell'impianto delle *Grazie*.

L'elemento realistico-pessimistico si congiunge nell'*Ajace* con il sentimento doloroso della naturale infelicità degli uomini che circola in tutta la tragedia e, a vari livelli, si esprime un po' in tutti i personaggi sino alla sigla finale di infelicità che accomuna la caratterizzazione di Agamennone e della sua solitudine di tiranno (la solitudine del potere assoluto) e quella di tutta la tragedia nel suo nodo politico-esistenziale:

Piú forte  
e piú esecrato, e piú infelice io sono.

Mentre l'affermazione dello stesso Agamennone sul destino degli uomini nati «a ingannare ed a tremar»<sup>20</sup> prelude alla piú intensa e disperata diagnosi di Ajace («o uomini nati ad amarvi e trucidarvi») nella suprema e sublime parlata di questo quando egli decide il suicidio e conclude con un esasperato rifiuto della vita il cui orrore è ribadito con una tensione piú compatta e matura delle consimili espressioni ortisiane:

Ajace, fuggi  
ove piú non vedrai né traditori  
né tiranni né vili; ove imitarli  
piú non dovrai né calunniar chi forse  
or per te more. – O uomini infelici  
nati ad amarvi e trucidarvi, addio!  
O Salamina patria mia, paterne  
are, da me non profanate mai,  
campi difesi dal mio sangue, addio! –  
Ch'io veggia e adori quella sacra luce  
del sol prima ch'io mora. Oh come s'alza  
splendida, e il mio occhio avvilito insulta!  
Ah se rivive la mia fama, allora  
o glorioso, eterno lume, o sole!  
sopra il sepolcro mio versa i tuoi raggi.  
Or ti guardo dall'Erebo e ti fuggo,  
e nell'ignota oscurità mi immergo  
inorridito!...<sup>21</sup>.

È qui che la tragedia tocca il centro piú intenso del tragico pessimismo di un'esperienza vitale sofferta e testimoniata dal personaggio centrale che pure insieme, al di là del mondo piú politico di Agamennone e di Ulisse (al centro fra questo e il gruppo di Calcante e Tecmessa), sa pure intravedere

<sup>20</sup> Atto II, vv. 145-146.

<sup>21</sup> Atto V, scena IV, vv. 286-303.

la tragedia degli uomini divisi fra la vocazione di amore e l'istinto atavico belluino che sarà il termine più profondo della dinamica delle *Grazie*.

Sicché, nell'attuato abbandono e rifiuto di «questa» vita di sproporzione e di squilibrio, Ajace può pure elevare il suo supremo sospiro ad una realtà diversa che dolorosamente albeggia, pur dentro le più chiare pieghe di fatalismo e di rifiuto, nel suo demandare a un cielo, per quanto incerto e generico, la vendetta delle scelleratezze.

Certo nelle sue ultime parole c'è un rifiuto di lotta che implica (né qui il discorso si può interamente svolgere) un indebolirsi delle prospettive eroiche attive del Foscolo (accanto all'indebolirsi della fede democratica più giovanile<sup>22</sup>), ma insieme c'è un ricorso a valori ideali che, pur già nel limite della dialettica foscoliana, sono termine di tensione viva e apertura verso la zona purificatrice delle *Grazie*:

Ah! il civil sangue... basti,  
o Teucro... teco ogni sostegno a questa  
donna rapisci e a' tuoi... Vano è il tuo brando  
se sta ne' fati che d'Atreo la stirpe  
regni... – Io manco... Addio, Teucro... su questa  
tremante destra... e questo estremo priego  
reca al duca de' Locri – o Teucro giura  
che lascerai le mie vendette... al cielo.

Non un perdono cristiano, ché, quando Agamennone appare sulla scena, il morente invoca Calcante che lo veli e liberi il suo sguardo dalla vista dell'oppressore

(Deh! vieni, coprivi col tuo  
velo, Calcante, coprivi... che l'occhio  
dell'oppressor... non contamini almeno  
il morir mio. – Sotterra t'aspetto,  
o re de' re),

ma certo uno spiraglio ad una confusa dimensione superiore in cui più coerentemente, e pur non senza sofferenza, vivono già Calcante e Tecmessa.

Non si può dire che il ricco fascio di forze problematiche che tendono dal profondo questa tragedia si chiarisca totalmente in un messaggio preciso e in una rappresentazione totalmente chiara e articolata; e così la ricchezza e complessità dei motivi di cui son caricati i personaggi e la stessa complicità dell'azione fanno sí che la tragedia riesca a suo modo difficile,

<sup>22</sup> Non c'è dubbio in proposito, e all'incupirsi fatalistico e al liberalismo troppo legato alla forza può corrispondere in parte la linea che il De Sanctis notò dopo i *Sepolcri*: ma a patto, e così per la poesia delle *Grazie* (dove è anche un certo eccesso di metafisico), che ben s'intenda tutto ciò nelle sue possibilità di problematicità sempre viva nel Foscolo e nella sua radice di possibile poesia.

difficilmente rappresentabile, e anche sul piano della lettura (che non può non essere d'altra parte lettura drammatica<sup>23</sup>) bisognosa di un'attenzione replicata ed estremamente provveduta de' termini impliciti di tutto il pensiero foscoliano e degli echi ed anticipi che l'opera comporta nei confronti della restante attività foscoliana.

Ma anche ad una prima impressione spregiudicata l'*Ajace* rivela la sua grande potenza, la sua suggestione appunto di dramma problematico, e la sua grande ricchezza di poesia.

Colpisce anzitutto la forza epico-tragica che in certe parlate (la tragedia è priva di didascalie e di soccorsi corali e scenografici, tutta affidata alla parola scritta) il Foscolo ha saputo realizzare potentemente traducendo narrazione in rappresentazione e dando alla complessa forza di questa tragedia il risalto indiscutibile di una suggestione persino di movimento e di azione di masse, uno sfondo di vita e di azione bellicosa e guerresca di grande efficacia.

Non solo la grandiosa scena delle truppe troiane condotte da Agamemnone alla morte (nel brano già parzialmente citato per il riferimento alla campagna di Russia<sup>24</sup>), ma certi possenti movimenti corali come quello iniziale della folla dei Greci invasi dal desiderio del ritorno e dalla desolazione della morte di Achille<sup>25</sup>.

Inerme il volgo  
lungo il lito del mar trascorre a torme  
chiamando a nome i padri, i figli, e l'ombra  
de' perduti compagni. Al grido, ai cenni,  
al consigliar de' prenci un disperato  
gemer risponde, e per sé geme ognuno,  
per te, per noi, or che il Pelide è spento.

O l'impressionante passaggio dall'immobilità e dal silenzio al movimento e all'urlo della massa dei Mirmidoni intorno alla pira di Achille<sup>26</sup>.

I soli  
Mirmidoni anelavano alla pugna  
per immolar trojane vite all'ombra

<sup>23</sup> Si noti, per inciso, come l'indicazione crociana di una lettura lirica delle opere teatrali e l'opposta esigenza di molti critici teatrali (D'Amico ecc.) di una indispensabile prova di verifica assoluta della validità dei drammi sulla scena abbiano contribuito a rendere spesso particolarmente incerta e difficile la valutazione dei testi drammatici. Cfr. la mia *Poetica, critica e storia letteraria* cit., sia alle pp. 104-116 sia a p. 48, nota, con l'accenno anche al problema della poetica cinematografica (e si pensi in proposito alle molte riprese in tal senso da parte di collaboratori di «Cinema Nuovo»).

<sup>24</sup> Atto II, scena I, vv. 45-50: «Veraci e sante le parole mie / t'erano allor che per l'ignoto Egeo / attraverso le folgori e la notte / trassero tanta gioventù che giace / per te in esule tomba, o per te solo / vive devota a morte».

<sup>25</sup> Atto I, scena I, vv. 20-26.

<sup>26</sup> Atto I, scena IV, vv. 212-222.

del lor signore: e prosternati intorno  
alla fumante mal estinta pira  
tutti giacean ferocemente muti.  
Or quando udiro del ritorno, un grido  
dier terribile, e mille aste brandendo  
tutti ad un tempo sursero da terra;  
e prorompean nel vallo che circonda  
de' prigioni le tende.

E, a volte, anche in rapidi particolari dell'azione, la parola foscoliana ha ottenuto la nuova capacità (sviluppando certi elementi attivi e rappresentativi specie dei *Sepolcri*: l'episodio di Ajace o la prosopopea dell'Alfieri) di suggerire rappresentazione di azione e di rendere potentemente un'atmosfera di movimento guerresco.

Si pensi a certi brevi comandi di Agamennone quando prepara lo schieramento delle sue truppe contro quelle di Ajace<sup>27</sup>:

Tu va. Silenzio tra le file regni.  
Tutti i fuochi si estinguano.  
Sul piano  
per diverso sentier dietro a quel colle  
sien congregati con le schiere i duci;

o al commento inorridito di Calcante che avverte il carattere insolito e pauroso di quei movimenti silenziosi di truppe nella notte<sup>28</sup>:

O re de' re, corri a battaglia e i numi  
del popol tuo teco non hai? né l'aure  
suonan di canti a presagir trionfi?  
E a qual vittoria tendi? orrendamente  
dal silenzio e da tenebre ravvolti  
accelerar s'odon gli armati...

O si ricordi nelle parole di Tecmessa<sup>29</sup>, interrotte dalla sensazione dell'improvviso silenzio della battaglia fratricida fra i Greci, l'effetto formidabile del risuonare lugubre e monotono del mare in tempesta, prima coperto dal rumore del combattimento:

... Spaventoso silenzio!... E non fremea  
di minacce, di carri e di omicidj  
la terra intorno?... Appena odo da lunge  
il burrascoso muggito del mare –  
O! vi siete tra voi svenati tutti? –

<sup>27</sup> Atto IV, scena II, vv. 74-77.

<sup>28</sup> Atto IV, scena IV, vv. 124-129.

<sup>29</sup> Atto V, scena I, vv. 99-103.

Con un'eco evidente della battuta di Giocasta nel *Polinice* alfieriano, ripresa però con un'arte più matura e una forza di effetto più profonda e meno enfatica anche se meno naturalmente teatrale<sup>30</sup>.

E se la grande pagina dell'improvvisa evocazione della lotta di Ajace solo contro tutti i Troiani parve al Foscolo stesso uno squarcio troppo lirico ed egli pensò di toglierlo dalla tragedia e di fatto se ne servì per il passo del viceré in lotta sull'Elba, nelle *Grazie*<sup>31</sup>, essa in realtà è ben lungi dallo stonare, se non forse nella precisa voce di Ulisse<sup>32</sup> (che sembra comunque cedere egli stesso, così machiavellico e controllato, alla potenza di quella immagine fulgida), certo nella compagine epico-tragica dell'*Ajace* specie se assicurata, com'è, dal bellissimo inizio corale, quando i Greci<sup>33</sup>, dopo le parole riferite di Ajace, volgono istintivamente gli occhi al Sigeo dove l'eroe aveva respinto da solo Ettore e i suoi.

#### Successo

alto un silenzio, e alla risposta io mossi.  
Ma tutti gli occhi alla sigea marina  
si conversero. All'oste ancor pareva,  
quando il gel della rotta entro le navi  
addensava gli Achei, veder sul vallo  
fra un turbine di dardi Ajace solo  
fumar di sangue; e ove diruto il muro  
dava più varco a' Teucri, ivi attraverso  
piantarsi; e al suon de' brandi onde intronato  
avea l'elmo e lo scudo, i vincitori  
impaurir col grido; e rincalzarli  
fra le dardanie faci arso e splendente,  
scagliar rotta la spada e trarsi l'elmo  
e fulminar immobile col guardo  
Ettore, che perplesso ivi rattenne  
dell'incendio la furia onde le navi  
a noi rapiva ed il ritorno.

Né potrà dimenticarsi quella specie di breve tragedia nella tragedia che è la morte di Ifigenia nella rievocazione che ne fa Calcante ad Agamennone<sup>34</sup>.

<sup>30</sup> *Polinice*, atto V, scena I, vv. 22-28: «Ma che sarà... Subitamente in campo / il fragor cupo dell'armi cessò... / Al suon tremendo un silenzio tremendo / succede... Che reo silenzio! a me presago / di sventura più rea! Chi sa?... sospesa / la pugna han forse... oimè!... forse a quest'ora / compiuta l'hanno».

<sup>31</sup> Cfr. *Avvertimenti* premessi al *Rito delle Grazie* spedito al viceré Eugenio (*Opere*, XII, p. 344) in cui il Foscolo parla della sua volontà di togliere i brani lirici dall'*Ajace* nella sua pubblicazione.

<sup>32</sup> E Agamennone infatti commenta: «Stupefatto il membri / parmi... tu» ecc. Ciò che obbliga Ulisse a un ragionamento un po' contorto.

<sup>33</sup> Atto III, scena III, vv. 80-97.

<sup>34</sup> Atto II, scena I, vv. 74-93.

Misero re! Pur mi vedesti assiso  
sull'altar della Dea, l'intera notte,  
disdir l'orrendo sacrificio: e quanto  
te scongiurando e abbracciando non piansi!  
Piangevi tu, ma non udivi. A' tuoi,  
a' fidi tuoi, prezzo del sommo impero  
vittima davi Ifigenia. Per essi  
del terror delle Erinni ardean le schiere  
e a nudi brandi intorno mi fremeano  
pallide, atroci, e deliravan sangue,  
che le infernali Deità placasse.  
Dell'innocente giovinetta il crine  
coronò il fratel tuo; gittò sovr'essa  
il vel. Con fredde mani ella le mie  
strinse, al cielo mirando. Io te mirava  
e ancor credea che tu padre saresti!  
Raccapricciando ritraevi il volto,  
e il tuo scettro tremante la bipenne  
accennavami... eterno in cor mi geme  
della morente vergine il sospiro!

Ma non si tratta di puri squarci lirici che raccomandino ancor una volta la soluzione di una lettura di brani e quasi di liriche a sé, dato che, come ho detto, la tragedia ha un suo profondo nucleo di problemi drammaticamente prospettati, e una tensione drammatica crescente la anima salendo dai primi atti, in cui predominano le figure di Agamennone e di Ulisse e i temi più politici, agli ultimi, in cui predominano la disperata delusione di Ajace e le voci dolenti e pure di Calcante e Tecmessa e con loro l'incontro fra l'estremo del rifiuto della vita e un'apertura se non di speranza, di aspirazione a dimensioni più alte.

Né i personaggi, per quanto troppo ricchi e complessi di fronte a quel tanto di stilizzazione teatrale che li renderebbe più facilmente efficaci scenicamente, sono solo luoghi di raccolta di sentenze e pretesti di narrazione-azione. Un occhio teatralmente più sicuro li avrebbe meglio squadri e caratterizzati: e pur così come sono, sono vivi e pieni di una sostanza poetica, anche se il loro valore è soprattutto rivelato nella generale partecipazione alla tensione dolorosa del dramma generale che li investe, al fondo del problema drammatico che in tutti loro e nella loro dialettica si esprime<sup>35</sup>. Si ripercorra

<sup>35</sup> È del resto sui caratteri e sulle passioni che li animano che il Foscolo più insisteva nella importante lettera al Pellico del 23 febbraio 1813 (*Ep.*, IV, pp. 214 e ss.) in cui la stessa trama dell'azione è configurata come serie organica di «accidenti» che «ridestino quelle antiche passioni e le facciano operare fortemente in que' forti caratteri». Quanto ai caratteri egli appunto sottolineava l'incontro in essi di naturalezza e di «deformità ideale» e la necessità di grandi passioni radicate da tempo nei caratteri (incontro di *vero* e di *mirabile*: dove è una delle radici di dissenso della posizione foscoliana da quella romantica ufficiale

da questo doppio punto di vista la scala dei personaggi, lasciando da parte Teucro che è figura piú laterale e troppo risolta nella funzione assegnatagli nella macchinazione di Ulisse, il quale al principio della tragedia lo allontana dal luogo dell'azione, lo induce a tentare una manovra di accerchiamento del campo troiano per farlo apparire poi transfuga e traditore e riflettere la luce del tradimento sul suo fratello Ajace.

La figura di Ulisse è al gradino piú basso della scala tematica della tragedia e, come dicevo già, è piú rilevata nella prima parte dell'opera in relazione all'impianto del nodo drammatico e alla piú forte espressione di quegli elementi di un machiavellismo scellerato nella cui prospettiva umana-disumana Ulisse rivede le leggi della politica, del «cosí è», degli istinti della stirpe «nata a ingannare ed a tremar».

E se infatti già nell'atto IV (scena VIII), prima di scomparire dalla scena che piú non sopporta la sua presenza, egli rivela la componente dolorosa della sua figura, il suo cruccio per il disprezzo che sente ricader su di sé e che lo rende «infame», e a cui non basta totalmente la soddisfazione di esser coerente al principio fondamentale dell'utile (far «proprie» «le forze altrui»), là dove la sua presenza è valida nell'economia dell'azione (di cui egli è il vero motore come lo Jago shakespeariano risentito dal Foscolo in direzione politica) Ulisse riesce a far vivere continuamente i termini della dolorosa meditazione foscoliana, gli aspetti di una triste filosofia politica realistica degradata nelle forme di un utilitarismo che si incarna in una azione tenace il cui ultimo scopo è la conquista della gloria (le armi di Ajace) come compenso alla sua infamia e l'eliminazione di ogni rivale al potere assoluto (come rivelano le parole di Calcante che prefigurano<sup>36</sup> l'ultimo scontro di Ulisse con Agamennone: «Te solo un dí, te d'ogni eroe deserto / affronterà l'assalitor tuo vero»). Ma questo stesso scopo è dominato dal perfido gusto di una tecnica politica che gode della sua abilità. E le cui massime circolano, attive e compiaciute, entro le pieghe dell'azione di Ulisse complicata dalla utilizzazione scellerata di sentimenti nobili ed umani<sup>37</sup>. Cosí la religione è sentita come strumento di regno e di sovversione<sup>38</sup>, il nome di patria è con-

– si ricordi il discorso *Della nuova scuola drammatica in Italia* – e piú vicina invece alla poetica hölderliniana della tragedia con i suoi legami con l'epica e la lirica) nonché sulla loro «discordia armonica» che egli ritrovava nei personaggi dell'*Ajace*. Né si trascuri in questa presa di posizione di poetica tragica il rilievo dato al fatto che lo stile tragico deve essere «alto e confinante quasi col lirico» e si avrà una giustificazione chiara dell'impegno e delle caratteristiche dell'*Ajace* poeticamente assai realizzate, se pur si ammetta che la ricchezza di connotazioni psicologiche e ideali dei personaggi e la complessità della tela (cosí corrispondenti al carattere problematico dell'*Ajace*) discordano dalla mira foscoliana al *semplice*, meno raggiunto e causa di limiti teatrali di quella grande opera.

<sup>36</sup> Atto II, scena I, vv. 129-130.

<sup>37</sup> Cosí nel dialogo con Teucro, fondamentale per la macchina dell'azione (atto I, scena V), Ulisse fa giocare abilmente come remora sollecitante l'eroismo di Teucro, la propria compassione per il rischio della sua giovane vita e il proprio sentimento paterno.

<sup>38</sup> Atto I, scena III, vv. 35 e ss.

siderato pretesto «a popolar licenza / e a tirannide occulta»<sup>39</sup>, l'«arte» in politica deve prevalere sulla forza<sup>40</sup>; e così ogni sua affermazione e parola sono ispirate da questa filosofia di realismo estremo che è come la base necessaria e inferiore della problematica della tragedia in cui Ulisse porta i colori più cupi e ripugnanti. Mentre la figura di Agamennone si stacca in una zona già più alta e la sua tensione al successo non esclude la finale coscienza della sua infelicità e della sua solitudine, crescente insieme al crescere del suo potere assoluto. Così come non esclude la forte vibrazione del tormento causato dal sacrificio di Ifigenia che funziona come rimorso e piaga inesorabile al suo orgoglio di re (e si ricordi lo scatto poetico con cui egli replica al ricordo che di quel delitto gli viene rinfacciato da Ajace<sup>41</sup>: «Che ogn'uom mi versi quel sangue sul volto!»), ma insieme (come bene intuisce Calcante<sup>42</sup>) quale incentivo al suo bisogno di far pagare ai principi greci il peso tremendo della sua colpa. Come in un'analisi acutissima della personalità del dittatore, la lacerazione dei rimorsi si commuta in aumentato bisogno di potere assoluto, di rivincita e di sfogo, di propagazione della propria contaminazione. E si veda in proposito, nella scena I dell'atto II<sup>43</sup>, la sua parlata in cui, sull'avvio della parola «vittima» evocata da Calcante, egli svolge la propria situazione di dominare alla luce della sua condizione di parricida:

Al dolor mio vittime voglio.  
 Questo infamato scettro, ecco, vel rendo:  
 tremar vi fea; calcatelo. Ch'io possa  
 me stesso almen non abborrir! – Io tutti  
 punirò meco. Le viscere arcane  
 mi sbranano l'Eumenidi. Ma voi  
 astuti, sconoscenti, invidi prenci,  
 che a scerre un dí tra la mia figlia e il trono  
 pur mi traeste, siate avvinti al giogo  
 del parricida Agamennone.

Situazione ribadita e chiarita nel raccordo fra il peso del delitto e la volontà di potenza nella parlata finale della stessa scena<sup>44</sup>:

Oggi o non mai fia manifesto al mondo  
 che fin ch'io spiro e ch'io vedrò la terra,  
 me i Greci sempre obbediranno; e tutti.  
 Anche il mortale che né amar né odiarlo

<sup>39</sup> *Ibid.*, vv. 86-87.

<sup>40</sup> Atto II, scena III, vv. 49 e ss.

<sup>41</sup> Atto II, scena XI, v. 347.

<sup>42</sup> Atto II, scena IV, vv. 57-58: «... Gli prorompean le lagrime! – Ma dentro / l'ambizion co' suoi rimorsi ei pasce».

<sup>43</sup> Vv. 96-104.

<sup>44</sup> Vv. 138-153.

vorrei, che forse me non odia... Ajace...  
primo cadrà se a me non serve. – Gli altri?  
O vili o insani o perfidi son tutti.  
Traditor mille io veggio. O umana stirpe  
nata a ingannare ed a tremar! Ma infame  
fia il traditor che mi farà piú forte.  
Indi a mio grado io spezzerò que' vili  
stromenti, allor che rammentarmi il nome  
non s'ardirà d'Ifigenia. Me solo  
giudice avrò, carnefice me solo.  
Ma voi, chinate gli occhi vostri: io sdegno  
lagrime, e lodi: il terror vostro io voglio.

Dunque un tiranno che soffre i riflessi della situazione umana e del suo dramma personale e che, pur carico di egotismo, di esasperati sentimenti di orgoglio<sup>45</sup>, è venato continuamente da elementi di magnanimità che lo portano a disprezzare Ulisse, ad avvertire la grandezza di Ajace<sup>46</sup>, e che lo situano ben al di sopra di Ulisse entro una meditazione sul tiranno che ha superato lo schematismo del giovanile *Tieste*: e implica nel Foscolo una acutezza e ricchezza di esperienza psicologica che ben si accorda alla sua intuizione matura in cui fatalismo e realismo non spengono l'aspirazione a valori alti, ma la stimolano anzi sulla base di un pessimismo piú complesso di quello ortisiano, nel senso piú problematico della radice del bene entro la gamba di un'esperienza vasta e sofferta dalla natura umana.

E cosí la stessa delineazione della zona superiore in cui si muovono i personaggi piú alti e puri della tragedia non è priva di note che la distinguono dalle forme di contrasto a netti contorni, mediata com'è, nella figura centrale di Ajace, dal peso degli istinti ferini, dal peso dell'individualismo che anche nell'eroe suicida si fanno chiaramente sentire.

Ajace è certo il personaggio che riporta in sé piú chiare tracce del personaggio di Ortis e della figura romantica del Foscolo nonché alcune componenti di piú chiara eloquenza ed enfasi, con un che di irrequieto e di concitato specie nella prima parte della tragedia, in cui la contrapposizione fra l'eroe libero, l'uomo vivo per la patria e per la gloria, il tiranno e il consigliere perfido, è piú recisa e schematica (la tragedia va crescendo di profondità e di poesia nel suo svolgersi).

E il suo linguaggio è, specie agli inizi, piú chiaramente enfatico («in me la patria e la sua forza vive», «odami dunque / qui favellar da re», «onta resti

<sup>45</sup> Come la sorpresa che lo coglie quando gli si prospetta la possibilità che Ajace lo disprezzi: «Disprezzar – me?» (atto I, scena III, v. 178).

<sup>46</sup> Si vedano i vv. 53-55 dell'atto I, scena II, o i vv. 293 e ss. della scena XI del II atto o i vv. 31 e ss. del III atto, scena III. L'ossessione del sacrificio di Ifigenia segue coerentemente lo svolgimento della figura di Agamennone fino al IV atto (scena VI, vv. 311-322), quando il personaggio scompare per riapparire solo alla fine della tragedia con la battuta finale piú volte ricordata.

a chi teme illustre tomba»<sup>47</sup>). Ma la figura e il linguaggio vengono a mano a mano (e specie nell'incontro con Calcante e poi con Tecmessa) caricandosi di più intima energia, e come la sua espansione inizialmente un po' tenorile trova una misura più interna nella furia incalzante del fato che Ajace sente (più di ogni altro personaggio) urgere in sé<sup>48</sup>, con un che di precipitoso che brucia la stessa enfasi e la rende più intensa e nuova, così la sua stessa forza agonistica e disperatamente solitaria («Eccomi solo: / ho il mio coraggio e la mia gloria meco»<sup>49</sup>) si arricchisce progressivamente di motivi alti che circolano per tutta la tragedia: l'avversione per la dittatura che rende greggia gli uomini<sup>50</sup>, la fedeltà ad una legalità regale dove essa non sia infranta dagli stessi re<sup>51</sup>. Motivi che riconducono alla meditazione foscoliana sul potere legale ormai lontana dal più giovanile impeto rivoluzionario. E se il personaggio è sempre contraddistinto da una più rapida sentenziosità, da una concisione definitoria di persone e di situazioni più enfatica e diversa dal parlare più complesso degli altri personaggi<sup>52</sup>, la sua tensione espressiva cresce insieme alla disperazione delle azioni fratricide cui lo conduce ineluttabile e orrenda la necessità della lotta per la libertà:

Ma io?... vedi... le furie mi strascinano  
a bagnarlo di sangue, di quel sangue  
che tu abborrivi e ch'io finor difesi<sup>53</sup>.

E, nella tensione suprema dell'azione imminente che lo porterà a combattere con i Greci di Agamennone e nel tormento di un possibile tradimento di Teucro, la sua capacità di linguaggio drammatico tocca limiti ignoti al Foscolo precedente con una potenza immaginosa («il tuo urlo spaventa / la notte») che va ben al di là dei risultati alfieriani e di tutta la nostra tradizione:

L'oscurità dell'Erebo è diffusa  
anche su gli astri: io tra l'insidie e l'ombre  
chi sa in che petto immergerò il mio ferro!

<sup>47</sup> Atto II, scena V, vv. 193, 166-167, scena VII, v. 262.

<sup>48</sup> Atto II, scena VII, vv. 262-266: «Già i miei fati m'incalzano: se fissa / han la rovina mia, tu pur che m'eri / e padre e specchio di virtù fra tanta / comun viltà, tu i fati miei seconda».

<sup>49</sup> Atto II, scena IX, vv. 286-287.

<sup>50</sup> Atto II, scena XI, vv. 383-386: «Ma le tue doti a noi che pro? per esse / vedo più sempre conculcata l'alta / dignità de' mortali, e dar lor nome / di greggia».

<sup>51</sup> *Ibid.*, vv. 396-398: «Ma inviolato a me sarà il decreto / qual ch'el pur sia de' regi; ov'altri il rompa, / a vendicarlo io nuoterò nel sangue». Dove ritorna un'immagine che ossessionava il Foscolo fin dall'*Ortis* e dal *Sesto tomo* (il nuotare, attraverso il sangue, verso la libertà o verso il potere assoluto).

<sup>52</sup> «Te ambizion, me libertà sospinge, / livor costui» (dice di Agamennone, di se stesso e di Ulisse, atto III, scena IV, vv. 289-290).

<sup>53</sup> *Ibid.*, vv. 259-261.

Teucro, ove sei? – Teucro! mi fai codardo. –  
T'odo, Bellona! Il tuo urlo spaventa  
la notte...<sup>54</sup>.

Per esaltarsi piú distesamente, quando la battaglia è interrotta dal suo disgusto della strage fraterna e dal peso del possibile tradimento di Teucro, nel sublime monologo citato, in cui Ajace decide il suicidio e raccoglie nelle sue parole il sentimento piú disperato della tragedia: la vita è impossibile per l'eroe libero, alla libertà non si possono dare «ostie di sangue», e solo la morte volontaria ci sottrae al dilemma spaventoso della servitù o della strage fraterna, alla tragica sorte degli uomini nati ad amarsi e a trucidarsi portandoci in una triste assenza dove non si vedono piú né tiranni né vili né traditori e soprattutto non si è costretti, dalla legge del «così è», ad imitarli.

A questo punto della tematica della tragedia giunge il contributo piú vivo di Ajace (contributo di vita drammatica, di posizioni, di linguaggio rinnovatore), anche se l'altra battuta già citata e rivolta a Teucro ricongiunge Ajace alla triste saggezza della tragedia e alla sua complessa radice di atteggiamenti superiori: rifiuto del sangue civile e del proseguimento degli odi e delle vendette, deferimento delle vendette al cielo. Dove nell'apparente inerzia e rinuncia pur albeggia confusamente un punto di vista superiore e liberato dalla scellerata dialettica degli istinti ferini. Soluzione chiara? No. Piú chiara sarà la soluzione delle *Grazie*, anche se in essa stessa nessuno può negare che il Foscolo sol con difficoltà abbia attinto la soglia di ordini piú alti e non senza il pericolo di una certa astrattezza «metafisica».

Ma, nell'articolazione della tragedia in personaggi, ben forte è il peso dell'aspirazione foscoliana a un sentimento superiore della vita che anticipa i centri piú nuovi delle *Grazie* e che ha il suo corrispettivo piú puro e perfetto in Tecmessa, in cui vive il recupero altissimo di una purezza eccezionale, lo sviluppo di quelle doti sacerdotali della femminilità portatrice dei valori umani della compassione e del pudore<sup>55</sup> (i piú antitetici agli istinti atavici ferini dell'uomo) che si esaltano, per mezzo di essa, nell'ultima parte della tragedia: dove l'incontro fra la sua posizione, quella di Calcante e il suicidio di Ajace, costituisce, legato com'è alla dinamica della politica di Ulisse e Agamennone, il momento rivelativo del dramma della situazione degli uomini. Uomini così alti e così miseri, così dotati di tensione a valori superiori e così impotenti a farli vivere se non nel rifiuto eroico della vita o nell'aspirazione a una realtà liberata che sol nelle *Grazie* troverà le sue condizioni

<sup>54</sup> Atto IV, scena VII, vv. 316-321.

<sup>55</sup> Si rileggi in proposito quella lettera al Serbelloni (*Ep.*, IV, pp. 363-366, 27 settembre 1813) che è basilare per la comprensione del valore che la femminilità aveva raggiunto nel Foscolo in questi anni, ben al di là del sacerdozio dell'«aurea beltate» e di Venere, della seconda Ode. «Le donne sono per lo piú migliori di noi, perché sono educate alla compassione e al pudore assai piú di noi, e sono create all'*Amore*, che quando è nobile e dolce, raddolcisce e nobilita tutti i sentimenti dell'uomo».

più propizie di esercizio pur sempre sotto la minaccia dolorosa, sollecitante e necessaria, dei disvalori istintivi ed atavici.

Tecmessa è certo la figura più interamente realizzata in grande poesia e della grande nuova poesia foscoliana porta, insieme a Calcante, le cagioni interne e il linguaggio che altrove poteva intricarsi in forme, qua e là, più alfieriane e risolversi, a volte, in certa più assiepata sentenziosità e difficoltà di narrazione-azione, e che nella sua voce e nella espressione della sua situazione così complessa e così nitida (come poi nella tensione sacra di Calcante) trova le sue punte più nuove di dolorosa serenità, di sofferenza fatta superiore armonia e intimamente regolata da una misura, da una dignità pudica e pia che si riflette nella impostazione severa e dolce della figura, originalissima nella nostra poesia.

Lontana dallo spirito bellicoso degli uomini di cui essa risente solo gli effetti dolorosi e difesa dalla religione della casa e della tradizione familiare, istintivamente reattiva all'immagine fosca dei guerrieri e del tiranno (con il quale non riesce mai a veramente dialogare), essa è ricca e varia in tutti i suoi atteggiamenti, la sua voce è dotata di una limpidezza raccolta e di una intimità pensosa che liricizzano tutte le sue parole. Da quelle con cui, nella III scena del IV atto, si presenta nella tragedia e consolida la sua posizione di sacerdotessa della famiglia e della pietà

(Soletta con le ancelle mie,  
fra le spade e le tenebre m'accinsi  
a rivederlo. Al limitar l'araldo  
tuo ne rattenne: altro non so. Paterno  
rito e l'amor de' nostri lari tiene  
divise noi dal viril sesso; e noto  
soltanto è a me delle battaglie il lutto:  
vedo appena i guerrieri; e il tuo semblante  
talor da lunge io riguardai tremando)

a quelle con cui ammonisce lo stesso amato marito, insensibile al dolore che provoca in lei, e insieme invoca una morte che scarichi su di lei le colpe che la circondano<sup>56</sup>.

Oh Ajace!... –  
Tu pur che gemi all'altrui pianto, i miei  
occhi in amare lagrime nuotanti  
non vedi? e dispietato ah! con me sola  
con me che forse t'amo unica al mondo  
sarai? – Potessi almen perir io sola!

Nelle sue grandi parlate dell'ultimo atto, pausate da lunghi silenzi, pieni di un meditato raccoglimento che imprime ad ogni sua parola un accento di

<sup>56</sup> Atto IV, scena V, vv. 185-190.

intensità mai sciupata dall'enfasi e dalla loquacità (e il Foscolo escogitò per lei l'uso di pause forti indicato dalla didascalia silenzio), Tecmessa esprime il senso alto del suo compianto per le vittime innocenti (i parenti troiani uccisi nell'incendio del loro carcere per eccitare Ajace alla lotta fratricida) e l'orrore per la propria condizione che la porta ad abbracciare la terra invocando la morte in modi ben lontani dall'impeto suicida del marito. Con il quale essa, pur condannando la sua azione sanguinosa, non può d'altra parte non solidarizzare avvertendo il dovere di vivere finché vive il figlio, in un intreccio di affetti che segna tutto un vasto cerchio di direzioni entro cui vive la religione foscoliana della pietà femminile:

vidi crollar fumando  
il carcere de' miei; io con questi occhi  
dagli armati carnefici in quel rogo  
vidi scagliar vivo co' figli il padre...  
Ohimè! spirano ardendo..., ed esecrando  
la lor sorella. O padre mio, mio padre  
non maledirmi tu.

*(Silenzio)*

Ma, e voi... non siete  
misere dunque al par di me? me sola  
piangete forse?... È che? pianger potete! –  
Meco tornate su quell'erta: udremo  
delle vittime i gemiti: il mio padre  
mi chiama... io manco... – o terra, ecco io t'abbraccio;  
coprimi.

*(Silenzio)*

Ajace, vien; mira la tua  
moglie prostesa ove tu dianzi il forte  
provocavi, o superbo, ed obbliasti  
ch'io periva... Ma posso io non amarti?  
Morir poss'io finché il tuo figlio vive? –  
E sí curvo alla valle, e che più guarda  
l'atterrito profeta?... Odi, Calcante:  
volgiti, deh!... al mio ultimo priego  
rispondi. Vedi tu forse nei campi  
illuminati dall'iniquo rogo  
cader Ajace?... Ah! gridagli che seco  
corre a perir la moglie sua<sup>57</sup>.

E malgrado l'annuncio di Calcante che parlava di una vittoria di Ajace nella lotta con Agamennone, l'accumulo degli affetti evocati e l'orrore della guerra civile, in cui sa impegnato il marito, provoca in Tecmessa, in questa parte altissima della tragedia, un delirio che (sullo sfondo adiuvente dell'alba che sorge) è certo fra le cose grandi della poesia foscoliana, con la sua

<sup>57</sup> Atto V, scena I, vv. 15-38.

fermezza e dolcezza, con l'armonia che vibra delle pure cadenze elegiache che essa riassorbe in una dimensione lirico-drammatica perfetta<sup>58</sup>:

Ahi numi  
da che infelice io fui, piú non m'udirò!  
Patria e pace mi han tolto, e padre... tutto  
m'han tolto: sposo mi torranno e figlio. –  
Torni il sorriso al mio pallido volto,  
il ciel non ama i miseri. Versate  
fior sul mio grembo; a me i profumi e l'arpa  
come quando l'allegro inno suonava  
nella mia reggia. Allor m'udiva il cielo;  
allor ch'io non gemeva!

*Calcante*

O desolata  
giovine! oppressa dal cordoglio immenso  
delira.

*Tecmessa*

E oh quante vergini guidavano  
meco le danze; e zefiro sciogliea  
le lor trecce odorate; ed i miei passi  
e il mio semblante illuminava il sole,  
quando in Lirnesso i candidi corsieri  
e l'aureo cocchio risplendeano e l'armi  
de' frigj re!... Su via: date all'argiva  
Elena il regio peplo, a lei le rose  
e l'amoroso canto, a lei che il mare  
empiea di navi a desolarmi. Intanto  
fra i morti, il sangue, i gemiti e la notte  
andrò errando se mai l'ossa dei miei  
trovassi; e tutta consecrar sovr'esse  
la mia chioma recisa; e sotterrarle  
nelle rovine dell'avita reggia.

Dove si vede come il Foscolo, con il soccorso dell'esercizio di traduzione-creazione delle versioni omeriche (cosí evidente qui e nelle parlate di Calcante e in certe scene di narrazione epica già ricordate), fosse giunto già nell'*Ajace* (e con una forza drammatica che raccorda tutto ciò ad un nucleo centrale possente e denso) ad una forma di linguaggio e di verso nuova, corrispettivo della novità di questa grande opera e della sua posizione di passaggio verso i centri piú autentici della grande poesia delle *Grazie*.

E nell'ultimo incontro con Ajace, prima del suo suicidio, la tensione interna di questo grande personaggio poetico, portatore dei motivi foscoliani

<sup>58</sup> *Ibid.*, vv. 47-72.

piú profondi e piú nuovi, giunge, in un'altra parlata elegiaca-drammatica di gran valore, alla scoperta suprema della tragedia, nella preghiera al marito di far crescere non «disumano» il figlio<sup>59</sup>.

Quando Ajace le annuncia enigmaticamente la sua decisione («Io? / Vado ove andar deggio: / tu starai forse senza me gran tempo»), Tecmessa replica le ultime parole: «Gran tempo!...», e, dopo la pausa del silenzio, gli rivolge le supreme parole:

Ajace... tu d'una regina  
felice un dí, misera poscia, spesso  
tu mi parlavi lagrimando, e il tuo  
cuore accusando, che canuta e assisa  
su le tombe de' suoi, l'abbandonasti  
sordo a' suoi lunghi prieghi. Era tua madre  
quella regina; e ancor vive e t'aspetta,  
e sventurato t'amerà, e con noi  
lagrimerà di men amaro pianto.  
A crescer meco disumano il nostro  
figlio da te, deh, non impari. Torna  
meco al tuo regno. Ahi! Se tu mai non torni,  
me d'ogni tua sciagura incolperanno  
i genitori tuoi; della straniera  
figlio fia detto il figlio tuo... – Qui teco  
ch'io resti almen: né ricordar m'udrai  
ch'io per te piú non ho padre e fratelli;  
te piangerò, te seguirò sotterra.

Al centro della sua preghiera ad Ajace, che essa cerca di commuovere con l'immagine della madre vecchia e dolente e della propria sorte di principessa straniera, e pur nella assicurazione di fedeltà nella morte che sigla le sue parole, si eleva il motivo fondamentale della sua preghiera: che il figlio non impari dal padre, implicato nell'odio e nel suicidio sdegnoso, a crescer «disumano». Dove ben s'intende l'altezza sentimentale e culturale e storica cui il Foscolo era giunto, la sua preoccupazione per una nuova società umana liberata dalla sua eredità di odio, di rissa fraterna, educata alla gentilezza, alla pietà, all'amore. Ed a un simile futuro, ad una simile possibilità umana aspirava l'autore delle *Grazie* in cui così le tendenze evasive, il compiacimento delle belle immagini, la contemplazione dei miti metafisici della bellezza venivano centralmente vinte (come avviene nel centro vivo del poema incompiuto e nelle sue parti piú veramente realizzate poeticamente) e inverate nelle loro tensioni piú convergenti con quella fondamentale, troppo spesso ignorata o nelle svalutazioni romantiche o nelle valutazioni instaurate troppo all'insegna della poesia pura, deprimenti il vivo nesso che lega una poesia così nuova e

<sup>59</sup> Atto V, scena II, vv. 153-170.

suprema ad una poetica che affonda le sue radici in un'esperienza complessa, storica ed umana che dà alla poesia un valore supremo non come evasione, ma come voce di esigenze profondamente spirituali e culturali.

Allo stesso modo e in un impegno più arduo interamente realizzato vale nell'*Ajace* la figura di Calcante, in cui Foscolo mirò ad esprimere la voce di un mondo superiore, pio, angosciato e sereno, in una contemplazione consapevole della sorte degli uomini e aspirante all'armonia. Voce complessa della esperienza e della sofferenza profonda di una situazione che ha una sua precisa configurazione e un riferimento attuale (la situazione del campo greco diviso dalle lotte intestine e dalla contrapposizione fra l'aspirante al potere assoluto, l'eroe libero, ma poco consapevole dei pericoli della sua azione, e lo scellerato machiavellico che aspira anch'esso più sottilmente al potere; e la situazione dell'Europa napoleonica e, più, degli Italiani «fra giogo e libertà perplessi»), ma che implica la situazione generale degli uomini nella loro natura, rivista nella dimensione politica e nel problema libertà – potere assoluto. E insieme voce di un'aspirazione (che non ha ancora i mezzi per realizzarla) ad un'umanità migliore: tesa a questa realtà superiore, ma consapevole della sua difficoltà e dotata di un doloroso dono profetico che anticipa le soluzioni tragiche della situazione sin prevedendo e lo scontro ultimo fra Ulisse e Agamennone e la trama delittuosa di Clitennestra<sup>60</sup>.

Estremamente sintomatico per il riferimento attuale e foscoliano è l'orrore di Calcante per le divisioni delle «sette» e profondamente storico è il suo sentimento della difficoltà della libertà già ricordato<sup>61</sup>. Calcante ben riconosce la superiorità di Ajace che considera come figlio, ma ne vede anche l'impetuosità avventata e la scarsa capacità di considerare i pericoli della sua azione. E se nell'ultima parte della tragedia egli consona interamente con Tecmessa ed Ajace, la sua voce, in cui dolore e armonia si fondono in una temperie di verso molto significativa, ha spesso qualcosa quasi di troppo trepido e lacrimoso e corrisponde ad una impossibilità di intervento che si lega alla situazione di problematicità sofferta, così tipica di questa tragedia, e porta con sé quasi un eccesso di contemplazione inerte. Troppo estatico, come lo vede Ulisse<sup>62</sup>

(Ei le pupille  
or lagrimose, or timide, or ardenti,  
finché l'ostia fumava agli immortali,  
mai dal ciel non togliea),

troppo puro e distaccato dai mezzi di azione degli uomini, come lo vede Ajace<sup>63</sup>:

<sup>60</sup> Per l'atteggiamento di Ulisse si ricordino i versi già citati (129-130 dell'atto II, scena I); per la profezia su Clitennestra, i versi 88-90 dell'atto V, scena I: «E un iddio, / manifesto un iddio serba la vita / d'Agamennone a più funeste mani! →».

<sup>61</sup> Atto II, scena V, vv. 208-221.

<sup>62</sup> Atto III, scena III, vv. 12-15.

<sup>63</sup> Atto II, scena V, vv. 220-225.

Fortunato vecchio

quasi dall'alto dell'Olimpo miri  
noi tra i delitti e il sangue, onde sei puro;  
e con amor di padre, indarno, ah! guidi  
le nate a delirar menti mortali.  
Ma in te pur senti e in tua virtù la pace.

Calcante vive in un complesso di connotazioni più difficilmente componibili in figura drammatica. Ma quanti motivi profondi interpreta e fa vivere nelle sue parlate! E in quella specie di melodia più soave, che caratterizza la sua tensione di voce superiore, pia, sofferente e distaccata. E si rileggano almeno questi versi che son più tipici per la sua posizione fra necessità del trono e amore della giustizia:

L'ara al trono s'appoggia: empj e innocenti,  
leggi ed altar seppellirà s'ei crolla.  
Re giusto io bramo e qual pur sia l'onoro:  
ma non sarò di tirannia ministro.  
Io gemerò, le dolci aure del cielo  
abbandonando; ma i miei dì trascorsi  
fede a me fanno che da giusto io vissi:  
morro da giusto e lo dirà il futuro<sup>64</sup>.

Il senso della sua condizione di profeta disarmato, della sua vecchiaia<sup>65</sup> e di una esperienza dolorosa troppo a lungo protratta, la tensione profetica e il dolore di prevedere dolori e sventure, formano nella sua voce una singolare intonazione fatta di cadenze profonde e di melodiche trasfigurazioni della sua condizione più contemplativa che attiva. Condizione che raggiunge il suo centro più vivo quando egli può ammonire i due contendenti da un punto di vista superiore che antivede le conseguenze luttuose del loro operare e rivela i limiti stessi delle possibilità virtuose della natura umana. Sicché, nella lunga parlata rivolta ad Agamennone ed Ajace<sup>66</sup>, Calcante può riassumere (come aveva già fatto a proposito della «burrascosa libertà») il punto di vista della dolente meditazione foscoliana sulla sorte degli uomini, in cui anche la virtù e la gloria sono verificate nei loro pericoli di sproporzione rispetto alle forze umane:

O forsennati, forsennati! io veggio  
l'inespiata ira d'Iddio chiamarvi  
a scontar con novelle orride colpe  
l'iniquità de' padri. Entro quell'urne

<sup>64</sup> Atto II, scena VII, vv. 267-274.

<sup>65</sup> Cfr. in proposito atto II, scena I, vv. 1-2 e 42 e ss.

<sup>66</sup> Atto IV, scena V, vv. 242-269.

voi le mani sacrileghe cacciando  
 sangue e fiele mescete all'esecrate  
 ceneri – O Agamennon! gli avi tuoi crudi  
 e gli Dei che tu provochi, al tuo letto  
 vigili stanno; e tu li vedi; e serpe  
 negli occhi tuoi fra le lagrime il sonno  
 finché il terror ti desti. Èmpio non sei;  
 ebbro d'orgoglio sei. Della tua vera  
 gloria deh! ascondi il tumulto d'Atreo;  
 con le regali tue virtù la terra  
 consola; e il cielo alfin placa e te stesso –  
 E tu, mio figlio (o a me più assai che figlio!)  
 obbliar vuoi che sei mortale; alzarti  
 oltre la inferma, sventurata, cieca  
 nostra natura? Splendida si mostra  
 virtù; ma i petti umani arde funesta  
 quanto è più schietta; e appena un raggio scende  
 tra noi. S'innalza; già tutta rapita  
 al ciel l'hai tu; già del tuo lume splende  
 l'Universo... Ma stride dall'Olimpo  
 la folgore, e l'oblio teco e la lunga  
 notte travolve chi agli Dei s'agguaglia. –  
 Ma che parlo? Feroci i lumi al suolo  
 questi crudeli figgono.

È evidente così che l'*Ajace*, nell'incontro delle varie voci, è una grandiosa espressione poetica della meditazione foscoliana sulla vita portata a un nuovo livello di pessimismo e insieme di tensione a una dimensione superiore che cerca di scaturire da una posizione meno attiva di quella dei *Sepolcri*, ma più universale ed intima, che evoca la presenza seppur vaga di un cielo e di una divinità, di una *pietas* dolente e contrassegnata da caratteri di fatalismo lontano da ogni forma di orgoglio prometeico e pur non privo di una volontà di recupero di prospettive umane entro valori meno impetuosi, meno eroici (ché l'eroismo più consueto si risolve ancora in suicidio), più intimi e sacri, il cui sviluppo sarà la nuova creazione dell'iperuranio delle *Grazie*.

Totale e chiara soluzione di questa posizione meditativa e problematica? No, perché la conclusione dell'*Ajace* si irraggia fra la posizione suicida di Ajace (ma con l'aggiunta pia e inattiva della sua ultima parlata a Teucro) e quelle di Tecmessa e di Calcante.

Tale è in se stesso l'*Ajace* e idealmente esso presuppone lo svolgimento nuovamente più positivo delle *Grazie* e in tale doppia posizione esso vive: preannuncio delle *Grazie* e base di problemi su cui si giustifica l'elaborazione di valori delle *Grazie* e insieme ingorgo possente di motivi di per sé validi a costruire una tensione di dramma irrisolto e profondo che, a vari livelli, chiama in causa la sofferenza foscoliana di un preciso momento storico e la sua approfondita meditazione sulla natura e sulla sorte degli uomini.

Sicché chi non conosce l'*Ajace*, con la sua possente problematicità tradotta in scontro e incontro di vive correnti e di personaggi complessi e gremiti di spinte interne (con la sua eccezionale ricchezza di poesia, con la sua forza complessa che lo rende in qualche modo ancor più che «bello», intenso, teso da una forza profonda e dolente e da bagliori intensi di un'armonia melodica che son come spiragli di una dimensione superiore), non conosce tutto il Foscolo e non conosce insieme un momento della sua profonda storicità e universalità e la via che più direttamente conduce alle *Grazie*.



## L'Ode alla Pallavicini nello svolgimento del primo Foscolo (1974)

W. Binni, *L'Ode alla Pallavicini nello svolgimento del primo Foscolo*, in Aa. Vv., *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1974, pp. 148-203; poi in Id., *Due studi critici: Ariosto e Foscolo*, Roma, Bulzoni, 1978, e in Id., *Ugo Foscolo. Storia e poesia cit.*, 33-91.



## L'ODE ALLA PALLAVICINI NELLO SVOLGIMENTO DEL PRIMO FOSCOLO

L'Ode a Luigia Pallavicini è stata oggetto di una lunga serie di interventi e di interpretazioni critiche (oltre che di commenti puntuali che hanno evidenziato la vastissima base di utilizzazioni-riprese dalla poesia precedente e contemporanea, specie nella zona ravvicinata del secondo Settecento) che hanno variamente portato a distinguerla – al di là del primo e rapido giudizio desanctisiano (accomunante le due odi in una fase di «guarigione» dalla malattia storico-personale dell'*Ortis*) – dalla maggiore altezza e profondità dell'Ode alla *Amica risanata*. Tuttavia tale distinzione va, a mio avviso, ancor meglio precisata e il significato e la forza e il limite della prima Ode vanno meglio collegati alla sua precisa collocazione entro la spirale di sviluppo della personalità del Foscolo in anni decisivi e foltissimi prima della più forte unificazione della sua poetica dopo la conclusione dell'*Ortis* 1802, nella doppia via della grande ode e dei sonetti maggiori e nella loro convergenza verso la formidabile presa di coscienza poetica rappresentata nel 1803 dal *Commento alla Chioma di Berenice* (e specie dal fondamentale Discorso IV con la sua poetica del *mirabile* e del *passionato* e con la sua duplice e unitaria proposta di una poetica personale e di un vero e proprio manifesto letterario «italiano» con tutte le loro implicazioni politiche, etiche, filosofiche). E tale studio (tanto meglio attuabile e funzionante entro un'intera nuova monografia foscoliana) può ben servire, ripeto, a meglio ridurre la persistente divaricazione di interpretazione dell'Ode, le persistenti oscillazioni fra una sua eccessiva riduzione e una sua eccessiva valutazione seppure più persistente a livello scolastico che a livello critico: quella eccessiva valutazione in chiave psicologica e realistica e in chiave di esaltazione iperbolica della «bellezza immortale» che ha più facilmente potuto provocare la nota dissacrazione foscoliana da parte di Gadda, in gran parte puntata (anche nel titolo) proprio su questa ode (*Il Guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*<sup>1</sup>).

Andrà anzitutto richiamato, in uno strettissimo riassunto, il precedente

<sup>1</sup> Milano 1967. Mi pare che – a parte tante ragioni variamente importanti dell'umore gaddiano: odio per la retorica, misoginismo, milanesismo ecc. – l'acre, ma nell'insieme modesto attacco antifoscoliano di Gadda sia stato sollecitato proprio dalla piuttosto scolastica e antiquata immagine (parzialissima poi: dov'è calcolata la prosa didimea?) che egli ha recepito del Foscolo e in particolare di questa ode interpretata sulla linea della infatuazione più retorica per l'assoluta «deificazione» di Luigia Pallavicini.

lungo e intricato percorso della formazione e dello sviluppo del Foscolo fra le sue primissime prove poetiche e il periodo entro cui l'Ode alla Pallavicini viene composta. Prima la fase di piú chiaro apprendistato poetico (non senza l'emergere in esso di accenni e note di una prima volontà espressiva in prima persona con anticipi di cadenze, di impostazione di miti e immagini che non rimarranno senza ripresa a successivi livelli di maturazione personale) appunto in quella «Raccolta Naranzi» che rappresenta un primo affiatamento del giovanissimo scrittore con la letteratura poetica settecentesca e particolarmente dell'ultimo Settecento, fra utilizzazioni del classicismo piú idillico, erotico-mitico, edonistico-melodico e di una illeggiadrita sentimentalità preromantica con dietro Metastasio e Rolli, piú da vicino Vittorelli e, piú, Savioli e soprattutto la mediazione classicistico-preromantica del Bertola (con il suo fondo fra gessneriano rousseauiano, younghiano<sup>2</sup>) e riprese del classicismo piú moralistico e grave (Fantoni, Mazza e qualche prima eco pariniana), non senza piú diretti ricorsi al classicismo umanistico e alla poesia latina e greca (elegiaci latini, Orazio, Anacreonte, Saffo).

Ne risultava un incontro centrale di eleganza e di tenerezza, di «anima sensibile» nelle sue componenti di sincerità, di schiettezza sin troppo ingenuamente esibite, e di uno sforzo di stilizzazione elegante e classico-moderna che si avvale del mitologismo piú brillante ed ercolanense del Savioli e di quello piú sentimentalmente intonato del Bertola.

Poi, in accelerazione di esperienze letterarie e di necessità e velleità personali (fra echi di traumi infantili, prefigurazioni funerarie<sup>3</sup> e bisogno e volontà di impegno, di presa di posizione dell'«anima sensibile» e schietta nelle condizioni difficili del proprio tempo e nella situazione piú ambigua e contraddittoria dell'ambiente veneziano), erompe, in modi caotici, faraginosi e convulsi (che sconvolgono il livello medio piú composto della raccolta Naranzi), una innografia enfatica, grandiosa, moralistica, vaticinante (piú significativa per la sua prospettiva generale che per i termini sfocati delle sue applicazioni ideologiche) entro cui il Foscolo accumula e mescola sollecitazioni pariniane, montiano-dantesche, frugoniane e minzoniane, mazziane sul versante di un fare «grande» immaginoso, visionario,

<sup>2</sup> Per la forte prevalenza del Bertola si ricordi almeno (al limite fra assimilazioni di posizioni del Settecento piú avanzato e prime incisioni di motivi autobiografici foscoliani a lungo persistenti) come nella stessa prosa della dedica a Costantino Naranzi il motivo ben foscoliano degli «anni perseguitati ed afflitti», consolati da amicizia e amore, risenta della dedica bertoliana al duca di Belforte del componimento *La state*, là dove il Bertola parlando della propria morte vicina immagina che l'amico lo rimpiangerà morto «non senza spargere una lagrima pietosa» e «si diletterà di quel patetico sentimento, che risveglieranno nella sua bell'anima le memorie di un solitario infelice» (*Operette in verso e in prosa dell'abate De' Giorgi-Bertola*, Bassano 1785, I, p. 67).

<sup>3</sup> Già nella raccolta Naranzi si faceva luce l'immagine della madre infelice e prefigurata nel culto amoroso della precoce tomba del figlio: «Funerei fiori e nenie / dell'infelice madre / me seguiran già cenere / fra sorde pietre ed adre» (*A Saffo*, in *Tragedie e poesie minori*, a cura di G. Bezzola, Ed. Naz., vol. II, Firenze 1961, p. 245).

vibratamente sentenzioso, in relazione alla sua volontà-velleità di dar voce ad una feconda inquietudine sollecitata per attrito e reazione dalla situazione politica (fra incipiente attrazione della rivoluzione e ripulsa di questa alla luce di resistenze di tipo religioso e sin reazionario, da spiegare in gran parte anche nella situazione complicata ed ambigua della Venezia di quegli anni). Mentre il riemergere doloroso (con dietro chiare sollecitazioni younghiane) del proprio maggiore trauma infantile (la morte del padre) dà luogo ai componimenti centrati su tale soggetto e densi di avvii parziali, ma sempre più personali, verso il mondo autobiografico-drammatico dei sonetti minori, e l'avvicinamento ai moduli elegiaco-romanzeschi (al centro l'impronta fondamentale di Rousseau, intorno l'esperienza delle elegie preromantiche italiane) corrisponde allo svolgimento dell'«anima sensibile» (rafforzata dall'esercizio di toni forti e impegnati) in una sua più chiara versione apertamente sentimentale e preromantica nello svolgimento di situazioni narrative amoro-elegiache e dolorose personalmente risentite anche quando partono (*In morte di Amaritte*) da occasioni e da quella poesia commissionata in cui la volontà di affermazione del giovane letterato (diviso fra bisogno di autenticità personale e necessità di inserimento nell'ambiente veneziano) non cede mai ad un lavoro tutto privo di ragioni personali, così come il progresso della sua esperienza e cultura letteraria non è mai puramente e solamente letterario.

Sulla base della presa di coscienza della propria situazione e prospettiva di scrittore portato ad attingere alle varie forme della letteratura e della cultura e ad approfondire la propria personale poetica in tutte le sue implicazioni culturali (dove la forte insistenza sulle linee della morale, della politica, della filosofia, della storia sempre alla luce di una propria meditazione e del proprio «genio»), rappresentata dal *Piano di studi* della fine del '96, il Foscolo si muove – in modi sempre più bisognosi di originalità, novità, impegno nel proprio tempo e nell'allargata gamma dei suoi sentimenti nell'esplosivo diramarsi delle sue tendenze – verso il drammatico e convulso *Sturm und Drang* del *Tieste* (in cui il fondo più agitato, cupo, ossessivo di traumi profondi accentua i toni della fondamentale esperienza alferiana, attinta ora, e per il futuro, nella sua feconda lezione etico-politico-esistenziale entro un clima tragico dominato da «notte» e «morte»), verso l'accordo personale-universale di una formidabile spinta alla vita e di un'attrazione altrettanto profonda della morte: dagli *Sciolti al sole* (dove il preromanticismo italiano offre al poeta la sua versione di tensione estrema nel modello dell'Ossian cesarottiano), verso il complesso ed espanso fare poematico di *La giustizia e la pietà* (con il ravvicinato recupero di modi montiani e generalmente neoclassici nella esaltazione di valori già vagamente aperti alla tanto più tarda e matura poesia delle *Grazie*), verso l'esercizio sonettistico come espressione concisa del proprio prepotente autobiografismo, anche se ancora più trattenuto da remore e condizioni di più aperto languore e di estasi paesaggistico-sentimentali, verso i componimenti poetico-politici in cui la ormai chia-

rita posizione ideologico-politica «giacobina italiana» cerca di tradursi in un «odeggiare» grandioso (*Bonaparte liberatore, Ai novelli repubblicani*) preso fra una visione vitale di espansione inarrestabile della libertà e un profondo richiamo eroico-catastrofico, agonistico-pessimistico che ben rivela l'essenziale interno dibattito foscoliano tra tensione affermativa e vitale, e crisi pessimistica e attrazione del gesto magnanimo affermativo-autodistruttivo.

Convertita l'attività poetica più impegnativa e predominante in un'attività politica militante di oratore, di giornalista (lo stesso unico sicuro prodotto del '98, il sonetto *Per la sentenza capitale della lingua latina*, è in realtà anzitutto un intervento politico) – fra l'oratoria dei circoli veneziani e milanesi e il giornalismo milanese e bolognese –, in cui si svolge la complessa, interessantissima posizione politica del Foscolo, e della sua nozione dell'intellettuale, nel periodo cosiddetto giacobino, preparato tanto materiale vissuto o meditato nelle vicende di questi anni decisivi (sí che il Foscolo, malgrado ogni suo successivo cambiamento, si sentirà sempre «figlio della rivoluzione» e sempre sottolineerà la funzione politica della sua professione letteraria) che poi servirà, insieme a quello successivo nel 1799-1801, a nutrire il romanzo ortisiano nella sua intera redazione 1802, il Foscolo sentirà il più forte richiamo della letteratura nella impostazione dell'*Ortis* bolognese del '98.

Rifluivano nella volontà di costruire un romanzo autobiografico epistolare l'intuizione (non importa se veramente, almeno in parte, realizzata) dell'enigmatico romanzetto epistolare *Laura, lettere*, le precedenti esperienze elegiaco-narrative, gli stimoli ricchi delle letture che solo in parte avevano già sorretto operazioni scritte foscoliane (specie le letture della letteratura romanzesca europea, che vanno valutate anche nell'ampliarsi dell'orizzonte foscoliano da italiano ad europeo entro la volontà di creare un romanzo italiano, recuperando tecniche narrative europee, ma anche tutta la vasta acquisizione di testi poetici aggiornati fino a inedite composizioni montiane). Tutto in questo romanzo incompiuto si legava ad una posizione centrale della personalità foscoliana che trasferiva ora gli effetti traumatici del dramma di Campoformio in un provvisorio bisogno di distacco e rifiuto della diretta linea politica, in un provvisorio rifugio rousseauiano-wertheriano nel «seno della natura» e in un piccolo ambiente di schiettezza di affetti e costumi (una delle punte più chiare del rousseauismo foscoliano), in cui (sullo sfondo di un paesaggio prevalentemente idillico-elegiaco) domina una passione che nasce per lento attrito con sentimenti e personaggi-«anime belle», tutti simpateticamente atteggiati e risentiti, in un clima, ripeto, prevalentemente idillico-elegiaco, che involge nel suo impasto più edonistico le punte più acerbe di una specie di zibaldone meditativo pessimistico e materialistico (la parte più ardente e geniale dell'*Ortis* bolognese) proteso a preparare quello scontro più drammatico fra illusioni, attrazione vitale e sentimento della morte liberatrice e annullatrice delle delusioni e del destino avverso di un eccezionale *Pechvogel*, che solo nell'ultima parte del romanzo interrotto vien

profilandosi (al momento pur languido e libresco della partenza di Jacopo dai colli Euganei e della sua lettera di addio a Teresa) come conclusione necessaria dell'opera, per ritornare, con ben diversa maturità e pienezza di raccordate ragioni personali, storiche, politiche, esistenziali, a farsi centro propulsore del grande *Ortis* milanese. Nell'*Ortis* bolognese la spirale del percorso foscoliano sembra come arretrare di fronte ad un'aperta tensione drammatica e sviluppare, assai coerentemente al centro dell'anima ardente (ma ancora intrisa di correttivi di «anima bella» e «sensibile») e alle componenti di un gusto di epitome delle condizioni letterarie tardosettecentesche, motivi di piccolo realismo domestico, di precoce *humour* fra wielandiano e sterniano (la lettera della dama padovana<sup>4</sup>), di illeggiadrito sentimentalismo con un fondo di preziosismo classicistico-rococò e di languore preromantico (la lettera di Teresa all'arpa).

Sull'interruzione dell'*Ortis* bolognese si apre la fertillissima e complessa zona fra *Ortis* e *Ortis* (*Ortis* bolognese 1798 e *Ortis* milanese 1802) entro la quale prende collocazione, giustificazione, valore l'Ode alla Pallavicini. Basti qui richiamare le linee essenziali sullo sfondo e sull'intrecciarsi di un progredire di *Erlebnis* totale fra vicende di vita<sup>5</sup>, esperienze letterarie, culturali, ideologiche, politiche (l'approfondirsi della lettura dei classici, degli scrittori contemporanei, l'approfondirsi della meditazione sui pensatori del secolo XVIII con il lento digradare dell'originario rousseauismo a favore di nuovi impulsi di tipo storicistico e materialistico, la maturazione tormentata del pensiero politico fra spinte idealistiche e spinte realistiche crescenti, legate, con prospettive più misurate e slanci utopici, alla viva esperienza degli avvenimenti militari e politici, fra la consumazione del periodo «giacobino» e il consolidarsi del dominio napoleonico, con l'intricato nodo della crescente istanza nazionale e la sua effettiva difficoltà di affermarsi nel contesto della politica direttoriale prima e napoleonica poi), e l'irraggiarsi, in parte coevo, in parte cronologicamente graduato, di prove scritte fra fervida eloquenza e poesia nuova, fra prove di toni di *humour* e di suggestione allusiva, rinforzi del tono drammatico-lirico fondamentale, aperture prima parziali, e poi più alte e sicure ad alternative di malinconia e luminosa serenità.

La linea centrale e predominante (anche quando vale più per contrasto e dialettico rapporto che non come *Leitmotiv* scoperto) è certo rappresentata da quella autobiografico-drammatica, che, partendo dalla sua più gracile e incerta delineazione entro l'*Ortis* bolognese, si esplicita, in tutta la sua di-

<sup>4</sup> Rinvio per il caso Wieland, ma un po' per tutte le note qui accennate della poetica dell'*Ortis* bolognese al mio saggio sul «*Socrate delirante*» del Wieland e l'«*Ortis*», in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze 1963, 1976<sup>3</sup>.

<sup>5</sup> Purtroppo specialmente questa zona è irta di problemi di datazione di opere e di gravi incertezze sul piano stesso della cronologia biografica. E da tempo si sente il bisogno di una nuova e più attendibile biografia foscoliana che costituirebbe un contributo essenziale agli studi foscoliani e alle vere possibilità di una ricostruzione dinamica del processo di poetica e di poesia del Foscolo.

rompente complessità, nel grande esito terminale di questo periodo e cioè nell'*Ortis* milanese, al di là del quale – e solo al di là del quale – può profilarsi la duplice e assai collegata via di rinnovamento poetico dei sonetti maggiori (il dramma rivisto entro una dimensione evocativa sintetica, entro lo sguardo lungo e profondo del poeta che ricostruisce un mito intero della propria storia e lo sigla con il senso nobilitante e sicuro del destino universale degli uomini alleggerendolo solo così delle sue punte più aspre e particolari) e dell'ode *All'amica risanata* in cui la rivincita della vita e la sfida al tempo e alla morte erano assicurate dalla certezza dell'illusione-valore della «aurea beltate» e della superiore forza di una poesia consapevole di se stessa e del suo valore di poetica nuova interna alla stessa poesia.

Ma per giungere alla prova essenziale del suo grande libro di rottura e di vera, non frivola «avanguardia» (tale è l'*Ortis* milanese entro le condizioni della letteratura italiana), per raggiungere una rappresentazione drammatico-narrativa di se stesso e del proprio tempo sofferto, che coordinasse entro un progressivo ritmo catastrofico gli anelli di una complessa denuncia e protesta (e germinale impostazione di motivi salvatori) a livello personale, storico, politico esistenziale<sup>6</sup>, il Foscolo dovè – proprio fra *Ortis* e *Ortis* – irraggiare la sua complessa esperienza-espressione (poi riassorbita in gran parte entro l'*Ortis* milanese) nella linea ironico-allusiva del *Sesto tomo dell'io*, nella linea intermedia e folta delle lettere all'Arese (fra biografia, autobiografia e romanzo abbozzato, fra esasperazione e distacco), sulla linea dei sonetti minori e più ortisiani (frammenti autobiografico-drammatici liricamente sistemati in strutture ardite di esuberanza compressa e fatta esplodere entro le linee strette di un sonettismo nuovo anche se alimentato dalla formidabile lezione dei sonetti alfieriani), sulla linea momentaneamente e apparentemente più isolata proprio dell'Ode a Luigia Pallavicini.

Ecco: a mio avviso una interpretazione corretta di questa ode non può non partire dalla constatazione della sua nascita e funzione entro il fascio irraggiato di linee che si muovono fra *Ortis* e *Ortis* e che nell'*Ortis* milanese si risolvono per appoggiare poi (attraverso l'operazione di sintesi ardente costituita da quel libro) il rilancio – sempre mediato e condizionato dalla stretta ortisiana – di elementi e motivi che da quel libro fuoriescono potenziali e filtrati verso il futuro aperto della successiva e più unitaria linea della poetica foscoliana.

<sup>6</sup> Si ricordi come l'*Ortis* non è solo momento essenziale per il futuro svolgimento foscoliano (e intanto in se stesso il libro foscoliano più esplosivo e ribollente di motivi in potenza, e perciò tanto più densi di forze colte nella loro iniziale liberazione); il che non vuol dire affatto negar così la grandezza dei sonetti maggiori, della seconda *Ode*, dei *Sepolcri*, della prosa didimea, delle *Grazie*, ma costituisce anche un momento essenziale (il più usufruito non a caso) nella formazione del grandissimo Leopardi, che meno sentì (nella sua diversa via di sviluppo) la poesia della maturità foscoliana, per lui meno sollecitante, malgrado echi e riprese dai sonetti e dai *Sepolcri* nei *Canti*, ma sempre fortemente spostati rispetto alla direzione dei testi foscoliani.

Interrotto bruscamente l'*Ortis* bolognese al momento dell'addio a Teresa e dell'abbandono dei colli Euganei (e cioè quando il romanzo originario veniva accumulando gli elementi piú drammatici inerenti allo schema fissato comunque dal titolo di *Ultime lettere di Jacopo Ortis* e non poteva quindi non concludersi col suicidio, anche se verosimilmente in un clima diversamente intenso da quello della grande seconda parte dell'*Ortis* milanese), il Foscolo, preso nel movimento attivo delle vicende militari provocate dall'invasione degli Austro-Russi e dal loro avvicinarsi a Bologna, abbandona la letteratura del cui ulteriore esercizio da parte sua non abbiamo attualmente prove definitivamente sicure (i sonetti amorosi del '99 di cui parlò il Carrer?) e solo verso la fine dell'anno, giunto a Genova, dopo il passaggio variamente documentabile fra Emilia-Romagna, Toscana, Italia settentrionale, in rapporto alle battaglie e ai movimenti militari delle truppe cisalpine e francesi, egli si applicò alla redazione di due brevi, ma importanti scritti politico-pragmatici che ce lo mostrano interamente preso da una estrema passione politico-nazionale in un tentativo supremo di intervenire in prima persona nelle vicende politiche a livello di interessi soprattutto italiani, ma non solo italiani.

Si tratta, come è ben noto, del *Discorso su l'Italia*, dell'ottobre 1799, e della nuova dedica a Napoleone dell'*Ode Bonaparte liberatore* (ode che in questo momento subisce correzioni e implica un momentaneo esercizio di revisione poetica del componimento del '97 sempre in una direzione oratoria-pragmatica congeniale allo stesso indirizzo delle due prose citate<sup>7</sup>).

Tutti e due gli scritti (che meriterebbero in altra sede tanto piú attento esame per l'evoluzione della posizione politica foscoliana non in astratto, ma entro le concrete condizioni storiche) valgono qui per noi a misurare l'estrema punta della volontà foscoliana di intervento attivo nella situazione storica, l'estremo profilo dello scrittore militante tutto converso, pur con le armi affilate della prosa solenne ed elaborata di tipo tacitiano, nel suo

<sup>7</sup> La revisione consiste per lo piú in correzioni di errori ortografici o di forme piú dispersive e piú fiacche rafforzate da una retorica e piú logicamente coerente ripetizione (ai vv. 51-52: «Italia, ah! solo al vituperio viva, / al vituperio che piangendo lava», invece di «Italia, ah! solo all'abbominio viva, / viva all'infamia che piangendo lava»). Solo ai vv. 193-198 la revisione implica non solo un miglioramento retorico-sintattico, ma un cambiamento ideativo, relativo al piú chiaro tema unitario nazionale e al suo appoggio romano repubblicano che è andato facendosi dominante nella prospettiva foscoliana a scapito del richiamo alle «sante» «leggi della natura»: «Ve' ricomporsi i tuoi vulghi divisi / nel gran Popol che fea / prostrare i re col senno e col valore, / poi l'universo col suo fren reggea: / vedi la consolar guerriera pompa / e gli annali e le leggi e i rostri e il nome!» al posto di «Ma col dito di Dio ne' cori incise / di natura le sante / inviolate leggi e dal terrore / del dispotismo sino ad oggi infrante. / Le sante leggi spaziar con pompa / liberamente ti vedrai nel seno» (cfr. testo critico in *Tragedie e poesie minori* cit., p. 340). Circa la nozione e pratica foscoliana dell'intellettuale e del suo ruolo rispetto al potere nella società nel periodo giacobino si rimanda al saggio di A. Lepre, *Per una storia degli intellettuali italiani: i giacobini e il Foscolo*, in «Movimento Operaio e Socialista», 1968.

impegno suscitatore, ammonitore, addirittura direttamente pragmatico. Il *Discorso* rappresenta un'iniziativa tanto coraggiosa e originale quanto a suo modo utopistica nel proprio estremo realismo e nella fiducia foscoliana nella forza (egli si rivolgeva al generale francese Championnet<sup>8</sup> – prima aveva pensato al Moreau – perché in quel momento comandante dell'armata d'Italia e quindi detentore della forza armata francese in Italia e capace di agire efficacemente e prontamente al di fuori delle incertezze e lentezze degli organi esecutivi e legislativi di Parigi<sup>9</sup>) e prospetta vigorosamente l'unificazione e l'indipendenza dell'Italia (attuata con la guerra e con l'estensione di una specie di repubblica «ambulante», iniziata con il campo armato della Liguria e sancita dalla convocazione autoritaria, da parte del generale-despota provvisorio, di una Convenzione italiana in cui potranno finalmente comparire quegli «italiani di grande carattere che si sono nelle passate rivoluzioni o ritirati, o pochissimo manifestati, o affatto nascosti, sdegnando di sottomettersi alla tirannide dei proconsoli francesi e alla servile insolenza de' corrotti Italiani loro ministri») come una necessità, per la Francia in pericolo, di avere nell'Italia una repubblica alleata «potente» «indipendente» (diversamente da quello che era stata fino allora, quando – sempre per ragioni storico-politiche ben comprese – «i Francesi furono conquistatori e gli Italiani conquistati: i nomi nulla rilevano: quanto gli uni opprimevano, tanto gli altri abborrivano»<sup>10</sup>). La nuova dedica dell'Ode, subito prima del colpo di stato del 18 brumaio, associa – senza farci cadere nelle vecchie designazioni del «Catone cortigiano» – un invito, sempre realistico, a Bonaparte di salvare l'Italia invasa e di farsi «despota» per rifondare più duraturamente la libertà repubblicana italiana (cancellando così l'onta del trattato di Campoformio che «trafficcò la mia patria, insospettì le nazioni e scemò la dignità al tuo nome») e l'avvertimento (ahimè quanto coraggioso, ma idealistico e moralistico!) di non dissociare «virtù e potenza», di non farsi, come Cesare, dittatore del «mondo», appellandosi alla «severa posterità» e alla propria qualità di nuovo «Tacito» e di voce della verità<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Lo Championnet è considerato nella dedica del *Discorso* sia come «gran Capitano» sia come «ottimo cittadino» (e certo non si tratta solo di *captatio benevolentiae*, ma del fatto che egli era uno di quei generali «democratici» e di estrazione popolare più sinceramente legati alla causa della rivoluzione e inoltre era stato fondatore della repubblica partenopea contro le direttive del Direttorio).

<sup>9</sup> Anche per questo aspetto il *Discorso* foscoliano si distingue dai numerosi appelli consimili di altri italiani rivolti al Direttorio o al Consiglio dei Cinquecento.

<sup>10</sup> Cfr. *Discorso*, in *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di G. Gambarin, Ed. Naz., vol. VI, Firenze 1972, pp. 158-162.

<sup>11</sup> Cfr. *Dedica*, Ed. Naz., vol. VI cit., pp. 163-164. Tale dedica come poi l'*Ortis* e la stessa pur più compromessa *Orazione a Bonaparte per i comizi di Lione* confermarono in Napoleone e nelle autorità francesi quell'indelebile taccia di «testa calda» che il Foscolo si era già meritata per i suoi atteggiamenti al momento di Campoformio, quando, secondo la testimonianza dell'incaricato di affari austriaco a Venezia – riportata meritoriamente dal Gambarin nella sua introduzione (p. XXV) al vol. cit. dell'Ed. Naz. –, il Foscolo avrebbe dalla tribuna

A questo punto la delusione della mancata risposta dello Championnet (delusione ben evidenziata nella lettera al Bossi da Nizza, del 10 gennaio 1800, dove a proposito della morte per malattia dello Championnet il Foscolo commenta amaramente «Perché non moriva quattro mesi prima!...»<sup>12</sup>) e il contraccolpo del 18 brumaio dovettero fortemente influire sull'animo del Foscolo, indurre il poeta a interrompere un'attività politica portata così avanti (anche in senso politico-sociale) nel periodo giacobino<sup>13</sup> e dimostrata-si così inutile, indurlo a rinchiudersi nelle sue fosche meditazioni accresciute dalle drammatiche penosissime condizioni personali e dallo spettacolo del trattamento riservato dai Francesi agli esuli italiani, alle vittime della libertà italiana<sup>14</sup>. E se in un primo tempo, nel primo soggiorno genovese, si può ipotizzare una certa partecipazione del Foscolo alla vita dei *clubs* patriottici e repubblicani genovesi (ai quali certo egli era ben noto anche per i suoi ricordati interventi con il *Discorso* e la ripubblicazione dell'*Ode a Bonaparte* con la nuova dedica, subito segnalati con consensi e alta stima dai giornali genovesi<sup>15</sup>), mi par certo che egli successivamente si allontanò provvisoria-

della Società di pubblica istruzione di Venezia vomitato «toutes les imprécations possibles contre le Général en chef Bonaparte» e «armé d'un poignard et faisant des exclamations et des contorsions horribles, il l'a enfoncé avec fureur dans le parapet de la tribune, en jurant de frapper du même le cœur du perfide Bonaparte».

<sup>12</sup> *Epistolario*, Ed. Naz., a cura di P. Carli, vol. I, Firenze 1949, p. 75. Evidentemente il Foscolo deluso dallo Championnet pensava, ingenuamente, che un diverso generale avrebbe potuto accogliere la sua ardita proposta. Ma ormai riteneva inutile replicare il suo tentativo.

<sup>13</sup> Forti spinte democratiche e sociali sono nell'attività giornalistica del '98 ben evidenti solo che si considerino almeno (nel contesto dell'epoca direttoriale) l'istanza assoluta della sovranità popolare, la proposta della legge agraria e la dimostrazione del carattere non «naturale» e non «primitivo» della «proprietà», pur entro la tendenza a cercare soprattutto una minore sperequazione fra eccessive ricchezze e miseria eccessiva (cfr. nel «Genio Democratico» del 9 ottobre e 11 ottobre: in *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808* cit., pp. 145-148).

<sup>14</sup> Si vedano in proposito le poche, ma significative lettere foscoliane di questo periodo, che tanto insistono sulle proprie sventure, malattie, miseria, sulla sua decisione di andare a Parigi, ma anche sulla sorte infelice degli italiani esuli in territorio francese (specie nella lettera al Bossi, da Nizza, del 26 gennaio 1800, *Ep.*, I, pp. 76-77, dove si parla, con toni ortisiani, di due italiani «vittime della rivoluzione» e colpiti, oltre che dalla fame, dalla «inospatialità e dal disprezzo, unica ricompensa che gl'Italiani ricevono sul territorio francese»).

<sup>15</sup> Cfr. la «Gazzetta Nazionale della Liguria», 12 ottobre 1799, e il «Monitore Ligure» dello stesso giorno circa l'annuncio del *Discorso*, e gli stessi giornali del 30 novembre circa la *Dedica* e l'ode ripubblicata. Del resto echi di questi scritti appaiono in vari articoli della «Gazzetta Nazionale della Liguria» (specie nell'articolo del 21 dicembre, *Convenienze della Francia per repubblicanizzare l'Italia*). La lettura poi di tali giornali da parte del Foscolo par provata anche da qualche possibile suggerimento all'autore dei *Sepolcri* contenuto ad esempio nella notizia-articolo circa «l'abuso di seppellire i morti in chiesa» («Gazzetta Nazionale della Liguria», 22 marzo 1800) e la morte di due facchini discesi in un sepolcro e uccisi dal gas mefitico. Per l'idea di Santa Croce il Goffis nella sua *Antologia foscoliana* (Torino 1942, p. 25) ipotizza la lettura foscoliana di un articolo uscito sul «Redattore Italiano» il 18 maggio '99, poco prima dell'arrivo del Foscolo a Genova.

mente da ogni vera attività politica oratoria e scritta<sup>16</sup>, tutto preso dalla propria difficilissima situazione che lo fece a lungo cercare di trasferirsi a Parigi abbandonando la Liguria e che poi, non potendo realizzare questo desiderio, lo fece decidere per un'attività militare che diventa predominante durante i restanti mesi dell'assedio di Genova.

È a questo punto (e verosimilmente nella primavera del 1800, dopo i precedenti tentativi politici dell'autunno 1799, il suo soggiorno a Nizza e la ripresa dell'attività militare) che si può collocare la composizione dell'Ode alla Pallavicini, nata come si sa da un'occasione precisa, da un'impresa poetico-galante, che accomuna il Foscolo (come poi meglio vedremo) ad alcuni suoi commilitoni cisalpini ed esuli veneti, suoi amici e compagni di idee e di sventura, ma che più intimamente è sollecitata da una specie di risposta che il poeta dà, con tale sua opera, alle sue condizioni personali-storiche, al drammatico disagio in cui vive, ed entro la più generale situazione della profonda spirale di svolgimento della sua poesia nel complicato periodo di passaggio fra *Ortis* e *Ortis*.

Una risposta che, valutabile come molla centrale della genesi dell'Ode, ben si inserisce nello svolgimento foscoliano di questo periodo e nelle ragioni della sua complessa poetica, appunto considerandola come risposta (tutta arricchita e sostenuta da componenti già vive e ora fattesi più forti nella personalità foscoliana, e parzialmente espresse in precedenti esercizi artistici) ad una situazione di supremo disagio personale-storico e di *impasse* ideale, ad una condizione di suprema *insecuritas* accresciuta dalla vita di guerra, dal continuo presentarsi del rischio della morte, mentre la stessa vita così provvisoria e l'attrito con l'esercizio del rischio esaltavano il sentimento della vitalità provocando un movimento alacre di impulsi vitali, un bisogno di risposta vitale-poetica al dramma vissuto personalmente entro la situazione di nuovi disinganni, di tragiche incertezze sulla sorte dell'Italia e del processo rivoluzionario, di cocenti verifiche della lotta fratricida fra Italiani (uno dei traumi profondi del Foscolo di questi anni), di vissuta esperienza delle difficoltà della città assediata e colpita dalla fame e dalle epidemie, e pur insieme capace di offerte sollecitanti nell'intreccio di guerra e di persistente volontà vitale specie nei saloni eleganti delle famiglie aristocratiche e alto-borghesi di Genova, nei quali gli ufficiali-letterati della Cisalpina trovavano facile accoglienza e occasioni di vita mondana-socievole e sin letteraria.

L'Ode si configura così, a mio avviso, in una singolare direzione di slancio vitale-poetico, in un singolare riflusso di vitalità e di bisogno di poesia che tale vitalità traducesse nelle sue forme più fervide, eleganti, edonistico-bril-

<sup>16</sup> Appare ben poco accettabile l'attribuzione al Foscolo di un articolo politico su di un giornale genovese, il «Redattore Italiano», affacciata da V. Vitale (*Un giornale unitario del '99 e un probabile articolo del Foscolo*, in «Annuario del R. Liceo C. Colombo», 1931), rifiutata dal Gambarin nella sua introduzione al cit. vol. VI delle *Opere*, Ed. Naz., p. LVIII.

lanti e in un gusto insieme schietto e compiaciuto dell'aspetto vitale della bellezza femminile, in una disposizione poetica tutta fuori delle componenti drammatiche foscoliane, fino al rischio di un abbandono edonistico-estetistico controbilanciato e dialetticamente giustificato dal nesso profondo con gli elementi drammatici cui esso risponde, e sostenuto da un controllo e da un dominio che comportano, in quell'acceso abbandono al ritmo vitale-poetico nella sua configurazione di immagini e moduli eleganti e brillanti, nella sua stessa tematica di inno alla bellezza (come componente della vitalità impulsivamente recuperata e contrapposta al premere del dramma), elementi di compiaciuta consapevolezza, di sorriso, un atteggiamento fondamentale di disponibilità di componenti tematiche, stilistiche, figurative, linguistiche, adibite, con già notevole fermezza di mano e con superiorità, ripeto, di consapevolezza, allo svolgersi vario ed organico di un inno lieto, mosso, brillante. In questo il Foscolo poteva giocare sui tasti del complimento galante, del creato e gustato spettacolo della bellezza, della falsa concitazione realistica, dell'ambigua partecipazione e trepidazione sentimentale, con una ricchezza di sfumature e una centralità di direzione che rivelano una capacità poetica maturata e nuova anche nell'uso di una tematica suggerita dall'occasione e di un repertorio letterario-mitologico di ascendenza tardosettecentesca fortemente posseduto e assimilato dal Foscolo e giocato con forte perizia e consapevolezza della sua particolare destinazione. Sicché l'ode non va, a mio avviso, né interpretata come una regressione al Settecento e una raffinata e fredda «collana di cammei» o un'esibizione libresca di un possesso letterario (e neppure come una pura parentesi occasionale-mondana), né interpretata come una poesia centrata nella rappresentazione realistica e nella interpretazione psicologica della vicenda occasionale o come un inno profondo alla bellezza «deificata» e salvata dal suo pericolo di distruzione, in una prospettiva persuasa e intera di un processo poetico di creazione di un mito-valore (di «guarigione» e di salvezza sicura) che potrà esser invece più giustamente verificato nel caso della tanto maggiore e diversa ode *All'amica risanata*.

Per comprendere le ragioni della genesi e della poetica dell'*Ode a Luigia Pallavicini* bisogna dunque aver bene considerato il momento dello sviluppo foscoliano in cui l'ode si inserisce: momento più generale del movimento dinamico della personalità foscoliana e momento particolare propizio che di quel momento più generale rappresenta una più ravvicinata e concreta condizione (alla luce di una metodologia «antipuristica» tanto non paurosa di contaminazioni biografiche quanto attenta ad evitare un duro determinismo). La condizione del Foscolo nel periodo genovese (specie dopo il primo soggiorno nella città ligure e il doloroso, tormentato confino nizzardo) è quella di un intreccio complesso fra rinnovate esperienze delusive personali e storiche, la rinnovata e sofferta esperienza dell'esule veneto e cisalpino colpito dalla trascuranza dei francesi verso i patrioti italiani, il disinganno delle speranze riposte nei propri tentativi di incidere nella storia attuale con

i suoi scritti politici, la propria stessa esperienza di miseria e di insicurezza (fino al balenare di quello che piú tardi nel sonetto *Alla Musa* sarà chiamato – in rapporto alle «pensose membranze» del passato – «del futuro il timor cieco»), fra persistente (e in parte necessaria) partecipazione alla lotta armata contro le truppe della coalizione reazionaria e delle bande degli insorgenti, accanto ai Francesi, malgrado tutto considerati pur sempre inevitabile sostegno delle pur affievolite e deluse speranze «italiane» (con l'inerente trauma della guerra fratricida, dello stesso orrore per la guerra, effetto del belluino, atavico istinto ferino degli uomini e d'altra parte, insieme, stimolo del coraggio virile e della sfida alla morte, densa rappresentazione della stessa morte e della labile caducità della vita degli uomini), fra impeto bellicoso, doveroso ed eroico, e rimbalzo del piú forte istinto vitale, confortato (e qui basti accennare alla condizione di fondo senza abbandonarsi ai minimi particolari di cui si bearono gli studiosi del Foscolo fra «armi e amori») da quegli aspetti di vita socievole, elegante che la Genova assediata pur offriva nel quadro di una città assediata, affamata, invasa dalle epidemie, politicamente scossa dai contraccolpi del 18 brumaio<sup>17</sup>, sconvolta dal crescente malcontento delle classi subalterne tanto piú esposte alla fame e alla miseria<sup>18</sup>, eppure capace (nei suoi strati sociali superiori) di una avidità di feste, di socievolezza, di vicende galanti, di esercizio di gusti alla moda, con cui quel settore della società genovese cercava di evadere dalle strette dell'assedio e delle vicende belliche<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> In seguito al colpo di stato del 18 brumaio anche la repubblica ligure subí un cambiamento di governo, fu abolito il Direttorio, i consigli furono «aggiornati» e fu creata una commissione «interina» di governo. Così vennero chiuse le discussioni pubbliche politiche e amministrative che avevano animato fino allora la vita pubblica genovese (cfr. il numero della «Gazzetta Nazionale della Liguria», 30 novembre '99), così come fu rafforzata la censura su ogni scritto di carattere e argomento politico (si giunse perfino a riprovare e censurare un componimento in versi di G. Rossi, *I soldati di Francia*, specie per l'ultima strofe che suonava così: «Viva il *Popolo Sovrano*, / e di lui chi è fido amico! / Morte ai regi ed all'intrico, / e a chi morte a lor non dà»).

<sup>18</sup> Per la condizione di miseria, fame e malattie (e sullo stato di mendicizia del popolo minuto) si vedano i giornali degli ultimi mesi dell'assedio (ad esempio l'articolo sulla mendicizia nel numero del 18 marzo 1800 della «Gazzetta Nazionale della Liguria»), magari rilevate insieme a mode frivole nate in quella situazione (le dame con il loro «molinetto» in argento e il pacchetto di grano da macinare «o che portano in mano» «quasi per vezzo un mazzo di aglio o cipolle», come portavano «altra volta un mazzo di vainiglia o di rose») legate e contrastanti insieme con la constatazione della generale «mancanza del pane» e con l'esclamazione del giornalista: «l'anima nostra e la nostra penna rifugge dalla descrizione lagrimevole di quell'orribile variazione...» (cfr. l'articolo *Varietà in una città assediata* in due puntate sui numeri del 24 maggio e del 31 maggio 1800).

<sup>19</sup> Per le feste date dalle famiglie aristocratiche genovesi si veda il paragrafo *La fame si diverte*, nel capitolo *Assedio e blocco di Genova* nel vecchio volume di L.T. Belgrano, *Imbreviature di Giovanni Scriba*, Genova 1882 (pp. 231-238). I giornali del tempo sono poi pieni di articletti e dialoghetti fra seri e scherzosi, fra indignati e compiaciuti, sulla vanità delle donne anche nel periodo dell'assedio, sulle nuove mode femminili, venute di Francia, di vestiti molto scollati e succinti, nocivi alla salute (e alla moralità), ma adatti a mettere in

In quella società elegante trovavano facile accesso gli esuli di altre parti d'Italia, per lo più ufficiali delle truppe cisalpine e insieme cultori più dilettareschi o più professionali di letteratura, fatta valere, in quel contesto, come mezzo di evasione dal clima tetto dell'assedio. Sì che, nei giornali genovesi del periodo dell'assedio, frequenti sono le inserzioni e gli annunci non solo di feste e mode eleganti delle donne genovesi (fra ironia, punte di severità «repubblicana» e compiaciuto rilievo di una vita che seguiva, malgrado tutto, a svolgersi nella città assediata), ma di componimenti «poetici» ora intonati alla retorica «repubblicana» ora, e più frequentemente, intonati ad una sorta di accompagnamento, ornamento, distrazione di questa vita socievole dei salotti delle dame-cittadine ospitalmente attente e sensibili alle cure galanti loro rivolte dai giovani combattenti e dai patrioti dediti anche all'omaggio della loro bellezza.

A volte si trattava di letterati dilettanti più oziosi e parassitari, come il Petracchi con la sua *Galleria di ritratti* delle dame genovesi più in vista e con la sua raccolta di *Poesie leggiere* (commenti pettegoli dei *flirts* e della galanteria di quella società), a volte si trattava di letterati più provveduti e insieme impegnati nelle idee politiche e nelle vicende militari: il caso del Ceroni con il suo *Pappagallesso* che, in una trasfigurazione – di dubbio gusto e di ispirazione fantoniana – di uomini e potenze in uccelli, assortiva preoccupazioni civili e storiche con quadretti galanti di una cronaca mondana essa stessa non priva del pettegolezzo salottiero. In tal clima si inserisce la piccola raccolta di componimenti poetici, *Omaggio a Luigia Pallavicini*, frutto di un'impresa poetico-mondana di un piccolo gruppo di commilitoni ed amici, uniti da simili idee politiche, da simili condizioni di vita e da un generico legame di letteratura e di gusto.

Si trattava appunto del Foscolo e, molto verisimilmente, come vedremo, del Gasparinetti, del Ceroni e del generale e giacobino Fantuzzi, tutti «cisalpini» e addirittura esuli veneti, accomunati anche (specie i primi tre più letterariamente educati, seppure, è chiaro, con ben diversa preparazione e genialità nel caso del Foscolo: il Fantuzzi poi si limitò a presentare la raccolta con pochi versi sbrigativi dichiarandosi inesperto di poesia) da una lata educazione e direzione di prevalente gusto neoclassico, valido (con diversissima consapevolezza e forza di fronte alle forme del «facilismo» meridionale di origine metastasiana che pur portava l'esigenza importante di una comunicazione più popolare e pedagogica) ad assicurare una forma di impegno letterario più arduo che presupponeva non tanto una assoluta «separatezza» della letteratura, quanto la volontà di un'educazione alta e classica, il rifiuto di una volgarizzazione, avvertita come la perdita di valori alti nel loro fondo di istanze laiche, di umanità classico-repubblicana, anche se nei suoi aspetti spesso di edonismo incoraggiante la vitalità e l'esercizio di una mondanità preziosa e ingentilitrice, con la forte presenza di un culto erotico della bel-

rilievo le «grazie» naturali delle «belle».

lezza, oltreché una difesa della lingua italiana nelle sue forme elette di fronte all'«invasione» della lingua dei protettori-oppressori<sup>20</sup>.

Chi rilegga insieme i componimenti dell'*Omaggio*<sup>21</sup> noterà facilmente

<sup>20</sup> Per il Foscolo, tanto superiore alle piú facili forme di moda dei suoi amici nell'impresa dell'*Omaggio*, si pensi, in un periodo di poco precedente, alla difesa della lingua latina nel sonetto del '98 o all'ultima parte della *Difesa contro le accuse a Vincenzo Monti*.

<sup>21</sup> Per l'*Omaggio* mi serví di una fotocopia del rarissimo esemplare posseduto dal professor Gianfranco Acchiappati: fotocopia che per questo studio gentilmente il carissimo, compianto amico Pagliai mi dette, ben sapendo, come egli mi scrisse, quanto il possessore di questo e altri importanti documenti foscoliani sia generosamente lieto che essi servano agli studi del Foscolo. Il primo componimento dell'*Omaggio* porta la sigla F. G. Si pensò a Giovanni Fantoni o a Francesco Gianni, ma è impossibile che quel componimento modestissimo, e tutto impostato sulla autoindicazione dell'autore come «non poeta» che presenta versi di «poeti» capaci di dire ciò che lui sente, ma non sa esprimere, sia dell'«ispiratissimo» Labindo, sempre ultraconsapevole della sua qualità di «cigno poetico», o dell'orgogliosissimo «poeta» Gianni. La copia da me vista dell'*Omaggio* ha una chiave manoscritta dei nomi degli autori sotto ogni sigla e nell'ultima pagina bianca dell'opuscolo che si conclude con la dicitura: «Ex dono Aloysiae Pallavicini» e che ripete e specifica le attribuzioni affermando che la prima canzone è di Fantuzzi Generale nel Regno Italico. Sicché la stessa chiave può pensarsi suggerita, a distanza di tempo, dalla stessa Pallavicini. Cosí la spiegazione della prima sigla F. G., come «Fantuzzi Generale nel Regno Italico» può ben indicare Giuseppe Fantuzzi con l'iniziale del cognome e la qualifica di Generale (in questo caso la qualifica del grado era un'eccezione ben comprensibile per l'autorevolezza dell'autore appunto in quanto generale) e piccolo ostacolo a questa attribuzione è costituito dall'errata qualifica del generale «nel Regno Italico» che può essere una facile svista ed errore mnemonico fra Repubblica Cisalpina e Regno Italico (il Fantuzzi morí il 2 maggio 1800 alla battaglia del Colle della Coronata, cui parteciparono gli altri autori dell'*Omaggio*, come generale delle truppe della Repubblica Cisalpina), o della stessa Pallavicini o dell'ignoto estensore della spiegazione dell'identità degli autori dell'*Omaggio*, che compie un'altra iniziale svista a proposito della sigla T. C. spiegando T. Ceroni (laddove deve intendersi il suo pseudonimo Timone Cimbro). Né sembra poter trattarsi del fratello del Fantuzzi (l'altro amico del Foscolo e partecipe alla battaglia del Colle della Coronata come caposquadrono), il cui nome era Luigi e che nel Regno Italico raggiunse il grado di colonnello e morí nella campagna di Russia. Del resto l'ordine e il numero delle iniziali nell'*Omaggio* è vario: ora è intero e corrisponde all'ordine di nome e cognome: il caso di U. F. (Ugo Foscolo), di T. C. (Timone Cimbro, il Ceroni), di A. G. (Antonio Gasparinetti), ora invece è capovolto (G. A.: Gasparinetti Antonio), ora è di una sola iniziale (C., Cimbro T. o Ceroni). Alla fine F. G. potrebbe anche dire Fantuzzi Giuseppe. Forse tale varietà di disposizione delle iniziali volle far pensare ai lettori che il numero dei collaboratori all'*Omaggio* fosse superiore a quello reale. Giuseppe Fantuzzi bellunese (1762-1800) fu certo fra le amicizie giacobine del giovane Foscolo, che poi a Genova fu suo ufficiale di corrispondenza. Il Foscolo fece alto elogio del suo valor militare e il suo amore per la libertà nell'*Orazione a Bonaparte pel congresso di Lione* e intendeva scriverne la vita: ne restano brani nei mss foscoliani della Nazionale di Firenze di cui si servirono gli editori ottocenteschi delle *Opere edite e postume di U. Foscolo* (vol. V, pp. 67-71) per stenderne i *Cenni biografici* messi a seguito dell'*Orazione* citata. Sul Fantuzzi giacobino si veda ora M. Berengo, *La società veneta alla fine del '700*, Firenze 1956, pp. 217-224. Il veronese Giuseppe Giulio Ceroni (1774-1813), collega d'armi e di idee politiche del Foscolo, ebbe una notevole attività poetica intonata a influenze ossianesche e fantoniane (e piú tardi foscoliane). Ma i suoi componimenti piú noti appartengono ad una fase successiva al periodo in cui collaborò all'*Omaggio*. Su di lui cfr. G. Mazzoni,

(anche se ovviamente con la diversità essenziale che corre fra quelli altrui e l'ode del Foscolo, tanto più evidente proprio nell'avvicinamento e nella comunanza di una certa base di gusto, di poetica, di materiale direzione tematica) una certa comune atmosfera e una forte somiglianza di temi e di prospettive rispetto all'occasione, all'origine dell'*Omaggio*<sup>22</sup>: la rappresen-

*Abati, soldati, autori, attori del Settecento*, Bologna 1924, pp. 325 e ss. Antonio Gasparinetti, di Ponte di Piave (1777-1824), giacobino, combattente e scrittore, si dedicò poi all'attività tragica e a liriche e componimenti encomiastici su Napoleone. Cfr. F. Mazzoni, *Un altro commilitone di U. Foscolo*, in «Atti dell'Istituto Veneto», serie VIII, V (1893-1894). Solo dopo la pubblicazione del presente saggio sono venute a conoscenza – attraverso una citazione bibliografica nel primo volume dell'edizione delle *Opere* del Foscolo, a cura di G. Gavazzeni, Ricciardi, Milano-Napoli 1974 – della scheda dello stesso Gavazzeni (*I balsami odorati: Scheda per la prima stampa dell'Ode «A Luigia Pallavicini caduta da cavallo»*, nella miscellanea *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Sansoni, Firenze 1970) sfuggita sia a me che a Pagliai (nonché a recenti commentatori dell'Ode). In quella «scheda» il Gavazzeni dava il testo dell'edizione genovese dell'Ode e di tutto l'*Omaggio a Luigia Pallavicini*, riproducendo la copia di questo posseduta dal signor Emilio Brusa (e poi – in una nota aggiunta sulle bozze – usufruendo anche della copia posseduta dall'Acchiappati, che gli permetteva di attribuire i versi di apertura dell'*Omaggio* al Fantuzzi invece che al Gianni, come aveva prima ipotizzato) e vi aggiungeva sia il testo critico definitivo dell'Ode, sia un rapido esame della presenza dell'edizione genovese entro la successiva elaborazione dell'Ode. Data la scarsa diffusione della «scheda» del Gavazzeni ritengo utile, più avanti, di offrire ugualmente il testo originario dell'Ode, del resto indispensabile al discorso critico che se ne ricava. Quanto alla premessa all'Ode e alle ricchissime annotazioni contenute nel citato primo volume delle *Opere* del Foscolo curato dal Gavazzeni (il quale a sua volta non poteva tener conto, anche volendolo, di questo saggio pubblicato poco prima dell'uscita del volume stesso) è impossibile qui utilizzare i richiami di altri passi citati sia da opere precedenti e successive del Foscolo sia da opere classiche e italiane, che del resto non altererebbero il senso fondamentale della mia interpretazione se non nel senso di una maggiore utilizzazione diretta, da parte del Foscolo, di testi greco-latini risentiti comunque, a mio avviso, pur sempre attraverso un essenziale filtro di originalissimo «tardo settecentismo» in funzione del tono e delle ragioni di poetica dell'Ode.

<sup>22</sup> Sul celebre avvenimento della caduta della Pallavicini si veda l'articolo di A. Neri, *La caduta di Luigia Pallavicini*, in «Giornale Storico e Letterario della Liguria», V (1904), pp. 120 e ss. e, le pagine a volte azzardate, quanto a ipotesi di precise e perentorie datazioni, del vol. di A. Bassi, *Armi ed amori nella giovinezza di U. Foscolo*, Genova 1927. Circa la datazione dell'*Omaggio* (che porta la data anno 8° e dunque fra 23 settembre '99 e 22 settembre 1800) e quella dell'Ode foscoliana essa non si può assicurare con certezza. Tradizionalmente la datazione dell'Ode era fissata nel marzo 1800; poi A. Neri (*La caduta di Luigia Pallavicini* cit., pp. 120-133, e *La stampa originale dell'Ode a Luigia Pallavicini*, in «Giornale Storico e Letterario della Liguria», VII [1906], pp. 335-342) pensò di poterla avvicinare all'occasione, a sua volta fissata da lui al luglio 1799, mentre più recentemente il Bassi (giustamente lasciando l'ipotesi di una composizione immediatamente vicina all'occasione) ritenne di poter fissare l'ideazione dell'Ode foscoliana fra il 12-18 aprile – periodo di consegna del Foscolo per punizione – e la stesura dopo la ferita del 2 maggio durante i venti giorni della sua convalescenza, mentre l'*Omaggio* sarebbe stato pubblicato solo nel luglio. A mio avviso, una volta fissato il *terminus a quo* (l'occasione) al luglio 1799 si può almeno fissare il *terminus ante quem* (già per quanto riguarda la pubblicazione dell'*Omaggio*) e cioè la morte del Fantuzzi (2 maggio 1800) se, come è molto verosimile, il Fantuzzi è l'autore del breve componimento di apertura e di presentazione della raccolta. Propenderei

tazione, ovvia, dell'imbizzarrirsi del cavallo e della caduta della Pallavicini, il motivo della gioia maligna delle altre dame e della loro invidia per la immaginata riacquistata e superiore bellezza della loro rivale, il motivo del pericolo della bellezza della donna omaggiata.

Così il motivo del futuro, ma sicuro risorgere della bellezza della Pallavicini e il motivo della gioia invidiosa delle altre dame, destinata ad esser delusa, si affacciano e poi si espandono nel rinforzo di una similitudine finale negli *Sciolti* del Ceroni<sup>23</sup> («ti guardi e frema / la mal repressa femminile invidia» e «tu dal sanguigno letto / alzati, Elisa, d'amorosi rai / tutta cosparsa, e di candor celeste / isfavillando, a rallegrar lo spirito / de' solleciti amici; Egizia palma / così, se al suolo gli orgogliosi rami / pesta curvò da grandine nemica, / nel nuovo Aprile, al lusingar dell'aura, / s'abbella; veste le risorte chiome / di sue vivide fronde, e più superba / all'altre piante in sua vaghezza insulta»), e ritornano nell'ode del Gasparinetti<sup>24</sup> in modi più insistiti e ripetuti sulla base meglio organizzata del «pericolo» corso dalla Pallavicini che, mentre fa piangere «gli amator *devoti*» e li induce ad alzare «incensi e *voti*», suscita la gioia maligna delle rivali: «Sì paghe siete, o Liguri / Dive, offuscato è il volto, / che

poi per una datazione abbastanza vicina a quest'ultima data, e cioè in un periodo di avanzato stato delle sempre più incalzanti vicende dell'assedio, data la mancanza di ogni accenno giornalistico all'*Omaggio* edito dalla stamperia Frugoni le cui pubblicazioni avevano trovato pronto annuncio nei giornali genovesi nel periodo dei primi mesi dell'assedio, laddove nei mesi più avanzati tali annunci vengono a mancare. D'altra parte qualche peso può attribuirsi al fatto che il Foscolo negli ultimi mesi del '99 è tutto preso, prima dalla composizione dei due scritti politici e dalla revisione dell'Ode a Bonaparte, poi dai suoi urgenti e disperati tentativi di risolvere, a Nizza – lontano dunque dagli altri suoi compagni dell'impresa poetica –, la sua difficilissima situazione. Mi sembra dunque assai probabile che l'*Omaggio* e l'Ode siano stati composti e stampati nei mesi della primavera del 1800 quando il Foscolo era ritornato (fra 10 e 15 marzo) più stabilmente a Genova, viveva nella sodalità dei suoi commilitoni ed amici, poteva aver ripreso – pur nel prevalente impegno militare – una certa frequentazione della vita socievole genovese e aver letto il *Pappagallesso* del Ceroni con le sue allusioni alla vicenda della Pallavicini. Sicché tornerebbe assai probabile la vecchia datazione di marzo o tra fine marzo e aprile; al di là comunque non si potrebbe andare per le ragioni sopraesposte circa la morte del Fantuzzi (e l'accresciuta attività bellica tra fine aprile e primissimi di maggio quando, il 2 di quel mese, anche il Foscolo fu ferito sul Colle della Coronata e nella presa del Forte dei Due Fratelli), sia per quanto riguarda la composizione dell'Ode e degli altri componimenti (per la quale possono valere in gran parte gli argomenti del Bassi), sia per quanto riguarda la stessa pubblicazione dell'opuscolo, rispetto alla quale mi par da scartare invece la proposta dilatoria del Bassi.

<sup>23</sup> *Omaggio* cit., pp. 5-8 (i versi citati sono alle pp. 5 e 7-8). Nel *Pappagallesso* (pubblicato intorno all'8 marzo 1800) il Ceroni (a parte un possibile accenno al Foscolo come «fringuello dell'Adria» che sospira per la bellezza di Annetta Viani Cesena) aveva già dedicato la strofe 21<sup>a</sup> alla Pallavicini, alla sua caduta e alla sua immaginata guarigione con versi che in parte sembrano anticipare il tema essenziale dell'*Omaggio*: «Vedi là quella candida Palomba / ch'ha le piume scomposte e rabbuffate? / Ahi, l'infelice d'alto ramo piomba / e ne porta le tempie insanguinate. / Come tanta beltà scontri la tomba / si dolgono le Grazie desolate: / gioia delle rivali in fronte è sculta, / ma non men vaga sorge e l'altre insulta».

<sup>24</sup> *Omaggio* cit., pp. 9-17 (la sequenza citata è alle pp. 16-17 e le espressioni precedenti sono a p. 15).

in sé avea delle grazie / il paradiso accolto; / langue muta la Bella, / e accerchiato di tenebre / langue il mondo con Ella. / Ma non temete, o tenere / alme d'amor seguaci, / berrete ancor dolcissime / de' begli occhi vivaci / le delizie e le spemi, / i cari inviti taciti / ai piaceri supremi: / Così talora pallido / raggio di sol trapela / dal sen di nube insolita, / che mesta il copre, e vela; / e così piú ridente / vince la nube, e fulgido / esce a bear la gente». Mentre l'altra brevissima ode-canzonetta dello stesso Gasparinetti<sup>25</sup> è tutta impostata sull'incontro del «periglio» della Pallavicini e dell'invidia e gioia delle altre belle, battute e umiliate dal ritorno della bellezza nella loro superiore rivale.

E infine ancora il Ceroni (ché in realtà due sono i rimatori in gara con il Foscolo, dato che il Fantuzzi apre la raccolta con un brevissimo componimento piú generico di «omaggio» e vi si dichiara non poeta e presentatore degli «ingenui versi teneri» dei veri autori dell'omaggio poetico, «spirti alle muse cari»<sup>26</sup>, cui egli demanda di esprimere quello che egli vorrebbe e non sa dire) nell'inno finale<sup>27</sup> (costituito con vari metri, che vogliono assecondare il tono dei vari momenti della vicenda) conclude con il solito tema del risorgere futuro, ma sicuro della bellezza della Pallavicini in contrasto con l'invidia delle altre dame genovesi:

Ma l'inamabil orma resterà  
 sul viso pria sí armonico, e gentil?  
 E del basso trionfo riderà  
 la satollata invidia femminil?  
 Ahi! su quel volto,  
 che tutto il bello  
 ha in sé raccolto,  
 veglia il drappello  
 de' vezzi teneri,  
 e delle care  
 leggiadre Veneri.

E sorgerà, qual dopo il nembo appare  
 fra stella, e stella  
 diradatrice della notte bruna  
 piú candida, piú bella  
 l'inargentata luna;  
 alza lo sguardo il passegger, che oltraggio  
 di grandine teme,  
 e benedice il grazioso raggio  
 della risorta Dea.

Così l'incontro e il rapporto fra il tema del pericolo della bellezza, quello dell'invidia e della gioia maligna femminile, quello della risorta bellezza del-

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 3-4.

<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 27-31. I versi citati sono alle pp. 30-31.

la Pallavicini che umilierà quella gioia, son ben presenti nei componimenti del Ceroni e del Gasparinetti, mentre – ovviamente d'obbligo in relazione all'occasione – il tema del cavallo imbizzarrito e della caduta della donna fa quasi sempre da centro in questi componimenti suggerendo a volte (come avviene negli altri temi) consonanze con l'ode foscoliana, persino di parole, di atteggiamenti, di prospettive di immagine (certo più abbozzate, come un po' tutto in quei componimenti è più incerto, sfocato, con molto di sciatto, di provvisorio, di maldestro) che si potrebbero anche minutamente rilevare, ma che insomma è interessante generalmente ricordare nel loro insieme, per riportare più all'interno e più in alto l'operazione poetica del Foscolo, rispetto alla generale similarità di temi, riferimenti immaginosi, tendenze stilistiche che, più materialmente considerate, sembrano ridurre lo spazio esterno di totale novità dell'ode foscoliana se riferita solo alla più estrinseca e materiale condizione dei temi e del generale linguaggio di immagini, di lessico, di figure visive. E proprio così invece la vera novità dell'ode è sottratta ad una sua interpretazione soprattutto tematico-contenutistica e la stessa sua ideazione è riportata da questa base di consonanze con un gusto e una direzione artistica e sino stilistica del tempo più ravvicinato (e nella pressione simile dell'occasione) all'interno di una poetica personale-storica a livello più profondo che, nella maturata forza organizzativa foscoliana, assume le offerte dell'occasione e della vicenda con le sue allusioni al tema della bellezza offesa e destinata a risorgere come concreto aspetto della vitalità esaltata nei suoi aspetti suggestivi di eleganza, di grazia, di fragilità e volubile psicologia femminile: vitalità che risponde al dramma personale e storico, traducendosi in un ritmo organico e vario, saldo e sfumato, echeggiante di allusioni e di incentivi melodici e visivi entro una dimensione unitaria, ma ricca di disponibilità e di toni fra seri e compiaciuti (serietà proprio nel senso della traduzione della vitalità in quel ritmo poetico, compiacimento che si lega alla stessa libera capacità di rappresentazione mobile, elegante, preziosa della stessa vitalità) mai identificabili totalmente con un maturo, convinto sviluppo del processo «deificante» al culmine di una commossa partecipazione alle condizioni dell'occasione e a una disposizione di vera e centrale ricerca realistico-psicologica. Così di questa particolare prospettiva dell'ode foscoliana (insieme più seria, profonda di quella degli altri componimenti dell'*Omaggio* e insieme più capace di sorriso, di gusto compiaciuto di eleganza e di traduzione artistica) è spia anche la più totale filtrazione mitologica, il rifiuto di ogni vera risonanza di forme poetiche di tipo ossianesco quali ad esempio il Ceroni impiegava soprattutto nei suoi *Sciolti*, la scelta ben volontaria e compatta della linea centrale della poesia settecentesca (e specie tardosettecentesca) erotico-galante come appoggio della propria trasfigurazione poetica della vicenda, anche se in punti particolari altri modelli e direzioni poterono essere adoperati dal Foscolo come singolare mezzo di falso realismo drammatico, in realtà risolto in forme compiaciute e sorridenti e dunque sempre funzionalmente alla direzione

centrale dell'ode, la cui molla è il canto della vitalità che risponde al dramma storico-personale e se ne libera in forme di impeto sorridente e prezioso a cui le abbondantissime sollecitazioni della poesia erotico-galante settecentesca e di un classicismo mitologico ben servono incrementando un clima di eleganza sorridente, di grazia preziosa, di sdrammatizzazione interna del falso realismo e della falsa solennità.

Poiché l'ode è inno alla bellezza-vitalità, alla bellezza femminile nei suoi connotati di eleganza e di incanto siglati dall'espressione classicistico-mitologica, come esponenti di vitalità lieta, sicura, attinta nella freschezza e nella sollecitazione di vita che essa applica in un mondo sentimentale e storico dominato dall'*insecuritas* e dalla morte, il Foscolo scelse quel linguaggio melodico-visivo, quel ritmo breve e, nella sua ripetizione, uguale, ma celere e alacre. Sicché, ripeto, lo stesso repertorio mitologico (ripreso soprattutto nella sua diretta espressione settecentesca o nelle traduzioni settecentesche dei classici) non mi appare come un bagaglio pesante e frenante, o come un'armatura rigida che l'ispirazione foscoliana cercherebbe, riuscendovi a stento, di sciogliere e di animare, ma come l'appropriato materiale con cui costruire quel ritmo vitale-poetico nelle sue proporzioni e dimensioni gustose, sorridenti, eleganti, ambigue tra solennità ieratica e vero incentivo di letizia, di eleganza sorridente, di rappresentazione a figurine e piccole scene mosse e trascoloranti entro la gamma di una immaginosità alacre e compiaciuta della sua stessa alacrità, letizia, eleganza, e fin della sua stessa ambigua, ironica solennità e ieraticità di culto della bellezza.

Con ciò, si badi bene, non si riduce quest'ode ad una specie di scherzo galante-mondano fine a se stesso, o a un madrigale<sup>28</sup> mitologico-classicistico privo di ragioni interne valide e serie. La serietà consiste nella vita poetica della vitalità riscoperta nel contrasto con il dramma e la morte e nell'averla coerentemente tradotta nelle linee e nelle dimensioni musicali-figurative di un mitologismo prezioso, sorridente, lieto ed ironico, consiste persino nell'impegno con cui il Foscolo porta tutte le sue forze in questa direzione poetica momentaneamente scartando ogni altro tipo di impegno diretto di tipo storico-politico, sentimentale-drammatico, e proprio in tale momentaneo abbandono della vita drammatica autobiografica e storico-politica affermando così la sua (in questo momento) serietà di poeta tutto preso in questo particolare impegno poetico: anche se nella dinamica più generale della sua autobiografia poetica questo particolare impegno vive proprio in quanto dialetticamente in rapporto di contrasto con gli altri suoi predominanti atteggiamenti di poeta impegnato nella storia, da cui poi non manca di rifluire, in questo importante momento di scelta della vitalità, il senso, il

<sup>28</sup> Di «due altissimi madrigali» parlava il Flora per le due odi, accomunate «come prima e seconda parte di un dittico» da quella qualifica («madrigali») e da un suggestivo, ma vago e indiscriminato accenno alle loro immagini liete «anche se consapevoli di una cara menzogna» (in *Storia della letteratura italiana*, III, Milano 1940, p. 55).

soffio animatore di una libertà e di una spregiudicatezza che traggono forza dall'aria di libertà di una civiltà rinnovata, dall'aria di chi vive al di là della rivoluzione e non nell'aria più rarefatta del Settecento più cortigiano, più edonistico-libertino, più aristocraticamente rigido e privo di sfondi di vita e di esperienze portate nel nuovo tempo dalla nuova libertà e dalle nuove condizioni di vita, di costume, di circolazione di idee e di vita.

È da tale prospettiva, da tale poetica (risposta al dramma nel rilievo massimo dato alla vitalità, alla gioiosa scoperta della bellezza femminile come vitalità nelle sue componenti di eleganza sorridente, di letizia esercitata nel ritmo e nella figuratività, di ambiguo e superiore riporto alla dimensione di miti classici impreziositi e alleggeriti in forme e toni compiaciuti pur con il germe nascente di un processo di nobilitazione della realtà presente nei suoi aspetti di socievolezza mondana, di rito e culto della bellezza come compenso ed esponente di vitalità, in una zona ancora intermedia rispetto alla salda persuasione intima della seconda Ode e in cui ha gioco vitale l'ironia e la sfumatura ironica) che deriva il tipo di utilizzazione massiccia e predominante (e tale da disporre in forme ad essa funzionali anche degli elementi pseudorealistici, pseudodrammatici e pseudopsicologici) della poesia mitologica settecentesca e soprattutto tardosettecentesca con i suoi riflessi di gusto neoclassico fra classicismo rococò e incipiente maggiore compattezza neoclassica (tanto più chiara e insieme sentimentalmente romanticizzata nella seconda Ode), fra edonismo più prezioso e più libero gioco di piacere vitale delle belle immagini mitiche.

Tutta l'ode è intessuta di richiami, di sollecitazioni, di riprese da questa larga zona, da questa direzione poetica fino alle sue più recenti prosecuzioni senza che con ciò si possa – scambiando le ragioni nuove e foscoliane di questa scelta con una ricaduta foscoliana in precisa zona settecentesca, con una regressione al Settecento e con un'interpretazione di semplice poesia da *boudoir* e da salotto, di collana di cammei di tipo ercolanense (le interpretazioni di studiosi come il Porena<sup>29</sup> o il Mazzoni<sup>30</sup>) – identificare senz'altro le ragioni di questa utilizzazione con le condizioni stesse della poetica di questa direzione utilizzata.

Né potrebbe ipotizzarsi una semplice composizione a mosaico ed intarsio di tante riprese di immagine, di lessico, di versi e sequenze di versi, ché in realtà la poetica dell'ode è tanto più originale e innovativa nella tensione vitale-poetica, nel significato che essa ha, e che, a ben vedere, non riprende semplicemente, ma rifonde con una organicità centrale – anche se variata e sfumata nel suo svolgersi saldo ed estroso insieme – tutto il materiale utilizzato, servendosene, anche quando lo fa più vistosamente percepire, sempre per sue ragioni interne (a correggere ad esempio ogni eccessiva apparenza

<sup>29</sup> Cfr. M. Porena, *Fra Odi, sonetti e «Sepolcri»*, in «Atti dell'Accademia dei Lincei», 1937, pp. 420-421.

<sup>30</sup> Cfr. G. Mazzoni, *Ottocento*, Milano 1934, p. 39.

di intera partecipazione di tipo psicologico-realistico e di processo deificatore interamente partecipato: il caso sintomatico della figurina di Nettuno con la sua falsa solennità ieratica che disturbava il Momigliano nella sua interpretazione psicologico-realistica e nella sua centralizzazione di poesia nella rappresentazione – anche se «limpidamente» riportata in una zona «lontana» – realistica del cavallo impennato<sup>31</sup>) e non solo per esibizione del saldo possesso di tanta letteratura mitologica e di così grande ricchezza e dottrina letteraria. Ché anche in quella che può apparire esibizione<sup>32</sup> di possesso di cultura letteraria di tipo mitologico neoclassico, ripeto, c'è sempre, non passività e ritorno all'indietro e semplice prova di bravura o aggressione di un tipo di linguaggio letterario da penetrare e riassumere e più profondamente vivificare nell'Ode seconda, ma utilizzazione copiosa e funzionale

<sup>31</sup> Il Momigliano (*Storia della letteratura italiana*, Milano-Messina 1959<sup>8</sup>, p. 412) affermava: «L'arte non raggiunge la potenza lirica se non nella rappresentazione del cavallo sfrenato, in cui sulla visione realistica si stende come la limpidezza d'una visione lontana». Malgrado l'importante ultima precisazione – più suggestiva che interamente convincente – il Momigliano rimaneva essenzialmente all'impressione realistica e perciò, sul finire della descrizione del cavallo nella sua *Antologia della letteratura italiana*, Milano-Messina 1959<sup>9</sup> (p. 51), egli nota come stonatura la «strofa infelice» (vv. 61-66) per quella rima – «pancia» – turpe in tanta nobiltà di figurazione classica e per la freddura finale («ingorde si gonfiano... l'acque») e condanna la strofe seguente di Nettuno come «conseguenza della freddura che precede». Ed è naturale che il critico così faccia, data l'interpretazione di assoluta serietà realistica, psicologica, nobilmente classica che dà dell'Ode riprendendo e riportando più volte passi dell'interpretazione del Fubini, così fine e impegnativa, ma anch'essa fondata sui sentimenti del poeta che «ci fa tremare per la creatura bellissima» durante la rappresentazione del cavallo e che trova pur con tanta finezza il sentimento unificatore dell'Ode non nell'amore o nella galanteria, ma in «un affetto meno personale e violento dell'amore, più schietto e vivo della galanteria, la commozione per la femminilità, sentimento che la subita catastrofe rende meno fugace e più acuto» (cfr. la grande monografia del Fubini, *Ugo Foscolo*, nuova ed., Firenze 1977, pp. 98 e 101). Per quanto riguarda il Momigliano mi par significativa la sua condanna delle due strofe citate dato che quel grande critico non si apre alla comprensione della poetica dell'ode e considera stonature e freddure parole, immagini, strofe che vanno, a mio avviso, intese nella loro voluta e compiaciuta dimensione di sfumatura ironica antirealistica e antipsicologica, nell'uso ironico e lieto della figurina di Nettuno che sarebbe stonatura solo se l'Ode avesse una direzione realistica e psicologica e di mito solenne e interamente serio, come sarebbe grave stonatura la iperbolica immagine delle acque se essa non volesse essere chiara espansione di sorriso sulla rappresentazione del pericolo della donna e sullo stesso richiamo ad altro mito divinizzatore. Molto più lungo sarebbe il discorso sulle pagine del Fubini, sempre di singolare altezza di tono, e piene di suggerimenti sempre vivi (come quello sull'assenza di velleità drammatiche nell'Ode o quello sui raccordi con precedenti opere del Foscolo e tante altre indicazioni penetranti e spesso utilizzabili pure in una diversa generale funzione), ma, a mio avviso, non prive di certo fondo di psicologismo («tutta l'ode sta a segnare una intera dedizione del poeta alla donna celebrata») seppure trasposto in un'area di un singolare stilnovismo.

<sup>32</sup> Di un «corteggio delle inserzioni mitologiche... troppo sovrabbondanti e alla fine troppo esibite» parla per l'Ode L. Caretti (in *Storia della letteratura*, Garzanti, VII, Milano 1969, p. 144) che ha nel suo brevissimo discorso un accenno stimolante a «modi di eleganza elusiva».

in relazione alla pressione di un impeto e ritmo vitale-poetico che non possono trovare equivalenti – appunto quanto a forza e ritmo – nella zona precedente o immediatamente vicina all’innovazione foscoliana. E mentre l’attrito fra la nuova impostazione foscoliana e le riprese che egli utilizza tanto più sprigiona una forza nuova di baldanza elegante, di letizia vitale, di duttile sicurezza compositiva e ritmica, la vicinanza di quel materiale e di quella direzione usufruita dal Foscolo – proprio nella sua vicinanza – tanto più serve a far rilevare lo stacco con cui il poeta indirizzava la sua nuova poesia rispetto all’aria più chiusa e ormai di per sé ristagnante della zona di gusto usufruita a così diverso livello e con così diverso scopo pur nei voluti agganci con quella sulla via dell’eleganza, della piacevolezza gustata e gustosa per effetti di elegante forza vitale, di lieve sorriso sfumante e corrosivo il senso altrimenti goffo di un vero impegno psicologico e realistico. Sicché la identificazione della base di scelta e utilizzazione della direzione galante, miniaturistica, edonistica del mitologismo e neoclassicismo settecentesco (con le sue propaggini fino a Monti e Lamberti) deve essere criticamente interpretata e fatta valere in rapporto ad un incremento, superiormente utilizzato, della linea tensiva vitale-poetica dell’Ode e insieme a una volontà di correzione, sfumatura, ridimensionamento autentico delle componenti di tipo psicologico (la trepidazione per la preoccupazione della donna circa il recupero della salute e della bellezza) o di tipo realistico e realistico-drammatico o di tipo solenne-ieratico (la rappresentazione, in realtà insieme così focosa e compiaciuta, brillante e funzionalmente manieristica del cavallo imbizzarrito, della caduta della donna, della deprecazione – in realtà così aleggiante di sfumature di sorriso e di ironia – dell’uso di affidare la fragile bellezza femminile al rischio del cavalcare) che ben si oppongono alla interpretazione univoca, appunto, in chiave psicologico-realistico-drammatica o in chiave di divinizzazione profonda e convinta.

E così lo stesso uso massiccio del mito (esclusa del tutto ogni proposta, fatta per dar maggiore serietà all’ode, di un significato mitico-filosofico<sup>33</sup> che contrasterebbe con l’indirizzo dell’ode e con la sua vera «serietà» e magari con il suo limite se vista alla luce del più complesso, intero, cerchio dinamico dello svolgimento foscoliano una volta che si sia superato l’ingorgo così fecondo di forze e linee fra *Ortis* e *Ortis*) si giustifica correttamente (entro la spinta mitizzante sempre centrale, ma ancor immatura nel Foscolo) nei compiti che esso assolve in questo componimento di elusione del dramma e di risposta al dramma, come mezzo di distacco dalla immediata realtà e insieme come mezzo di rilevarne in un clima di elegante e ambigua letizia vitale gli elementi più disposti a ricongiungersi ad un ambiguo regno di fantasia e di immagini liete e siglate da una coerente impronta di ieraticità

<sup>33</sup> È la proposta del Goffis nel suo importante volume *Studi foscoliani* (Firenze 1942) che cercò di dare all’Ode una concezione filosofica, parlando, fra l’altro, di un incipiente vichianesimo e di miti raffiguranti «le vicende stagionali della natura» (*ibid.*, pp. 302, 307 e 312).

gustosa e sorridente e perciò ricollegata soprattutto non tanto direttamente alla miticità dei classici greci e latini, ma alle forme che essa aveva preso nella poesia mitologica settecentesca nelle stesse traduzioni dei classici (a mezza via fra la riproduzione dei classici e gusto settecentesco) da parte di traduttori-poeti del tardo Settecento (il caso soprattutto rilevantissimo e presentissimo nell'Ode delle traduzioni del Pagnini da Teocrito, Mosco e Bione o da Callimaco: il Callimaco poi così direttamente e diversamente indagato dal Foscolo nel *Commento alla Chioma di Berenice*).

Come si dispongono e valgono, entro il tessuto dell'Ode, le utilizzazioni e riprese della poesia settecentesca e soprattutto tardosettecentesca?

Non a caso l'inizio alacre ed elastico, gioioso ed elegante utilizza lacerti ben assimilati del prediletto Bertola (da cui riprendeva – oltreché dal Frugoni – l'impostazione metrica), maestro primario del suo primo esercizio-poetico nella *Raccolta Naranzi*<sup>34</sup>, risentita qui nel filone dei suoi componimenti più classicistici e ricchi di figure mitiche (soprattutto quelle «Grazie» che corrispondevano a motivi del suo *Saggio sulla grazia*): «Le Grazie il letto apprestano», «Sul talamo beato»<sup>35</sup>.

Mentre già sull'inizio e poi su vari punti dell'ode (e specialmente più in generale nella scenetta-paragone mitologica e nella stessa idea della donna-dea e del culto della bellezza in chiave tanto più chiaramente galante-mondana con il suo gustoso *raccourci* di movimento melodrammatico e l'insaporimento visivo ercolanense-rococò<sup>36</sup>) convergono spunti e moduli degli *Amori* del Savioli.

Così sull'inizio converge con quello bertoliano il verso saviolano «Per te le Grazie nutrono»<sup>37</sup> (nonché si può percepire lo stimolo di simili versi «le Grazie in piedi assistano», ecc.<sup>38</sup>) e il gusto savioliano della scenetta-paragone mitologico è incentivo fondamentale all'uso dei quadretti-paragone mitici nell'Ode foscoliana (ma tanto più mosso, alacre, aerato): si pensi (anche

<sup>34</sup> Sí che nella prospettiva operativa dell'Ode sembra che il Foscolo riepiloghi insieme la propria storia personale fra apprendistato ed espressione poetica in anni precoci, ma presto rivisti come anni singolarmente fervidi di riboccante ricchezza poetica: si pensi al sonetto *Alla Musa* («pur tu copia spargevi alma di canto / su le mie labbra un tempo, aonia Diva / quando de' miei fiorenti anni fuggiva / la stagion prima...») o all'accenno simile nei *Frammenti* su Lucrezio («Mi abbandonò prima degli anni giovanili il dolce spirito della Musa che prima mi iniziò nelle lettere ecc. ecc.», in *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808* cit., p. 239). Ma sarebbe errato puntar solo o troppo su questo aspetto trascurando le ragioni più interne per cui tale esercizio (con i suoi resti di appoggio) era ora riutilizzato e la direzione in cui di quella zona giovanile si riprendeva il filone più classicistico-amoroso in relazione al tema della vitalità (vitalità bellezza e poesia) di fronte al dramma vissuto.

<sup>35</sup> A. De Giorgi Bertola, *Operette*, Bassano 1785, I, pp. 47, 177.

<sup>36</sup> Cfr. sul Savioli e sulla sua poetica il mio saggio *L. Savioli e la poetica classicistico-rococò*, in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze 1963, 1976<sup>3</sup>.

<sup>37</sup> L. Savioli, *Amori*, Bassano 1782, p. XLVII.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. XXI.

di lontano, per il piú luminoso finale dell'Ode) a strofe a clausola mitologica come questa<sup>39</sup>: «Tal da' superbi talami / dall'ampia reggia achea / sciolta dal caro Pelope / Ippodamia sorgea». E per i tocchi di culto erotico e galante (specie in rapporto alla redazione originaria dell'Ode prima del rifacimento della strofe nell'edizione 1803) si pensi a versi come questi: «Psiche apparí: prostravasi / la turba al suol devota»<sup>40</sup> e alla generale abbondanza negli *Amori* dell'uso della parola «sacrifizi» e «voti», come per l'invidia femminile e il suo scorno si pensi a versi come «invidia impallidisce» o «arser d'amara invidia / poi le dardanie spose»<sup>41</sup>. Mentre per la sorridente deificazione della donna soccorrono come base di stimolo (entro una direzione foscoliana che associa e media, nell'Ode, toni ieratico-ironici a piú fresca e libera tonalità di significato della bellezza deificata come traduzione, per ora, della scoperta intuitiva del rapporto fra bellezza femminile, forza della poesia che la esalta e della vitalità affermata in risposta al dramma personale-storico esistenziale) moltissimi spunti savioliani: «Oh a me piú Dea che Venere...»<sup>42</sup>, «tal che in tal punto apparrvemi / men Donna assai che Dea»<sup>43</sup>, «Le forme tue risplendono / di non mortal bellezza»<sup>44</sup>. E per la stessa momentanea infermità della donna o per la rappresentazione del volto di Diana ferita e del suo pallore si ricordino versi che insistono sul pallore del volto femminile: «cosí velato e pallido»<sup>45</sup>, «vive il dolor che pallido / a te nel volto uscia»<sup>46</sup>, «vedrai le guance rosee / d'un bel pallor velarsi»<sup>47</sup>.

Come è ben noto anche il Parini è qui risentito e ripreso (a parte il piú chiaro sostegno all'elemento di ironia che colora la deprecazione costruita sul verso del Lamberti «Pèra, ecc.» e nel riferimento centrale pariniano del «torna a fiorir la rosa / che pur dianzi languia» dell'*Educazione* usato in riferimento al volto della donna ferita e ammalata: «ché or non vedrai le rose / del tuo volto sí languide»<sup>48</sup>) soprattutto nella direzione della sua poesia galante-neoclassica (e lo stimolo fondo del tema del «grato della beltà spettacolo» del *Messaggio*) attraverso il paragone mitico-divinizzante della donna (nel *Pericolo*) «Parve a mirar nel volto / e ne le membra Pallade / quando, l'elmo s'è tolto, / fin sopra il fianco scorrere / si lascia il lungo crin», che tanto piú direttamente si riflette nell'impostazione piú statica (o solo mossa

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. XLVIII.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. LIV e XXIII.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. CI.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. XVII.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. XXX.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. XXXIX.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. XLVI.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. LI.

<sup>48</sup> Ma si pensi al convergere in questi versi di sollecitazioni savioliane (gli ultimi versi citati appunto dal Savioli qui sopra) e del Pagnini (cui subito dopo ci rivolgiamo), nella traduzione dell'inizio di Bione *Canto funebre di Adone morente* («delle labbra fugge / la rosa»).

nello sciogliersi delle trecce) della figura femminile umana-divina dell'originaria stesura del 1800: «Il tesoro di tue folte / ambrosie trecce agli omeri / molle scendea; disciolte / così cascando ondeggiando, / se Palla d'Ascra al fonte / toglie l'elmo dal fronte».

Ma proprio a proposito di questo raccordo pariniano-foscoliano (già portato nel 1800 dal Foscolo a un movimento interno più forte rispetto alla base pariniana, coerentemente alla sua poetica che chiedeva figure più mobili e ritmo più celere e alacre) si deve notare come più tardi, nel 1803, il Foscolo proprio su questa immagine-paragone più fortemente intervenisse allungandolo in due strofe e introducendo il motivo della danza (comune all'Ode *All'amica risanata*) e risalendo (con un'espansione dell'immagine di Pallade «al fonte» di nuova ricchezza poetica) a quell'appoggio classico (l'inno a Pallade di Callimaco) che già era servito – estremamente riassunto – allo stesso Parini e che il Foscolo riprese dalla traduzione del Pagnini<sup>49</sup>. Entra così in gioco nella trama di riprese dell'Ode un celebre, e dal Foscolo molto considerato, traduttore tardosettecentesco di classici (e dunque nell'Ode il Foscolo volutamente riprese gli stessi classici prevalentemente<sup>50</sup> da una traduzione più avanzatamente neoclassica, ma non priva di elementi del gusto più classicistico-rococò, su di una scalatura dunque assai coerente alla scelta di una fondamentale direzione poetica, da un classicismo più rococò a un neoclassicismo più maturo): quel Pagnini<sup>51</sup> della cui traduzione degli *Idilli di Teocrito, Mosco e Bione* egli chiaramente si servì per l'iniziale mito di Venere che imposta la direzione di immaginazione mitologica dell'Ode proseguita fino al più personale mito conclusivo e geniale di Diana caduta, ferita, riapparsa in cielo con la sua più splendente bellezza (riprova estrema di una tendenza mitizzante già in atto perseguita con continuità e culminata in una invenzione più autonoma ed alta, scaturita dall'interno appunto di questo intenso impegno di poesia mitica nella sua scalare dimensione nobilitante-allusiva, sorridente-luminosa).

È noto infatti che il raccordo fra l'immagine di Venere ferita dalla spina e i suoi lamenti e il suo pianto sul corpo di Adone si precisa sulla base dell'idillio di Bione (*Canto funebre di Adone morente*<sup>52</sup>) nella traduzione del Pagnini

<sup>49</sup> «Misto di fiori e d'oro / Inaco giù verrà da' poggi erbosi / menando d'acque un bel lavacro a Palla» (citato dal Ferrari che ricorda però come Callimaco-Pagnini descrivano poi «la dea che si bagna nel fiume Eliconio»).

<sup>50</sup> Certo non mancano riprese più particolari e dirette da Virgilio, da Propertio (come in zona italiana da Tasso, per l'indicazione delle attrattive amorose degli occhi della Pallavicini che risentono dei versi tassiani del cinto di Armida, ma che possono anche presupporre un passo della *Teogonia* tradotto da G.R. Carli citato nel commento del Ferrari), ma il piano prevalente e dominante è quello tardosettecentesco di tipo classicistico-neoclassico galante, erotico, mitologico.

<sup>51</sup> Sul Pagnini rinvio al mio saggio *G.M. Pagnini traduttore neoclassico*, in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit., ricco di accenni alle suggestioni di questo traduttore anche in rapporto alle *Grazie*.

<sup>52</sup> «Allor che Citerea / vide già spento Adone, / con rabbuffato crine, / e scolorita guan-

(*Teocrito, Mosco e Bione*, Parma 1780) trasferendo alla ferita Pallavicini e alle cure delle Grazie intorno a lei particolari delle cure spese intorno ad Adone morente da parte di Venere e degli amori:

Venere sparsa le chiome, afflitta, incolta  
e scalza va per le foreste errando.  
I rovi le tormentano le piante,  
e predan l'almo sangue. Ella mettendo  
acute strida va per lunghe valli...

... Aspergil anco  
e di mirti, e di balsami, e d'unguenti...  
Altri in catini d'oro appresta l'acqua,  
altri i fianchi gli lava, ed altri a tergo  
coll'agitar dei vanni a lui fa vento...

... Adone intanto  
non sente piú com'ella morto il bacia...

... Un nero sangue irriga  
le sue carni di neve...  
Ma l'atro sangue intorno all'ombelico  
d'Adone alto s'ammassa, e giù da' fianchi  
sul petto porporeggia...<sup>53</sup>.

Linea di poetica savioliana-bertoliana (con alle spalle qualche eco metastasiana<sup>54</sup> e con la piú particolare esperienza pariniana e quella del traduttore

cia...)» (*op. cit.*, I, p. 368).

<sup>53</sup> Nel volume II, alle pp. 73, 79, 80, 72, 73, 74. Per l'inchinarsi di Venere sul corpo di Adone scattarono nella fertilissima memoria foscoliana anche i versi del *Dono* del Parini «Ma sovra lui se pendere / la madre degli Amori...» e per il «sanguinoso petto» di Adone, nella stessa sequenza pariniana, i versi: «e squallido e di lento / sangue rigato il giovane». Per il verso dell'Ode «Or te piangono gli Amori» si può ancora richiamare il *Canto funebre* di Bione («sieguon gli amori a lagrimar Ciprigna...») e per un vago suggerimento ancora sui versi «Quel dí che insana empiea / il sacro Ida di gemiti» (nella redazione originaria era: «Quel dí che i monti empiea / di forsennati gemiti») si può pensare a versi del Pagnini nella sua traduzione di Catullo: «Ahi sventurato, cui levò di senno / con incessante gemito Ciprigna» (per l'originario «forsennati gemiti» e per tutta la scena si possono ricordare anche i versi del Fantoni: «per le campagne di cultori vuote forsennata s'aggira», in *A Fosforo*, in *Poesie*, a cura di G. Lazzari, Bari 1913, p. 37). Come ben si vede, tutto è riassunto, scelto e rifiuto (non dunque calco e metodo di intarsio e mosaico) in un modo ben originale e che pur lascia volutamente trasparire le tracce di un gusto volutamente utilizzato, superiormente mediato in una dimensione letteraria-poetica, ma alla fine decisamente poetica, che così meglio esprime le sue direzioni di poetica, di novità sulla base di un raccordo ad un gusto che comportava eleganza, edonismo, gusto ritmico-figurativo-mitico. Non dunque regressione, ma uso e superamento dall'interno di una direzione ben decisamente scelta in relazione al motivo conduttore della vitalità come bellezza, grazia, eleganza, tanto piú a suo modo impegnativo quanto piú coerente e, su tale base, disponibile a variazioni di componenti sentimentali mai separatamente valide.

<sup>54</sup> Si tratta della «speranza lusinghiera», in *Demetrio* (atto I, scena XV).

Pagnini) utilizzata anche nelle sue propaggini piú ravvicinate e piú toccate dal crescente trionfo del neoclassicismo: per qualche aggettivo e neologismo il Monti dell'ode *Al signor di Montgolfier* (l'«alipede» foscoliano e «i verdi alipedi» del Monti) e soprattutto Luigi Lamberti<sup>55</sup> con l'ode (essenziale nella vicinanza tematica) *I cocchi* da cui notoriamente il Foscolo riprese di peso (ma con un tono tanto piú alleggerito e chiaramente non impegnativo, suffragato dall'ironia della impostazione del celebre «Pera colui che l'innocente agnella» del Parini) l'inizio della deprecazione dell'uso di affidare la bellezza femminile al difficile esercizio del cavalcare: «Pera chi osò primiero», e da cui ritornano parole o stimoli intorno all'immagine del cavallo (l'«indocile destriero», l'«infedel quadriga») e, per il tema dell'impennarsi del cavallo (mentre il mito di Ippolito è suggerito dalla strofe precedente), si presenta come suggestione generale (anche se, come poi dirò, mescolata a piú vicini versi alfieriani) la strofe settima:

Allo spettacol diro  
 rincularo i cornipedi feroci  
 né piú il flagel sentiro,  
 o il noto suon delle animose voci  
 quindi sbattendo i rabbuffati colli,  
 per la gran tema folli,  
 si disserrar, forzando e briglia e morso  
 precipitosi al corso<sup>56</sup>.

Ma se il materiale, la zona di cui piú intensamente si serve il Foscolo a incrementare la grazia elegante e sorridente del suo ritmo poetico-vitale è quello della poesia mitologico-galante di tipo classicistico-neoclassico, la sua superiorità a questa sua stessa scelta e la sua spregiudicatezza matura nella

<sup>55</sup> La lettura del Lamberti fu assai assidua fin dagli anni precedenti, se nel sonetto «Cosí gl'interi giorni» (con una prima ben diversa redazione del 1796-1797) Foscolo ne riprese (dal *Lamento di Dafni*, di poco variandolo, allora, e reintegrandolo nel sonetto piú tardo) il verso: «Luce degli occhi miei, chi mi t'asconde», e che si imprime nella profonda memoria foscoliana in cui certi versi del poemetto lambertiano *La popolazione di Santo Leuce* appaiono non privi – fra altri ricordi-stimoli – di suggerimenti a notissimi, grandi versi delle *Grazie* nella descrizione dell'Atlantide: «... alle superne e belle / sedi varcammo, ov'è perpetuo il giorno, / e dove l'anno i mesi non alterna, / ma olezza e ride in primavera eterna» (*Poesie e prose*, Milano 1822, p. 7). Mentre nell'Ode il *Bagno* (*op. cit.*, pp. 45-47) qualche accordo e spunto non manca, come quello del verso «per vie segrete e cupe» (riferito alle acque che dal bagno scendono a un fiume) per il verso foscoliano «per le profonde vie del tirreno talamo» (per le quali piú da vicino emerge però il verso del Fantoni, altro poeta essenziale nella formazione foscoliana, – «Surse dalle profonde voragini dell'onde», *Il saggio amico*, v. 39 cit. dal Ferrari). Anche «i ludi aspri di Marte» son suggeriti dal passo del Lamberti su Ippolito («lui che valse il formidabil gioco / fuggir di Marte...»), seppure l'espressione direttamente può aver ripreso «i fieri ludi» del Poliziano, *Stanze* I, 1. E così per «regina e diva» si veda del Lamberti «Cerer reina e Dea», in *Il raggio estivo*, *op. cit.*, p. 76.

<sup>56</sup> Cfr. per questi passi Lamberti, *op. cit.*, pp. 48-50.

ricerca di appoggi funzionali al variare del suo processo di sviluppo dell'Ode lo porta ad utilizzare in qualche caso anche moduli e parole di ascendenza diversa, com'è il caso precipuo della ripresa minzoniana (e certo più minzoniana che ariostesca<sup>57</sup>) delle forme antichizzate e realistico-grandiose e drammatiche (ma così adatte a un tono realmente falso drammatico evidenziato da un'intera coscienza della sua condizione forzata e dal suo uso in chiave più allusivamente ironica) in quegli «arretrosse» e «rizzosse» del cavallo che così coerentemente si legano all'imperiosità, corrosa da un interno sorriso e da una misura miniaturistico-ironica, del gesto di Nettuno e si saldano internamente fra loro mediante una esclamazione di così evidente falso orrore («orribile!»); aprendo poi la strada alla deprecazione, insostenibile se la sua chiave interpretativa non fosse di voluta e compiaciuta falsa grandiosità: «Pera chi osò primiero»...

O si pensi alla commistione dei citati versi del Lamberti (nella descrizione dello sfrenarsi del cavallo imbizzarrito e della caduta della Pallavicini) con un passo dell'atto IV, scena II dell'alfieriano *Oreste* (così presente nella composizione del *Tieste*) ripreso ancor più direttamente, ma funzionalmente alla rappresentazione mossa, concitata, e priva di vero senso drammatico dell'Ode: «Già sordi al freno, / già sordi al grido, ch'ora invan gli acqueta: / foco spiran le nari: all'aura i crini / svolazzan irti... Io non dirò, com'ei di sangue il piano / rigasse, orribilmente strascinato»<sup>58</sup>.

D'altra parte deve esser chiaro che in questa ripresa così abbondante di una linea di poesia tardosettecentesca il Foscolo esercitava insieme una ripresa di una delle componenti emerse (fra apprendistato e originalità al livello più ingenuo) proprio all'inizio della sua attività poetica. E cioè la componente della nitida piacevolezza di forme eleganti e mitiche, la componente dell'«amabile bellezza» così dominante (in accordo con i modelli più adatti e sollecitanti fra Savioli e Bertola) nella sezione prima di *Inni ed elegie* della *Raccolta Naranzi*. Era come un riimmergersi – con ben altra consapevolezza, forza, destinazione, gestione delle offerte di un certo gusto neoclassico-rococò – in un mondo di fantasie «amabili» e, a quel livello, intenerite dal sentimentalismo preromantico e da versioni degli stessi miti in chiave dolorosa ed elegiaca (*A Saffo*).

È così sin troppo ovvio come proprio nella breve, interessantissima sezione di *Inni ed elegie* il lettore può recuperare come lontani preannunci (in chiave più tenera, gracile, e con chiari tentativi, sin goffi, di accentuazioni più originali e «nuove») del clima mitico-elegante dell'Ode (con dietro qualche spunto che sale fino all'approccio con la soglia tanto più alta della

<sup>57</sup> Per l'Ariosto cfr. *O. F.*, I, 29. Per il Minzoni il celebre sonetto *Quando Gesù* (poi riportato dal Foscolo nei *Vestigi della storia del sonetto italiano*) in cui ricorre la rima «scosse» – «sopra i piè rizzosse» (nell'edizione pisana del 1802 era poi detto «scosse l'arcion»).

<sup>58</sup> Cfr. Goffis, *Studi foscoliani* cit., p. 310.

seconda Ode). Così nel primo componimento *Alla bellezza* (bellezza incarnata in una «bionda beltà», ma in realtà percepita come motivo di letizia vivificante, anche se poi atteggiata in forme di «tirannia» incolume e invincibile) si rilegga la sequenza delle strofette dalla terza alla sesta:

D'un tuo sorriso roseo  
irraggia i canti miei,  
che i tuoi sorrisi beano  
fin sull'Olimpo i Dei.

Tu di leggiadra vergine  
splendi negli occhi vaghi  
dove con dardi amabili  
soavemente impiaghi.

E tu sul labbro armonico  
o Dea, vi stai scolpita  
che mentre accenti modula  
a sospirare invita.

Ancelle tue ti sieguono  
le linde Grazie, e stanno  
tutte su un braccio latteo  
con cui tu tessi inganno...<sup>59</sup>.

O si rileggano nel secondo (*A Venere*) l'inizio e altre parti in cui spuntano figurine e quadretti mitici (fino a quello di Adone ferito), movenze aggraziate di chiari motivi di culto amoroso e di religiosità erotica:

E te, leggiadra Venere,  
te canterem ancora,  
o Dea, piú fresca e rosea  
della serena Aurora.

Te, cui le Grazie morbide  
sieguon coi biondi amori,  
te che fra Giuno e Pallade  
avesti i primi onori...

Né Adon membrasti e i gemiti,  
e il ripercosso petto,  
allor che in sé porgeati  
de' mali suoi l'aspetto...

Sacerdotessa, o Venere,  
sempre farò che sia  
attenta ai tuoi misterii  
questa fanciulla mia...<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> *Tragedie e poesie minori* cit., p. 240.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 241-243.

Mentre nel contesto piú nettamente elegiaco di *A Saffo* emergono invocazioni a Venere e alla stessa Saffo divinizzata («tu pur se' Dea: memoria / amor de' fidi serba / e lor fa lieta l'anima / dopo una vita acerba»<sup>61</sup>) e si inseriscono quadretti mitici («... e Ciprio / da te invitato un giorno / con i gioiosi passerì / posò sul tuo soggiorno; / e a te tergea benefico / l'occhio dai pianti stanco / e ti porgeva ambrosia / sedendosi al tuo fianco»<sup>62</sup>) che si infittiscono nell'ultimo componimento (il sesto), *La coltura*: «così gioiá con Melide / il Pastorello un giorno / che per sentiero incognito / la trasse a rio soggiorno»; «tu incolta sembri Pallade / colta non sembri Dea»; «pari alle Dive Olimpie / Elena ergea le chiome, ma ancor fra gli anni d'Elena / vive esecrato il nome»<sup>63</sup>.

E nella direzione di altre sezioni (come quella delle *Canzonette* e persino delle *Odi*) il prevalente motivo melodico o ritmico-grave si arricchisce di simili emblemi mitici, soprattutto quello delle Grazie: «Partita è Cloe: ah volino / le Grazie a lei dintorno...»<sup>64</sup>, «Le bionde Grazie schiusero / al ghirlandato aprile / le verdi porte...», «Tu sei trofeo di tenere / Grazie, sei giuoco, o rosa, / d'amor nei giorni floridi / a Citerea scherzosa»<sup>65</sup>; «Al suono armonico di nostre cetere / vengon sui Zefiri le Grazie tenere, / che per udir tua voce / abbandonano Venere»<sup>66</sup>.

E se un senso piú serio e impegnativo del mito si fa luce in un componimento piú tardo, e così interessante anche per motivi di fondo fra paternalistico e democratico (*La Giustizia e la Pietà*), certo il Foscolo nel concepire l'*Ode a Luigia Pallavicini* risentí piú direttamente della linea elegante e sorridente di quella prima lontana zona del suo apprendistato e delle direzioni di gusto (pur così neoclassicamente rafforzato) che i suoi modelli già allora comportavano.

E del resto anche chi punti l'occhio sull'*Ortis* 1798 potrà sí trovare elementi confortanti una crescita del senso della bellezza «amabile» in un'accezione piú intensa e impegnativa intorno al motivo alto della bellezza-illusione<sup>67</sup> e dell'«adorazione» della figura «celeste» di Teresa<sup>68</sup> (in una mescolanza di caratteri piú tipici della Teresa 1798 – bontà piccolo-borghese, disponibilità multipla di affetti per la piccola figlia, per il vecchio marito morto, per Odo-

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 244.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> *Ibid.*, pp. 250, 251.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 256. *La partenza*.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp. 260, 261. *La rosa tarda*.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 265. *La sera*.

<sup>67</sup> Il tema delle «illusioni» (così anticipato nell'*Ortis* '98 rispetto alla diversa collocazione estatico-drammatica nell'*Ortis* 1802) è tutto impostato sugli antichi che «si credevano degni de' baci di Venere, che sacrificavano alla bellezza e alle Grazie, ecc.» (*Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. Gambarin, Ed. Naz., vol. IV, Firenze 1955, p. 7).

<sup>68</sup> Cfr. *Ultime lettere di Jacopo Ortis* cit., pp. 45, 50 e 68 (in cui il dubbio di bestemmiare, assimilando nel proprio «culto» Teresa a Dio, è risolto dal rilievo che da Teresa «si spande beltà celeste ed immensa: beltà onnipotente!»).

ardo, per Jacopo e minore tensione di passione, di carattere e di infelicità – e degli aspetti piú «celesti», «angelici», «divini» che essa assume agli occhi di Jacopo)<sup>69</sup>, ma non potrà dimenticare anche quella lettera XVII in cui la rappresentazione abile, e tutta intessuta di echi e sostegni rococò<sup>70</sup>, della donna-dea in senso ironico e dissacrante non può non offrire un qualche precedente alle forme eleganti sorridenti della «deificazione» della Pallavicini.

Sicché tale «deificazione» e l'inno alla bellezza nell'Ode potranno piú facilmente ritenere in sé una intensa sfumatura di fertile ambiguità di cui si fa esponente il sorriso che aleggia sulla pur fervida e mossa rappresentazione della bellezza-vitalità, sganciata da ogni elemento di passione riferito ad una donna amata.

Il fatto è che sulla linea di gusto utilizzata nell'Ode la poetica foscoliana in questo suo particolare momento si stringe e si apre (ma sulla base di questa piú stretta direzione) ad una disponibilità funzionale delle forze crescenti della personalità foscoliana come componenti della spinta centrale di tale poetica.

Al centro – sulla base dell'«occasione» propizia e nella consonanza con il tono socievole-mondano-elegante di tutto l'*Omaggio* – è la risposta della vitalità e della sua attrazione al clima di tensione drammatica storico-personale, acuita dallo stesso attrito con la condizione dell'azzardo, del rischio, della morte sfidata nella situazione bellica, al centro è la condensazione di questa risposta – nelle forme della poesia e con le forze

<sup>69</sup> Bellezza e «purezza» di cuore e «divinità» di anima si integrano (ma poi al centro è l'«anima», come del resto nell'inno alla bellezza nella storia di Lauretta la «virtù» infelice è l'elemento che rende la bellezza «piú vereconda e piú cara», p. 48) e alla fine Jacopo si chiederà fin dove Teresa è creatura reale o immagine creata dalla sua fantasia (cfr. p. 63).

<sup>70</sup> Si noti come – nella dimensione di quella lettera (esemplata su di una pagina del Wieland come io ho mostrato nel saggio *Il «Socrate delirante» del Wieland e l'«Ortis»*) – spunti un «rattenuto sorriso» di Jacopo sulla bellezza della donna-dea che poi la «ragione» indica a lui come «antiveleño» rispetto alla «bellezza che partecipa del celeste» (p. 30). Nella Ode tutta questa trama di discussione fra ragione e cuore è totalmente assente, priva di ogni suo indizio, come è assente ogni polemica con l'alta società («il bel mondo») frivola e malvagia e con le attrazioni di una bellezza fine a se stessa, ché tutto è volto all'esaltazione della bellezza-vitalità senza discriminazioni di tipo morale, «virtuoso», spirituale. E si ricordi come in un articolo, *L'amor platonico* (nel «Genio Democratico» del 23 settembre 1798) il Foscolo (sia pure con un intento morale, ma sfaccettato assai ambigualmente) denunci – su di una via che sfugge alla piú diretta linea di tipo ortisiano – l'assurdità dell'«amor platonico» e affermi la forza naturale dell'attrazione fisica della bellezza femminile, irridendo ad un amore che «non esce dagli occhi, non comparisce sulle ridenti labbra riesce mutolo sulla lingua» (*Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808* cit., p. 130) e prescinde insomma dalla realtà fisica della donna, su cui è impostata coerentemente tutta la linea di rappresentazione-esaltazione della bellezza nell'Ode in cui la bellezza-vitalità è fatta valere appunto soprattutto nella sua forza di attrazione sensibile, sensibilmente vitale, accresciuta dall'eleganza, dal suo fascino lieto, spregiudicato, sorridente, accresciuto dal riferimento al regno dei bei miti, essi stessi eleganti, gentili e preziosi, incentivo di una vitalità piena e pur tutt'altro che incolta, rozza e primitiva.

della poesia – nel ritmo animato e svolto sulla direzione di un gusto di immagini erotico-mitiche<sup>71</sup> ben rispondente – donde l'uso di tanti elementi della poesia tardosettecentesca – alla dimensione in cui la vitalità è colta e intuita attraverso le offerte dell'occasione galante e della esaltazione della femminilità e della bellezza come polo opposto a quello virile della lotta, del rischio del confronto con la morte («i ludi aspri di Marte»). In funzione di questa risposta centrale sono le varie componenti dell'eleganza raffinata, della attenzione alle qualità della bellezza e della delicatezza femminile (donde il rilievo allo spettacolo mosso della bellezza, la stessa relativa trepidazione per il suo pericolo, per la sua fragile caducità, per la sua esposizione ad un rischio incauto, per la sua avida e turbata speranza di guarigione, e lo stesso processo di mitizzazione deificante e l'apertura al suo rinnovato e più sicuro trionfo). Componenti vive e vivacemente colte dalla capacità foscoliana di maneggiare e far valere questi elementi funzionali con superiore spregiudicatezza e con un'essenziale disinvoltura, superiore alla forza e alla possibile centralità di tali componenti continuamente ridimensionate da un tono di ambiguità sorridente e allusiva, di grazia ironica ben controllata che ne rintuzza la possibile prevalenza di vero impegno e di vera appassionatazza psicologica, come il gusto delle immagini e rappresentazioni mosse e concitate si serve di un apparente realismo, di un'apparente partecipazione intera e commossa alla vicenda che, a mio avviso, non si deve far valere come vero realismo e vera partecipazione sentimentale. E così il processo di «deificazione» della donna, impostato come motivo fondamentale sin dal Pecchio, non è da considerare come un approfondimento che conduca già qui a un vero valore salvatore, ma anzitutto come necessario mezzo di una prospettiva qui ancor ben provvisoria e alleggerita dai toni di sorriso aleggiante, di culto sorridente e compiaciuto anche quando raggiunge la sua acme nel finale più luminoso e trionfale: trionfo e luminosità di una prova poetica che ha scartato ogni elemento di dramma e ha raccolto le sue forze più intere nell'immagine-mito finale tutto immerso nel suo movimento ascensionale e nell'affermazione intera della vitalità nelle sue forme eleganti e sicure, poetica risposta al dramma della morte, della caducità, dei traumi turbatori e laceranti.

Così, a mio avviso, va impostata la lettura di questa prima prova poetica sicura del Foscolo, specie se anzitutto rivista nella forma che assunse nella redazione originaria, ancor più chiaramente rivelativa per la poetica che la sorregge: redazione che qui perciò riporto, sia per la verifica da parte del lettore di quanto sono venuto dicendo, sia per avere presente la base del successivo lavoro elaborativo che il Foscolo compì sull'Ode per svilupparne più compiutamente i caratteri fondamentali, per correggerne punti più incerti e meno ritmicamente e figurativamente validi ed elastici, adoperando

<sup>71</sup> Già l'Algarotti (*Opere*, Venezia 1792, IV, p. 123) indicava rima, ritmo rapido e uso della mitologia come elementi essenziali alla poesia erotico-galante.

la successiva crescita delle sue forze poetiche e i nuovi livelli di sicurezza artistica, e alla fine approfondendone in qualche punto la vibrazione piú interna e superiore, senza con ciò perder di vista l'impostazione centrale da cui era partito.

*Ode.*

I balsami odorati  
per te le grazie apprestino,  
per te i lini beati,  
che a Citerea porgeano,  
quando profano spino  
le punse il piè divino,  
Quel dí, che i monti empiea  
di forsennati gemiti,  
e col crine tergea,  
e bagnava di lagrime  
il sanguinoso petto  
del Ciprio giovinetto.

Or te piangon gli amori,  
o, fra le dive liguri,  
regina e diva; e fiori  
su l'ara d'Esculapio  
e sacrificio, e voti  
offron mesti e devoti.

Il tesoro di tue folte  
ambrosie trecce agli omeri  
molle scendea; disciolte  
cosí cascando ondeggiavano,  
se Palla d'Ascra al fonte,  
toglie l'elmo alla fronte.

Armoniosi accenti  
dalla bocca volavano,  
e dagli occhi ridenti  
traluceano di Venere  
i disdegni e le paci,  
la speme, il pianto, e i baci.  
Deh! perch'ài le gentili  
forme, e l'ingegno docile  
volto ai studi virili?  
perché emulasti, incauta,  
non dell'Aonie l'arte?  
ma i ludi aspri di Marte?

Invan presaghi i venti  
il polveroso agghiacciano  
petto, e le reni ardenti  
dell'inquieto Alipede,  
ed irritante il morso

accrece impeto al corso:

Sbruffan le nari, fuma  
la bocca, il capo s'agita,  
vola a sprazzi la spuma,  
e i fren lorda, e i volubili  
manti, e l'incerta mano  
che mal regge l'insano:

Piove il sudore, i crini  
sul collo irti svolazzano,  
suonan gli antri marini  
all'incalzato scalpito  
della zampa, che caccia  
polve e sassi in sua traccia.

Già dal lito si slancia  
sordo ai clamori e al fremito,  
già già sino alla pancia  
nuota, e ingorde si gonfiano  
non piú memori l'acque  
che una dea da lor nacque:

Sennon che il re dell'onde  
dolente ancor d'Ippolito,  
surse per le profonde  
vie dal tirreno talamo,  
ed atterrá il furente  
col cenno onnipotente.

Quei dal flutto arretrosse  
ricalcitando, e (orribile!)  
sopra l'anche rizzosse;  
cade l'arcion; tu... misera!  
su la petrosa riva  
rotolavi mal viva...

Pera chi osò primiero  
discortese commettere  
a indomito corsiero  
l'agil fianco femminile,  
e aprí con rio consiglio  
nuovo a beltà periglio.

Ch'or non vedrei le rose  
del tuo volto sí languide,  
non le luci amorose  
spiar ne' guardi medici  
speranza lusinghiera  
della beltà primiera.

Di Cintia il cocchio aurato  
le cerva un dí traeano,  
ma al ferino ululato  
per terrore insanirono,  
e dalla rupe Etnea

precipitar la Dea.

Gioian d'invido riso

le abitatrici olimpie,  
perché l'eterno viso  
mesto, oltraggiato, e pallido  
cinto apparia di un velo  
a' conviti del Cielo.

Ma ben pianserò il giorno

che dalle danze Efesie  
lieta facea ritorno  
fra le devote vergini,  
e in ciel salia piú bella  
di Febo la sorella.

La poetica che presiede alla costruzione dell'ode nella sua redazione originaria conferma la sua fondamentale ricerca di un ritmo che traduce l'impeto serio-lieto della scoperta e affermazione della vitalità (entro forme agili, elastiche, che contrassegnano l'emergere e il rapido consolidarsi di figure intonate ad una iconologia mitologica nella sua allusività ambigua, fra eleganza, sorriso, intuizione ed impegno nella rappresentazione vitale della bellezza femminile e della sua vicenda di pericolo, perdita, assicurata riconquista) nella successiva ripresa del testo originario sia nell'edizione pisana del 1802<sup>72</sup> sia, e piú, in quella delle edizioni milanesi del 1803<sup>73</sup> in cui – alla luce della seconda Ode e del nuovo approfondimento che essa importa sia sulla linea dell'inno alla bellezza sia sulla generale linea di sviluppo postortisiano<sup>74</sup> – il perfezionamento dell'Ode alla Pallavicini è portato al suo maggior possibile livello, non senza che almeno una correzione decisiva (il volto «silenzioso e pallido» di Diana che prima era rappresentato «mesto, oltraggiato e pallido») andasse chiaramente al di là della precisa poetica della redazione originaria dell'Ode portando nel suo finale un approfondimento di pensosa intimità e di nuova luce poetica che è la piú evidente prova della nuova maturità e della nuova direzione poetica raggiunte dalla seconda Ode, in forza delle quali quella correzione era fatta.

Una prima piú limitata necessità di intervento sul testo originario si ma-

<sup>72</sup> Si tratta della prima edizione delle *Poesie di U. Foscolo (Ode alla Pallavicini e i primi otto sonetti)* pubblicata nel tomo IV del «Nuovo Giornale dei Letterati» di Pisa, 1802, da cui il testo foscoliano fu estratto in opuscolo, Pisa 1803, senza diversità, tanto che esso riporta anche due sviste tipografiche («reti» per «reni» e «rizzose» per «rizzosse»).

<sup>73</sup> Sono l'edizione De Stefanis e l'edizione definitiva Agnello Nobile, tutt'e due del 1803 e dunque posteriori alla pubblicazione dell'*Ortis* 1802 e alla composizione della seconda Ode che in quelle edizioni è compresa.

<sup>74</sup> Già il Fubini nella grande monografia foscoliana del '28 notava che «alcuni fra gli accenti piú intensi dell'ode genovese» si trovano soltanto nell'edizione del 1803 e puntava acutamente soprattutto sulla nuova forma del verso sotto ricordato.

nifestò nella fase di preparazione alla nuova pubblicazione dell'Ode nella rivista pisana citata. A parte la ovvia necessità di munire l'ode (che nell'*Omaggio* non aveva altro titolo che l'indicazione di Ode) di un titolo (*A Luigia Pallavicini caduta di cavallo sulla riviera di Sestri*<sup>75</sup>), il Foscolo ben riprese e reinterpretò la direzione fondamentale dell'Ode lavorando soprattutto sulle prime strofe allo scopo evidente di rafforzare l'apertura ad impeto e slancio (qualcosa di simile all'*ex abrupto* dei primi sonetti, laddove la seconda Ode si aprirà con un lento moto pensoso, simile, in certo senso, al nuovo procedimento dei grandi sonetti postortisiani: l'emergere dell'evocazione da una zona profonda dell'animo e da una lunga precedente meditazione intima) nella direzione perfezionata di una serie di battute e di immagini che traducono il sentimento di letizia vitale e ambigua (fra tenera e lievemente sorridente) preoccupazione per la donna sfigurata nella sua caduta da cavallo, tutto risolto nell'immagine analogica dell'ufficio pietoso che le Grazie rendono a Venere ferita nel piede da uno spino, immagine espansa in quella più movimentata e falsamente drammatica della dea in preda al suo dolore per la morte di Adone. Quella direzione si giova ora dello scambio di sede dei due aggettivi «beati»-«odorati», in modo che il primo verso porta in primo piano, nell'accordo «balsami beati», questa dimensione di letizia e di pienezza beata che avvia insieme il processo di sorridente divinizzazione mitologica accentuata, nella seconda strofe, mediante la rappresentazione di un celebre avvenimento mitologico tutto ripresentato in maniera totalmente sgravata del suo più vero senso tragico e doloroso, ma ora meglio identificato nel suo significato nobilitante-esemplare dalla precisazione degli «Idei monti» (al posto del nudo «i monti»), dal trasferimento della indicazione di smarrimento folle della dea da «gemiti» a Venere e abolendo l'eccessiva (anche se sintomatica nella redazione originaria, proprio per l'eccesso di falsa drammaticità ora tutta più elegantemente e classicamente rappresa nel tono più misurato di «insana») qualifica dei gemiti come «forsennati», come accentuazione troppo apertamente melodrammatica di un'indicazione di smarrimento doloroso che trova ora anche la sua collocazione più propizia al proprio giusto rilievo, nel riferimento alla dea entro il primo verso della strofe, reso così più esplosivo e pieno di parole essenziali e dunque al solito fatto valere come un rinforzo delle giunture-aperture delle strofe specie in questa essenziale parte iniziale. Ed anche il minimo cambiamento, alla fine della strofe, da «bagnava di lagrime / il sanguinoso petto / *del* ciprio giovinetto» a «bagnava di lagrime / il sanguinoso petto / *al* ciprio giovinetto» in realtà è coerente ad una costruzione più attiva e mossa, meglio rilevata con il dativo che evidenzia il rapporto di Venere con l'oggetto essenziale del suo pianto e della sua disperazione. Mentre nel passaggio alla terza strofe che più direttamente si rivolge alla donna apertamente divinizzata (ma non senza

<sup>75</sup> Poi, nel 1803 il titolo fu privato della prosastica indicazione topografica e modificato quanto al «caduta di cavallo» (in «caduta *da* cavallo»).

l'ombra di un sorriso elusivo) il Foscolo continua nella sua operazione di rinforzo del ritmo replicando il «te» al secondo verso (in continuazione con i due «per te» della prima strofe) al posto del piú vacuo «o» e accentuando lo spicco della «divinizzazione» con l'esclamativo posto dopo «regina e diva» al verso terzo e tentando anche una migliore resa della seconda parte della strofe (oggetto poi di tanto maggior cambiamento nell'edizione del 1803) seppure con alcuni secondari e minimi interventi di grafia-suono («sull'ara di Esculapio» per «su l'ara d'Esculapio» e «e sacrificj, e voti» per «e sacrificio, e voti») intesi ad ottenere comunque un miglior impasto fonico denso ed elastico<sup>76</sup>.

Nel resto dell'ode, se si possono notare vari cambiamenti di punteggiatura e di grafia<sup>77</sup>, intesi tutti a meglio scandire e rilevare le varie parti dello sviluppo del componimento e del suo ritmo (scandire e legare per un ritmo elastico, non monotonamente fluente e tale da assecondare il rilievo delle strofe e delle immagini senza né cadere nel ritmo ripetitivo-monotono tipico, soprattutto, del Savioli né cercare un tipo di svolgimento piú flessuoso e profondo che sarà parte dell'impegno maturo della seconda Ode e che corrisponderà ad una diversa concezione di poetica), il Foscolo interviene (entro i limiti di una revisione ancorata al livello di maturità della zona dei primi sonetti e non ancora capace di modificazioni piú ardite e decise) con

<sup>76</sup> Per esigenza di un suono piú elegante il poeta scioglieva invece, all'inizio dell'undicesima, il troppo raddensato «sennon che» in «se non che». Non sempre la linea di correzione-rinforzo del ritmo è seguita coerentemente. Così all'inizio della seconda strofe la sostituzione di «Il dí» a «Quel dí» è tentativo sbagliato e le edizioni del 1803 ripristinano giustamente la prima forma piú elastica, densa, adatta a rilevare ritmo e rilievo dell'avvenimento mitologico memorabile. Anche nella strofe undicesima il cambiamento al singolare di «onde» in «onda» e di «profonde vie» in «profonda via» non appare chiaramente giustificato e la prima lezione tanto migliore venne ripristinata nelle edizioni milanesi del 1803. Ugualmente nella decima il cambiamento di «flutto» in «lido» verrà abolito nell'edizione del 1803, ripristinando la prima forma. E così, nella quindicesima, il tentativo di accrescere la brusca conclusione catastrofica del finale («precipitar la Dea») cambiando «insanirono» in «insanivano» venne poi abbandonato nel 1803 riportando la decisività del passato remoto al suo momento giusto, al centro della strofe.

<sup>77</sup> Così in particolare la collocazione, nella strofe decima, di puntini sospensivi prima dell'immagine volutamente antropomorfa delle acque che si gonfiano «ingorde», dimentiche che dal loro seno nacque una dea, Venere, sottolinea la singolarità e la funzione di compiaciuta iperbole che, mentre allude a una comune natura divina di Venere e della donna, fa balenare un sorriso su tale assimilazione, come un sorriso aleggja sull'ingordigia delle acque, mentre accresce e ridimensiona insieme, come uno «scherzo» spregiudicato ed ardito, il clima «sacro» della divinizzazione della donna (entro cui pure parzialmente e ambigualmente vive il germe di una ben piú persuasa ripresa di tale processo). Tanto meno importante è la correzione, nella stessa strofe, di «sino alla pancia» in «fino alla pancia», il cui mantenimento nelle edizioni milanesi può comunque indicare che, in quel punto così discusso dalla critica come sconvenientemente basso, il Foscolo intendeva accentuare con il piú comune «fino» una voluta insistenza su di un'espressione piú realistica adatta alla mescolanza di forme auliche e realistiche che anche nelle ultime redazioni egli intendeva, seppur piú sobriamente, mantenere.

cambiamenti che a volte cadono nella redazione definitiva insieme al testo piú interamente cambiato. Cosí nella quarta strofe il «*molle* tesor di tue folte trecce» diventa «aureo» (con il tentativo di passare da una forma piú sensoriale ad una forma piú visiva-estatica intonata alla componente classico-sacra della visione della donna-dea), mentre si sostituisce (nella strofe sesta<sup>78</sup>) l'errato e stentato «ai studi» con «a studj»<sup>79</sup>; si cambia nell'ottava «regge» in «placa» piú coerente alla femminile debolezza che invano tenta di spengere e calmare la furia del cavallo imbizzarrito; si rinforza il ritmo di inizio – collegante e separante – della strofe nona con la sostituzione nel primo verso di «E il sudar piove» al posto del piú rigido «Piove il sudar», accentuando l'imperiosità risolutiva del gesto falso-grandioso di Nettuno, nella undicesima, sostituendo «atterri» con «respinse»; si risistema la dodicesima in una piú energica e coerentemente centralizzata organizzazione della scena e del movimento tutti riportati all'azione del cavallo, che cosí meglio campeggia col suo falso realismo inorridito in relazione con la prospettiva delle strofe precedenti, centrate appunto sulla figura e il movimento del cavallo («cade l'arcion» diventa «scosse l'arcion» e «tu misera / su la petrosa riva / ritolavi mal viva», diventa «te misera / su la petrosa riva / strascinava mal viva»); si sostituisce nella tredicesima «infedele» a «indomito» con un'abile estensione della volontà di un tono fra «sacro» e ironico (il cavallo è «infedele» di fronte ai suoi doveri verso il carico prezioso che porta) cosí chiaro nella deprecazione e nell'impiego di «discortese»: si rileva, con le parole intere e la loro pausa interna, l'inizio della quattordicesima («Ché or» invece dell'aggrumato e piú sbiadito «Ch'or»); si accentua, infine, nell'ultima strofe, il senso ascensionale di ritmo, visione, significato «divino» nel cambiamento di «al ciel» al posto di «in ciel».

Ma la revisione piú profonda è certo rappresentata dall'edizione De Stefanis del 1803<sup>80</sup>.

Ora il Foscolo – assicurata già nell'edizione pisana la fresca, gentile elastica forza dell'apertura dell'ode nel suo clima di letizia e vitalità alacre entro forme mitologico-eleganti (alla componente di piú «religiosa» allusione contribuisce ora la sostituzione di «il sacro Ida» al posto di «gl'idei monti»)

<sup>78</sup> Sempre secondo la numerazione del componimento originario (e della redazione pisana).

<sup>79</sup> Pura correzione grammaticale poi, nella settima strofe, la sostituzione di «agghiacciano» per «agghiacciono».

<sup>80</sup> Tutto quanto l'edizione De Stefanis aveva corretto venne autorevolmente e definitivamente confermato nella successiva edizione Agnello Nobile che in piú apportò ancora due correzioni di vario peso: quella al verso secondo della strofe quinta («che fiori dall'inachio / clivo cadendo versa» al posto di «che fior, dall'eliconio / clivo, cadendo versa» per una maggior fedeltà ai versi-base di Callimaco nella traduzione del Pagnini con il loro preciso riferimento al fiume Inaco) e quella, ben piú rilevante, al secondo verso della strofe sesta che ancora nella De Stefanis manteneva la forma originaria («armoniosi accenti / dalla bocca volavano»), dove la forma «dal tuo labbro» risulta insieme piú precisa e piú eletta, e piú suggerita dai toni della seconda Ode.

– sentí anzitutto il bisogno di dar nuova forma, nuova sistemazione ampliata, nuovo ritmo e slancio evocativo alla zona rappresentata dalla strofe terza e quarta che erano rimaste troppo rigidamente e bruscamente separate, specie con la quarta troppo staticamente fermata e aggrumata nel raccordo fra la presentazione della donna nella sua precedente bellezza e il paragone mitologico di Pallade al fonte.

Il passo venne ampliato in tre strofe che permisero al poeta di svolgere interamente, con chiarezza e con conveniente deduzione di discorso poetico (temi e immagini figurative, percorso ritmico-musicale), la trasfigurazione mitologica della presentazione del pianto e dei voti augurali degli amori, l'invito alla donna a ritornare alla danza, che vien rievocata nel suo incantevole movimento, il paragone fra la donna con le sue chiome sciolte nella danza e Pallade immersa nell'acqua e incapace di contenere fuori di questa i suoi capelli disciolti.

È chiaro che il motivo della danza, estraneo alla concezione iniziale, è suggerito dalla seconda ode, in questa ben altrimenti sviluppato, ma tale da costituire un elemento essenziale di integrazione nella reinterpretazione e sviluppo della visione mobile che costituiva un essenziale modulo di novità inventiva nella stessa concezione originaria della prima ode, ma allora contratto e immobilizzato in questa zona così impegnativa e risolto solo nel relativo movimento delle trecce che si sciolgono, su cui il Foscolo aveva allora solo puntato. Ora esso diviene elemento essenziale ed esplicito e motiva e comanda il movimento stesso delle trecce, più prezioso e gustato e così prolungato e arricchito nell'immagine della donna e in quella di Pallade con una maggiore consistenza e suggestione poetica. Mentre le nuove strofe tanto meglio preparano la strofe seguente e il movimento in essa già così perfettamente realizzato, che così più agevolmente associa al movimento della danza quello più sottile degli «armoniosi accenti» della donna e tutto l'incanto delle grazie e lusinghe femminili che emana dai suoi «occhi ridenti».

La direzione della reinterpretazione del 1803 è, come si vede, volta ad un'accentuazione – entro i termini di una impostazione, che sempre predomina, di inno di letizia vitale di cui la tendenza «deificante» della bellezza femminile è componente (e ancora ambigua) e non elemento assoluto e persuaso – appunto di tale componente come del fondamentale ritmo, commutatore di vitalità, in forme di eleganza e di colore mitologico. Sicché, ancora ritornando alle strofe qui considerate, la rappresentazione, nella strofe terza, degli amori, appare chiaro come il Foscolo tendesse a diminuire il troppo esplicito raccordo con una troppo precisa realtà mondana e galante, abolendo le più dirette connotazioni in tal senso degli amori «mesti e devoti» (con la loro falsa compunzione di figurine troppo facilmente allusive a personaggi della corte galante della Pallavicini troppo facilmente travestiti mitologicamente) e accentuando il tono più mitologico-ieratico (a costo della possibilità di «una zeppa», se considerata fuori del suo contesto figurativo-ritmico) con l'immagine dilatata e la inerente risonanza più «grave»

(ma in realtà sempre in una dimensione di relativo impegno in tale componente) degli ultimi versi: «d'onde il grand'arco suona / del figlio di Latona».

Ugualmente (pur non trascurando una correzione meno vistosa: l'inversione e modifica – nel 4°-5° verso della strofe settima<sup>81</sup> – che vale comunque a meglio movimentare la replicata domanda alla Pallavicini<sup>82</sup>), è sempre sulla linea direttrice della reinterpretazione del 1803 il lavoro che il Foscolo adibì ad una migliore sistemazione del passo centrale del cavallo imbizzarrito e della caduta della Pallavicini.

Qui si trattava di mantenere e accrescere il movimento della figura del cavallo e del ritmo da cui essa è investita e in cui s'incarna e prende valore di figuratività mobile, e insieme di mantenere, ma di smussare, nei suoi elementi più pesanti e lessicalmente goffi, l'ambiguo realismo e il falso orrore della rappresentazione riportandoli il più possibile ad un livello più elegante – seppur sempre insaporito da una voluta e compiaciuta mescolanza di forme lessicali fra auliche e prosastiche – e ad una sorta di alto manierismo con il suo pimento di solennità da «alto soggetto»<sup>83</sup>. Così nella strofe nona cade il goffo «sbruffan le nari» sostituito dal tanto più intenso e penetrante «ardon gli sguardi» (movimento più interno ed espressione della eccitazione estrema del cavallo). Così «il capo agita» cede a «agita / l'ardua testa» (in cui l'*enjambement* accentua il piglio della strofe mentre «ardua» e «testa» accrescono, con la preminenza del latineggiante «ardua», la voluta, ma più misurata *Mischung* di forme auliche e normali). Così è tolto «a sprazzi», a scapito di una perdita di suono più irto, ma a vantaggio di un particolare più sintetico. Così è risistemato il finale che culmina (dopo aver fatto valere lo sdrucchiolo «volubili» alla fine del quarto verso come rinforzo dell'*enjambement* e aver cambiato «l'incerta mano» nell'«incerto freno», con un più coerente riferimento ai particolari della rappresentazione del cavallo e con l'abolizione della sua continuazione diluente su cui il Foscolo aveva esitato fra redazione originaria e correzione del 1802: «mal regge», «mal placà») nel particolare del «candido seno» che con la sua sicura estrazione petrarchesca

<sup>81</sup> Secondo (come si è già fatto nella nota precedente) la numerazione delle edizioni 1803 che hanno, come si è visto, una strofe in più (quarta e quinta al posto di un'unica strofe) rispetto alle redazioni precedenti.

<sup>82</sup> «Perché non dell'Aonie / seguivi, incauta, l'arte» invece di: «Perché emulasti, incauta / non dell'Aonie l'arte».

<sup>83</sup> Si allude al richiamo del Baldacci alla pittura di «alto soggetto»: più incerto è il preciso riferimento alla maniera di Guido Reni e ai presentimenti dei cavalli di Géricault, pur suggestivo (quest'ultimo accenno) pensando all'epoca napoleonica in cui l'ode – specie nella sua revisione 1803 – si addentra (cfr. U. Foscolo, *Poesie*, a cura di L. Baldacci, Bari 1962, p. XXI). Giusto comunque è anche lo stupore del Baldacci di fronte alla tesi critica di una preoccupazione veramente realistica nella rappresentazione del cavallo imbizzarrito. Ma per il resto il rapido cenno all'Ode appare troppo risolto solo in chiave di «maniera» e lo stesso accenno sopra citato circa la rappresentazione del cavallo va, a mio avviso, precisato in una «maniera» falso-grandiosa e dunque, in realtà, in una funzione diversa da quella direttamente proposta dal critico.

(«seno» dunque come «lembo») rafforza la solita, voluta, ma piú elegante mescolanza di linguaggio e la sigla con una forma singolarmente eletta e preziosa. Nella decima strofe la sostituzione di «allo incalzato scalpito» al posto di «all'incalzato scalpito» non è pura correzione grafica, ma indicazione per una resa di suono e ritmo piú scandito e rilevato.

Ripristinato nella dodicesima il plurale piú suggestivo delle «profonde vie» rispetto al tentato cambiamento in singolare dell'edizione pisana, nella tredicesima viene rettificato il finale – sull'avvio delle correzioni pisane – centrando ulteriormente il soggetto sempre nel cavallo e impiegando (rispetto a quelle) il gerundio («strascinando» per «strascinavi») piú adatto all'azione finale ora piú efficacemente presentizzata, come già avviene nel cambiamento di «scuote» rispetto a «scosse».

Ma certo la modifica piú vistosamente poetica e innovatrice-reinterpretativa (sino al limite di una certa alterazione della poetica della redazione originaria alla luce della prospettiva maturata e realizzata nella seconda Ode) è quella del quarto verso della penultima strofe. Mentre nelle precedenti redazioni l'«eterno viso» di Diana ferita veniva qualificato come «mesto, oltraggiato e pallido», nella redazione milanese esso viene rappresentato come «silenzioso e pallido». Qui si ha un vero salto qualitativo, si ha la piú chiara presenza di una reinterpretazione che mentre asseconda l'ascesa delle ultime strofe – già avviata ad una risoluzione mitico-poetica in cui prevale il senso piú aperto della bellezza momentaneamente appannata e ambrata di un lieve velo di malinconia e poi splendente e accresciuta per contrasto (anche se insieme percorsa da un fremito di letizia vitale essenziale all'Ode) – risolve in una suggestione tanto piú intima e intensa, entro un respiro poetico tanto piú vasto e profondo, l'espressione-rappresentazione del volto di Diana attraverso due sole note essenziali in cui anche l'allungamento della dieresi («silenzioso») collabora ad un allentamento pensoso del ritmo e ad una superiore intimità espressa nel nuovo accordo di silenzio e pallore. Certo il verso della redazione originaria (geniale ripresa di un ritmo melodrammatico colto all'altezza piú brillante di un Savioli) era, a suo modo, ben pertinente alla ricerca originaria di una rappresentazione e ritmo piú movimentati, piú brillanti, piú, ripeto, volutamente melodrammatici, e proprio questa revisione può portarci meglio a misurare il diverso livello, la diversa prospettiva della fase 1800 e della fase 1803. Non con ciò l'ode veniva alterata come per un tocco superiore, ma stonante. Ché l'accordo piú numeroso e melodrammatico pur conteneva stimoli per un simile nuovo superiore svolgimento (la nota della mestizia e dell'oltraggio riassorbita nel silenzio della dea, la nota piú visiva del pallore ripresa tale e quale nel nuovo accordo) e le due strofe finali pur nel loro impianto di ascendenza savio-liana («Gioian d'invido riso»... «Ma ben piansero il giorno») contenevano energici stimoli a un finale piú luminoso e, pur nella sua allusione di vitalità lieta, non privo di aperture verso una piú matura ideazione del valore della bellezza e di una mitizzazione neoclassica superiore alla fruizione, funzio-

nale, ma piú ravvicinata, del neoclassicismo di tipo piú edonistico-erotico settecentesco. E tuttavia certamente in quella correzione soprattutto era il varco verso la nuova maggiore poesia foscoliana e mercé quella correzione (e in parte mercé quella del brano della danza) meglio si può capire certa persistente confusione fra i livelli e le prospettive delle due Odi.

Se la reinterpretazione e la revisione del 1802 e del 1803 modificano notevolmente l'ode com'essa era nella redazione originaria del 1800, non si può dire che esse alterino sostanzialmente – anzi esse lo migliorano e perfezionano – l'essenziale elemento portante dell'ode (il ritmo poetico-vitale alimentato di immagini figurative mitiche) in cui si erano già commutati fin dall'inizio gli elementi complessi dell'esperienza e dell'immaginazione foscoliana entro il concreto momento di quella composizione. E la distanza e l'originale condizione di diversità (e di apertura) rispetto alla seconda Ode rimangono ben percepibili.

L'ode rimane contrassegnata dalla sua qualità di fervida, mossa e complessa risposta personale-storica all'*insecuritas* della condizione bellica, della presenza del rischio e della morte, ai traumi e alle delusioni personali, storiche, politiche, mentre essa pur nasce dall'attrito con tutto ciò sfociando in un sí alla vitalità, fra elusione della pressione drammatica e impegno nella letizia libera (l'aria di libertà di chi è passato attraverso il rinnovamento di valori della rivoluzione), gioiosa, e insieme come ironica e gustosa, compiaciuta della propria dimensione di eleganza, di fruizione del pimento di una civiltà figurativa mitologica passata, e fatta rivivere senza grave serietà, ma con la convinzione che la bellezza femminile è pure elemento vitale di una nuova civiltà in via di costruzione e che la sua sorridente, brillante «deificazione» ne evidenzia i caratteri di serietà e di elusione, in una dimensione intermedia, che non ha ancora superato il trauma drammatico e pur ne fuoriesce nei suoi toni di sorriso, di letizia, e di fiducia non da assumersi però nella loro accezione piú persuasa e come fondatori di una poetica e di una problematica postortisiane.

Intesa nella sua genesi, nella sua direzione di poetica, l'ode acquista il suo significato e il suo valore non gravabile di alte responsabilità psicologiche e realistiche o problematiche piú profonde. Né perciò l'ode decade a una semplice continuazione della poesia edonistico-galante del Settecento, a una raffinata «collana di cammei», né a un «madrigale» sganciato da ogni raccordo con la problematica dinamica della poesia foscoliana.

L'ode vive, funziona e vale nella sua retta direzione e in questa ha la sua forza, il suo fascino, la sua consistenza, come il suo posto nell'economia dello sviluppo foscoliano. Non per nulla piú tardi nasceranno i toni elusivi-ironici-allusivi del *Sesto tomo dell'io*<sup>84</sup>, non per nulla elementi dell'ode

<sup>84</sup> E certo una interpretazione dell'Ode come quella qui proposta non manca di fare avvertire nell'Ode germi di quel risolto della complessa personalità foscoliana che è costi-

serviranno, tanto diversamente orientati e approfonditi, alla formazione della seconda *Ode* fornendo comunque un tramite fra il senso della bellezza-vitalità piú lieta e disacerbante e l'alta visione poetica dell'illusione-valore dell'«aurea beltade».

Certo ben altro ci voleva perché il Foscolo (pur riprendendo le offerte dell'Ode nella componente della bellezza, prima in pericolo e poi salvata e assicurata) giungesse alla poetica dell'*Amica risanata*.

Non solo la nuova e grande ode nasceva da un nuovo e superiore circolo di esperienze concluse nella preminenza del dramma consumato nella sua dimensione piú appassionata ed intera (il che permetteva, specie nei sonetti maggiori, di rivedere lo stesso dramma vissuto in una prospettiva rasserenata e inserita in una storia piú intera di se stesso, delle proprie esperienze, del tempo cambiato), ma il motivo della bellezza (alimentato dalla condensazione di una profonda passione e dalla sua consumazione in un mito salvatore e quindi con una diversa e superiore dialettica di vitalità e di dramma) veniva ora sottratto alla dimensione prevalentemente elegante, ironico-allusiva, di esponente della vitalità bisognosa di trovare espressione entro un percorso drammatico ancora fortemente in atto, veniva ora portato ad un sicuro significato di illusione-valore (base parziale delle illusioni-valori che il Foscolo svolgerà nella zona dei *Sepolcri*), mediato e preparato com'era da punti intermedi di esperienza e valorizzazione che è dato cogliere entro le linee le cui punte e direzioni sopravanzano la zona della prima Ode pur impostandosi in quella zona fervida e complicata fra *Ortis* e *Ortis* cui appunto la prima Ode appartiene.

Cosí dal *Sesto tomo dell'io* e da una delle sue parti piú alte e moderne (il brano a Psiche) emergerà quella preghiera alla natura che, pur inserita in un contesto di suprema e stimolante ambiguità, pronuncia decisamente una sintomatica direzione di uscita dal dramma ortisiano: «O Natura! accogli quest'inno de' tuoi figli. I mortali dovrebbero maledirti e renderti questa vita. Pianto, speranza, terrore e morte ecco i nostri elementi. Ma tu hai creato la Bellezza! e noi adorandola ti rendiamo grazie anche per i nostri mali»<sup>85</sup>.

Cosí dal carteggio Arese, preso fra toni ortisiani e nuove direzioni che già avviano al di là del denso e tormentato *iter* catastrofico dell'*Ortis* (avvicinandosi ad aperture luminose negli stessi sonetti minori: si pensi al finale del IV e dell'VIII), emergono richiami e segni di una bellezza consolatrice e di una divinizzazione, ben diversamente valida, della donna amata, chiamata con parola sintomatica «mia consolatrice», di cui il poeta si augura di poter eternare bellezza e gioventú («Oh potessi io rendere eterna la tua bellezza e la tua gioventú»), già rievocata nel suo fascino profondo e nella sua funzione di «conforto» («Oh se tu leggessi nel mio cuore quando que' tuoi grandi occhi

tuito in parte dalla prova frammentaria del *Sesto tomo dell'io* e che poi troverà consistenza profonda nella direzione di tipo «didimeo». Per il *Sesto tomo dell'io* si accoglie la datazione 1801 sostenuta dal Fubini.

<sup>85</sup> *Prose varie d'arte*, Ed. Naz. a cura di M. Fubini, Firenze 1951, p. 19.

divini s'incontrano ne' miei, tu ti compiaceresti del conforto che procuri a questo povero sventurato»<sup>86</sup>).

Così nello stesso *Ortis* 1802 si profila una visione, seppure parziale, di Teresa «consolatrice» e «divina» (e già nel romanzo, a lungo, freno vitale all'ansia suicida di Jacopo) e, nel contesto drammatico di quel grande e decisivo libro foscoliano si fa ben luce quell'elemento di bellezza come «ristoro» (la parola decisiva del *Leitmotiv* dell'*Amica risanata*) già in svolgimento, come abbiamo visto, nella stessa preghiera della natura del *Sesto tomo dell'io*, nel carteggio Arese, e tanto rafforzato e reso pregnante dall'intero sviluppo del dramma cui esso fa sempre più da contrappeso seppur ancora provvisorio e insufficiente<sup>87</sup>.

Mentre lo stesso uso del mito, che nell'*Ode alla Pallavicini* valeva in una precisa funzione di vitalità lieta, in dimensioni eleganti-galanti, nella nuova grande Ode si apriva – pur nella sua unilateralità e nel suo margine di rischio estetico – a un ben diversamente maturo e complesso senso di mito poetico creativo e fondatore di vita e di civiltà (unione di «mirabile e passionato») verso la giustificazione della poetica della *Chioma di Berenice* e dunque verso il centro propulsore della maggiore poesia foscoliana.

<sup>86</sup> Cfr. *Ep.*, I, pp. 334, 210, 215.

<sup>87</sup> Cfr. *Ultime lettere di Jacopo Ortis* cit., p. 278. È l'ultima lettera a Teresa prima del suicidio: «No, mia Teresa, non sei tu cagione della mia morte. Tutte le passioni disperate, le disavventure delle persone più care al mio cuore, gli umani delitti, la sicurezza della mia perpetua schiavitù, e dell'obbrobrio perpetuo della mia patria venduta... tutto insomma da gran tempo era scritto; e tu, donna celeste, potevi soltanto raddolcire il mio destino; ma placarlo, oh! non mai. Ho veduto in te sola il ristoro di tutti i miei mali; ed osai lusingarmi; e poiché per una irresistibile forza tu mi hai amato, il mio cuore ti ha creduta tutta sua: tu mi hai amato, e tu m'ami... ed ora che ti perdo io chiamo in aiuto la morte».

Introduzione alle  
*Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1974)

W. Binni, *Introduzione* a Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Milano, Garzanti, 1974, pp. VII-XLII; poi in Id., *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* in Aa. Vv., *Letteratura e critica-Studi in onore di Natalino Sapegno*, a cura di W. Binni ... et al., vol. IV, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 393-418 e in Id., *Ugo Foscolo. Storia e poesia cit.*, pp. 92-120.



INTRODUZIONE ALLE  
«ULTIME LETTERE DI JACOPO ORTIS»

*Storia del libro.*

L'*Ortis* è un libro che si presenta come composto a strati, abbozzato, scritto e riscritto in epoche diverse: da ciò derivano in parte anche certi suoi sbalzi di tono, certa impressione di suture non sempre riuscite, l'impressione di un meccanismo narrativo non privo di incongruenze e di difetti, dato che per il Foscolo esso era insieme un'opera narrativa e un'opera autobiografica in cui egli si sentiva in diritto di immettere nuove riflessioni e nuovi aspetti del personaggio-autoritratto.

Ideato nel 1798 a Bologna, sulla scorta forse di un precedente tentativo romanzesco autobiografico addirittura del 1796 (l'enigmatico *Laura, lettere*) e certo confortato da componimenti in versi elegiaco-narrativi di quel periodo, l'*Ortis* – interrotto poi dall'arrivo in Italia delle truppe austro-russe e dalla partenza del Foscolo da Bologna – si presenta, in quella sua prima forma incompiuta (che giungeva sino alla partenza di Jacopo dai Colli Euganei), come un romanzo più fortemente dominato dalla storia sentimentale-amorosa in un clima di netto allontanamento dalla politica per la delusione del trattato di Campoformio e in un clima idillico-elegiaco fortemente poeticizzante (dove la grande massa di citazioni poetiche e quasi una scarsa fiducia nello strumento della prosa poi tanto più chiaramente impiegata) in cui la scarna vicenda si configura come la storia molto «romanzesca» di un amore infelice e impossibile, acceso da una specie di attrito di sentimenti amorosi e altruistici di «anime belle» in cui si configurano un po' tutti i personaggi, a cominciare dalla buona e matronale Teresa (dietro c'era l'amata Teresa Monti), bonaria e materna, divisa tra l'affetto per la figlioletta (avuta da un vecchio marito al cui ricordo è comunque devota), la crescente attrazione per il singolare Jacopo, e l'amore sincero per Odoardo (rappresentato qui come pittore, come uomo schietto, leale, appena viziato da una certa pedanteria); mentre i particolari di piccolo realismo (in gran parte mutuato dal *Werther*, la cui influenza è particolarmente forte, non solo per questi elementi, nell'*Ortis* 1798) creano una temperie meno tesa e violenta e un certo contrasto fra questo contesto e le riflessioni e meditazioni di Jacopo già ribollente del suo profondo pessimismo esistenziale.

Quando il Foscolo riprese il suo romanzo nel 1801 (sollecitato anche dalla conoscenza di una infelice continuazione del suo libro ad opera di un mediocre letterato, Angelo Sassoli, che l'aveva completato per le esigenze

dell'editore bolognese Marsigli, forse utilizzando appunti lasciati dal Foscolo), tutto venne sottoposto ad un deciso raddrizzamento drammatico – che risente anche di una forte presenza dell'Alfieri – e ad un modulo di netto contrasto fra passione e ragione, fra personaggi infelici ed alti e personaggi mediocri e calcolatori, come l'odioso Odoardo, mentre gli elementi meditativi vengono approfonditi e meglio raccordati con il procedere della vicenda: così, solo per esempio, il brano sulle illusioni che si trova nella edizione dal 1802 in poi alla lettera del 15 maggio, giustificato narrativamente dal bacio di Teresa, nel romanzetto del 1798 era nelle primissime pagine e in un contesto di edonistico compiacimento della bella consolatrice natura mentre Jacopo si bagna nel laghetto dei cinque fonti.

E l'elemento politico traumatico si precisa in una diversa direzione di disperazione che solo inizialmente sembra forzatamente evitato, ma è sempre pronto a riaccendersi violentemente. Il ritmo si fa più scandito drammaticamente. Teresa (ora fanciulla e certo arieggiante la bionda Isabella Roncioni) si rivela presto infelice e vicina nelle idee e nei sentimenti a Jacopo, mentre in netto contrasto Odoardo diviene un personaggio meschino, autoritario, bassamente calcolatore, e quindi tipico esempio di coloro che non seguono che la fredda ragione e dunque «scellerato, e scellerato bassamente». Libero poi dalle maggiori difficoltà non sempre ben sanate fra la redazione del 1798 e il suo raddrizzamento drammatico, il Foscolo dava la massima spinta agli elementi disperati del suo animo nella seconda parte interamente nuova.

Ma se l'edizione del 1802 è senza dubbio quella che storicamente e personalmente più corrisponde alla bruciante, disperata necessità autobiografico-narrativa del Foscolo, alla novità ed effettiva avanguardia della sua prospettiva letteraria proprio all'inizio del secolo («il libro del mio cuore»), e costituisce la base della successiva attività foscoliana, l'*Ortis* rimaneva per il Foscolo un libro in certo senso aperto, così «suo» da essere ben suscettibile di ripresa e di modificazioni alla luce sia della sua maturata esperienza artistica che della evoluzione della sua intera esperienza vitale, politica, ideologica. Il Foscolo, pur mantenendone le linee e la struttura essenziali, sentiva di potervi immettere nuovi elementi della sua concezione vitale, di apportarvi aggiunte e modifiche. Come egli fece soprattutto nella edizione zurighese del 1816 – presentata per ragioni di opportunità come londinese del 1814 – in cui egli cercava di meglio motivare il meccanismo narrativo e il rapporto fra l'elemento amoroso e quello politico e insieme evidenziare ancor più chiaramente la sua posizione antinapoleonica e l'intreccio fra la cupa, fatalistica meditazione sulla servitù dell'Italia e un suo pertinace e più spiegato e moderato-realistico piano politico (evidentemente alla luce delle sue nuove esperienze dopo il crollo di Napoleone e del Regno Italico e nelle condizioni della Restaurazione), come avviene soprattutto nella importantissima lettera del 17 marzo 1798 che mancava del tutto nell'edizione 1802 e che il Foscolo si sforzò di fare apparire come già scritta e pubblicata in

un'edizione inesistente pure del 1802. Il fatalismo realistico veniva così accentuato e, in un lavoro di correzioni assai minute e profonde, il Foscolo veniva (non senza qualche ulteriore contraddizione) da una parte accrescendo il suo pessimismo fra realistico e fatalistico, politico, ideologico, esistenziale, dall'altra sviluppando una certa direzione più spiritualistico-religiosizzante: apertura che – pur con spiragli di minore aggressività nel tema religioso – finiva in realtà per convergere col pessimismo nel sentimento di un alone di mistero e di fatalità.

Basti ricordare da una parte la breve, fulminea aggiunta così preleopardiana, nella lettera del 17 aprile 1798, che alla frase sulla «Natura, madre benefica ed imparziale» replica «la Natura? ma se ne ha fatti quali pur siamo, non è forse matrigna?»; dall'altra l'inserzione, pur ambigua, della precisa indicazione del Cristo («E il tuo Figlio Divino non si chiamava egli il *Figlio dell'Uomo?*» nella lettera *All'alba* nella fine della prima parte), mentre nella lettera del 19 gennaio 1798, alla sorte caduca dell'uomo viene ora direttamente assimilata (non messa in contrasto) quella del Sole e quindi di tutto l'universo («Godi intanto della tua carriera, che sarà forse affannosa, e simile a questa dell'uomo; tu 'l vedi...») in una visione che si è fatta tanto totale, universale, misteriosa e fatale nel brano che Lorenzo riporta nella sua narrazione con la data 20 marzo 1799 e che è tradotto dallo scritto di Pascal *Contre l'indifférence des Athées* («Io non so né perché venni al mondo; né come; né cosa sia il mondo; né cosa io stesso mi sia... Io non vedo da tutte le parti altro che infinità le quali mi assorbono come un atomo»), dove il mistero dell'esistere si affaccia implacabile: inesplicabile, senza la risalita di persuasione eroica, di doverosa lotta per la verità e l'«util comune» con cui il Leopardi della *Ginestra* si farà ben diverso promotore di una civiltà e società nuova, severamente umana e fraterna. Finalmente nel 1817 il Foscolo riprendeva ancora «il libro del suo cuore» e lo sottoponeva ad un'ultima revisione che non porta modificazioni strutturali e ideologiche e si limita ad una revisione linguistico-stilistica più armonica ed equilibrata, ma sempre nell'ambito dei toni accesi, intensi, fino all'assunzione oratoria della redazione fondamentale del 1802.

### *L'«Ortis» «libro aperto» nello svolgimento foscoliano.*

Quanto abbiamo detto sulla storia di elaborazione dell'*Ortis* (e che andrebbe integrato con alcuni documenti essenziali di autointerpretazione del suo libro, della sua genesi, dei suoi motivi, dei suoi effetti qual è soprattutto la *Notizia bibliografica intorno alle «Ultime lettere di Jacopo Ortis»*, scritta per l'edizione zurighese del 1816) porta ad alcune essenziali indicazioni; soprattutto il carattere di libro aperto dell'*Ortis* durante lo svolgimento foscoliano e la sua costruzione a strati, che, malgrado gli sforzi foscoliani di giungere a una redazione conclusiva e organica, non può non ritenere in sé tracce

evidenti di momenti diversi dello sviluppo dell'uomo-scrittore e tanto più motivare anche le ricche e fertili contraddizioni che il lettore vi avverte. Sicché è divenuto giudizio comune il giudizio dell'*Ortis* come opera caotica, contraddittoria, priva di una sicura armonica circolarità artistica, quasi più documento autobiografico in movimento che opera d'arte. E tuttavia non val più questo libro contraddittorio fermentante di germi fecondi, di contraddizioni fertili che non un'opera tutta equilibrata, distaccata, catarcticamente perfetta? Il Foscolo non ha voluto tagliare il cordone ombelicale che lo lega al suo personaggio e alla situazione romanzesca.

Anzi, a ben guardare, e specie nei confronti del momento essenziale del 1802 quando il libro ebbe la sua costituzione più importante, il fascino dell'*Ortis*, anche per un lettore moderno, consiste proprio nella sua natura dirompente, esplosiva, persino scomposta, ma così autentica, ardente, fermentante di motivi colti nella loro potenzialità nascente, nella loro deflagrazione inquieta e a volte sin torbida e farraginosa, vivissima e quanto mai lontana da ogni levigata nitidezza e artistica misura e purezza.

Proprio la sua «impurità» ci parla tanto più fortemente come tutte le cose vive e sofferte; né d'altra parte può veramente dirsi che l'*Ortis* sia un puro coacervo di impulsi privi di ogni rapporto e di ogni direzione di poetica: proprio una poetica di espressione totale, di espressione in forme di rottura, di apertura, di «smisuranza», così fortemente romantica specie di fronte alle forme più educate e accademiche di tanta letteratura colta e perfetta della nostra tradizione.

Ed è chiaro che, partendo da questo carattere di «impurità», perdono valore anche i dissensi più formalistici, il rifiuto e l'incomprensione delle ragioni della sua enfasi esaltata e di certe pieghe più edonistiche e di gusto neoclassico ed estatico.

Il contrasto, l'ingorgo, l'attrito e la sollecitazione problematica fanno parte integrale della «poetica» ortisiana e da qui bisogna partire anche per definirne la singolare posizione di fondo, per capirne la significatività storica e storico-letteraria.

È chiaro così che estremamente fuorviante è la ricerca e la descrizione esauriente di una posizione tutta esplicita come può essere – pur nel suo carattere sturmundranghiano – quella del *Werther* goethiano e ricavarne un assoluto, deciso ritratto del letterato italiano «disperato passivo», puntando ad esempio su qualche frase tolta dal suo complesso e complicato contesto interno e storico-personale-esistenziale.

Certo Jacopo afferma a un certo punto che «egli non è sí matto da presumere di riordinare i mortali» (lettera da Bologna, 12 agosto 1798), ma quale vero senso prende tale affermazione nella situazione del personaggio per tanta parte autobiografico? Significa il rifiuto dell'utopia politico-sociale come sola via in quel momento storico per saltare oltre la realtà storico-sociale contraddistinta dalla formazione della borghesia cui il Foscolo non intende collaborare e che d'altra parte egli vede – dopo le trascinati

spinte del suo giacobinismo piú acceso e frustrato, del suo rousseauismo – come la spinta della storia del suo tempo<sup>1</sup>.

Si noti infatti come la vicenda di Jacopo sia una ricostruzione diversa e alternativa rispetto a quella reale del Foscolo che, negli anni seguenti al trattato di Campoformio, non si rifugiò sui Colli Euganei (lo fece semmai nel periodo precedente alla instaurazione della repubblica democratica veneta) e non si allontanò affatto dalla vita politica e cercò invece di tamponare la ferita profonda di Campoformio collaborando attivamente come oratore e giornalista «giacobino» a Milano e a Bologna, per poi prendere le armi e combattere nel 1799-1800 contro gli insorgenti e gli Austriaci. La vicenda del romanzo invece torna indietro e prospetta quegli anni così attivi solo alla luce dello scacco ingigantito di Campoformio e nella direzione della disperazione dell'esule perseguitato e deluso, riportando in quello stato d'animo esulcerato-catastrofico le ulteriori delusioni sofferte dal Foscolo nell'intensa, accanita attività politica, da lui realmente vissuta. Sicché, pur nel legame profondo tra l'autore e il suo personaggio, c'è anche uno sdoppiamento che va adeguatamente calcolato nella volontà foscoliana di creare una vicenda drammaticamente esemplare dell'impossibilità di vivere in «certi tempi» in una patria tradita, «trafficata», asservita.

Lo sdoppiamento Foscolo-Ortis è tra un intellettuale collaboratore-critico del potere napoleonico e un intellettuale disperato e testimone estremo che ha il doveroso compito di «scrivere», di portare, *scrivendo* – secondo la lezione finale del Parini nel suo colloquio con Jacopo –, alla coscienza degli Italiani il succo estremo della propria disperazione. Perciò dicevamo che è errato ricavare dall'*Ortis* l'idea di un Foscolo tipico letterato italiano «disperato passivo», rinunciatario, fondandosi, ad esempio, sulla frase ricordata che Jacopo pronuncia nella lettera del 12 agosto 1798.

Infatti da una parte la disperazione suicida dell'autoritratto ortisiano (artisticamente drammatizzato) non si può interpretare completamente in tal senso alla luce di quella espressione estrapolata dal contesto di volizioni attive e sganciata dal significato autodistruttivo-eroico dello stesso suicidio; mentre dall'altra parte, nella dinamica generale dell'intellettuale storico, l'intera figura dello scrittore non può ridursi all'estrema proiezione di se stesso nel personaggio drammatizzato in Jacopo: si pensi infatti al seguito della vita foscoliana, così gremita di tentativi di partecipazione critica alla storia del proprio tempo e a tutto lo sviluppo della tematica del poeta dall'ode *All'amica risanata* fino alle *Grazie* e fino all'estrema attività critica.

<sup>1</sup> Forse a chiarire la difficile posizione foscoliana gioverebbe (come qui non si può fare) riavvicinarla a quella – pur diversa – del dramma storico di Hölderlin quale è stato interpretato piú recentemente da un tipo di critica che l'ha configurato (fino alla ripresa della tragedia di Peter Weiss) come risultato della frustrazione delle sue speranze rivoluzionarie, sottraendo Foscolo alla pura e semplice linea risorgimentale e insieme sentendo quanto i motivi unitari-indipendentistici fossero parte integrante della stessa posizione giacobina specie nella situazione italiana.

E se è indubbio che l'edizione 1817 rappresenta l'ultima volontà dell'autore, deve pure esser ribadito che l'*Ortis* – mentre esprime aspetti fondamentali e costitutivi del Foscolo mai interamente scomparsi e sempre pronti a riaffiorare sotto la ricerca di espressione di altre sue componenti, come quella didimea (ma Didimo è per l'autore un Ortis «più disingannato che rinsavito») – corrisponde soprattutto e anzitutto ad un autoritratto foscoliano trasposto nel personaggio protagonista e a un tipo di convulsa e complicata esperienza e a una direzione di poetica e necessità espressiva caratteristici della zona 1801-1802. Sicché l'*Ortis* rimane un libro di gioventù, un'opera di apertura e di base rispetto al lungo svolgimento personale e poetico successivo del Foscolo, un capolavoro giovanile che della gioventù d'una eccezionale personalità creativa mantiene i caratteri essenziali ed affascinanti di inquietudine formativa, di esplosione di temi, motivi e sino stilemi su cui lo scrittore lavorerà entro nuovi cerchi di esperienza vitale, storica, culturale, letteraria, tanto superando i livelli artistici dell'*Ortis*, ma mai superando veramente la forza esplosiva di quel grande libro di testimonianza, di denuncia, di protesta, di disperazione entro cui insieme si fa luce l'ansia inesausta di vita, di impegno, di lavoro poetico e culturale.

A capire l'*Ortis* anche nella distinzione che tanto assillò il Foscolo maturo dal *Werther* (cui l'opinione comune tanto l'accomunò sí che Stendhal parlava del libro foscoliano come di una brutta imitazione del giovanile romanzo goethiano), ci si rivolga anzitutto alla distinzione sul significato del suicidio nei due romanzi come venne formulata dal Foscolo nella *Notizia bibliografica*: il suicidio è nel *Werther* «quasi malattia crescente, incurabile di certi individui», mentre nell'*Ortis* è «rimedio di certi tempi». Certo la formula foscoliana è imperfetta, ché pur nell'*Ortis* il suicidio è legato anche ad una condizione temperamentale del protagonista-alter ego dell'autore, un «rimedio» al suo dramma di traumatizzato, ma anche di nevrotico incentivato (senza con ciò accedere a intere spiegazioni dell'*Ortis* in unica chiave psicanalitica) dalla perdita precoce del padre e dall'infelicità dell'infanzia, da un senso di sprotezione e da un contrasto fra vitalità e una profonda attrazione sepolcrale. Ma anche questi dati più strettamente personali sono inseriti in una situazione di crisi storica di cui il Foscolo ebbe acuta coscienza e che però egli vide come prima, essenziale causa del suicidio eroico, atto autodistruttivo-affermativo di suprema contestazione dei tempi che traumatizzano e ledono profondamente l'ansia di vita e di impegno del personaggio.

Così l'*Ortis* trova il primo livello di interpretazione da parte nostra in una chiave storica con le sue implicazioni politiche, filosofiche, esistenziali. La sua malattia mortale è una malattia storica, come ben indicò genialmente già il De Sanctis, che pur non la approfondì in tutti i suoi anelli raccordati e inseparabili. Ed ecco: una crisi totale con al centro il dramma etico-politico del personaggio in «certi tempi»: i tempi della delusione e dello scacco giacobino (né questo fu solo alla base dell'*Ortis*, ché, in altra situazione, esso fu pure molla profonda della grande poesia di Hölderlin).

*Posizione storico-ideologica.*

Tutt'altro che facile è precisare la posizione di fondo dell'*Ortis*, tanto forte (ed essenziale) è l'ingorgo di spinte e contropunte che vi si accumula intrecciando i risultati di esperienze vissute dal Foscolo con proiezioni nel personaggio delle sue riflessioni originali, della sua cultura filosofica e storica in crescente aumento sulla base iniziale di un più forte rousseauismo che, mentre è già elemento di reazione preromantica contro una rigida concezione illuministica interamente fiduciosa nella «ragione», viene messo in discussione sotto la pressione crescente di elementi del pensiero del Machiavelli, dell'Hobbes, del materialismo meccanicistico di La Mettrie e di Holbach, nonché di suggestioni dello storicismo vichiano che a loro volta si urtano con la lezione eroico-pessimistica alfieriana<sup>2</sup>, con la presenza esemplare della virtù antica di tipo plutarchiano. Mentre, anche in sede più direttamente politica, idealismo e realismo si urtano e conflaiono in un incandescente dibattito tormentoso e alla lunga insostenibile e necessitante della soluzione suicida, che riporta il personaggio nella zona più pura e sicura del possesso di sé fuori della realtà così irta, assurda, conflittuale, mal dominabile con l'azione resa impossibile dai tempi e con la sterile saggezza filosofica e razionale, messe in crisi da obiettive ragioni storiche e dalle stesse passioni divoranti del personaggio, di cui egli sente insieme il valore vitale (il cuore, il sentimento sono pure le forze più autentiche e rinnovatrici, di fronte al calcolo basso e scellerato, alle meschine, perfide, ipocrite norme della vita associata in un urto di egoismi feroci: «la Terra è una foresta di belve», secondo l'espressione della lettera da Ventimiglia) e la forza distruttrice, indomabile, non assoggettabile a nessuna forma di superiore saggezza.

Quale può essere comunque una approssimativa identificazione della posizione dell'*Ortis* e del personaggio insieme costruito e nato dalle stesse esperienze e aspirazioni del suo creatore?

Foscolo all'altezza dell'*Ortis* non ha più le certezze del periodo «giacobino» precedente, quando egli si era portato assai avanti nelle sue posizioni politiche, civili e sociali (salda certezza nella sovranità popolare, certezza nella possibilità di un'educazione politica del popolo, richiesta della legge agraria, nella prospettiva di una repubblica italiana unita e indipendente, rivoluzionata rispetto alla situazione italiana prerivoluzionaria). Queste certezze erano entrate in crisi nelle dure esperienze di quegli anni, non solo a causa dell'emblematico trattato di Campoformio, ma a causa della politica direttoriale e napoleonica francese sempre più volta a considerare l'Italia

<sup>2</sup> Foscolo aveva ben intuito come la vera forza della letteratura italiana moderna fosse costituita dall'Alfieri, tanto più grande e diverso da quello scabro e raggelato rappresentatore di «astratti furori» e di archeologiche vicende chiuse in un linguaggio vecchio e incommunicabile che una recente semplicistica convenzione ha finito in gran parte per imporre all'opinione corrente.

come terra di conquista, di sfruttamento e oggetto di scambio nella lotta con le potenze reazionarie, sempre piú volta a favorire nella stessa Repubblica Cisalpina i vecchi ceti dominanti e sempre piú ostile agli scomodi patrioti-giacobini, mentre la stessa lotta fra Italiani diveniva per il Foscolo (che pur aveva combattuto contro le bande degli insorgenti) un trauma profondo e una conferma pessimistica sulla difficoltà di unificazione e costruzione nazionale, che pure rimaneva il suo obiettivo politico primario, fino a divenire una specie di nuova religione con i suoi «martiri» e a farsi dominante, in forma persino eccessiva, di fronte alle sue piú generali istanze internazionalistiche.

L'*Ortis* è cosí il libro disperato e oracolare della sorte italiana e il nazionalismo predomina e subordina a sé le altre esigenze politiche e sociali piú generali, non senza un persistente dibattito angoscioso sia sulla posizione degli Italiani piú consapevoli e appassionati per la sorte della loro patria, sia sulla politica in generale e sulla problematica politico-sociale. Cosí Jacopo, mentre proietta al massimo l'istanza nazionale e insieme avverte drammaticamente la sua individuale impotenza (si pensi al colloquio con il Parini in cui il giovane insiste sul dovere della lotta e il vecchio poeta, rivisto in una luce ben ortisiana, gli dimostra l'impossibilità della lotta stessa pur incitandolo a scrivere e a testimoniare; si pensi al grido lacerante nella lettera da Ventimiglia: «ma che può fare il solo mio braccio e la nuda mia voce?»), risente cupamente il contrasto fra la volontà di rinnovamento rivoluzionario-nazionale, la necessità della violenza, della forza e sin del «terrore» per attuarlo, la degenerazione della libertà «in licenza» e la fatale ricaduta da questa in forme di dispotismo autoritario. E cosí – mentre vagheggia una repubblica anche socialmente giusta (ai contadini del paesetto sui Colli Euganei legge non a caso le vite plutarchiane di Licurgo e Timoleone) ed esplose in invettive contro i patrizi, contro i ricchi, contro «le possessioni» unica garanzia di considerazione e di prestigio, si piega inorridito sulle ingiustizie subite dai poveri – insieme constata l'impossibilità di cambiare la natura degli uomini e della società e ripiega, fra accettazione e ricerca di una via percorribile, sulla soluzione moderata di una società fatta di piccoli proprietari terrieri: una soluzione che già nel periodo giacobino aveva affacciato nell'idea di una «mediocrazia» e che all'altezza della edizione dell'*Ortis* del 1816, nella lettera del 17 marzo, sarà saldata (fra volontà realistica e margine di chiara utopia) a una mediocrazia fondata senza violenza e senza «legge agraria».

Nell'insieme l'*Ortis* corrisponde a una collaborazione divisa e frenante (fra echi persistenti rousseauiani e istanze realistiche) con la classe borghese tesa a ridurre al massimo il prepotere della classe aristocratica, ma, nel contempo, a considerare con paternalistica superiorità le classi subalterne finché queste non vengano a far parte della borghesia nell'acquisizione della piccola proprietà terriera. Di tale funzione (non chiara e scossa da fremiti umanitari e ribelli piú fondi, e lontana dalla logica borghese del profitto ed accumulo) può esser indice la stessa configurazione sociale del protagonista,

nato da antica famiglia legata al possesso della terra, anche se – in contrasto con l'aborrita nobile «gentaglia» – spesso presentato come povero e sprovveduto di mezzi, in una delineazione ambigua che par corrispondere alla scarsa chiarezza di analisi sociale giustificabile in un periodo socialmente ancora incerto in Italia e preso fra la logica della classe borghese in formazione e ideali incerti, fra le spinte rivoluzionarie e i richiami nostalgici di una vecchia società patriarcale, terriera, e rousseauianamente avversa alla «convoitise».

Dunque situazione di crisi e di assestamento difficile e netto spicco del motivo patriottico unitario e indipendentista che è pur motivo storico valido e legato a ideali promossi dalla grande rivoluzione.

E di crisi ci parla anche la vicenda stessa del romanzo, presa fra la sublimazione della passione e dei suoi diritti e certo moralismo più tradizionale a cui lo stesso Jacopo e tanto più Teresa soggiacciono, accettando per buone le ragioni dell'ambigua figura del signor T\*\*\*, il padre di Teresa, la cui autorità sulla figlia e i suoi sentimenti viene accusata, ma rimane alla fine indiscussa.

Ma la crisi è ancor più profonda e vale, entro e sotto il cerchio della denuncia e protesta politica, se si guarda agli elementi filosofici-ideologici ed esistenziali di questo libro inquieto e storicamente così significativo. Nel trapasso fra Settecento illuministico e Ottocento romantico l'*Ortis* e il suo personaggio (e l'autore) testimoniano di una crisi ingorgata e drammatica che solo da chi vede il romanticismo come un puro momento di involuzione e di battuta di arresto nella storia può esser giudicata schematicamente reazionaria ed assurda.

A ben guardare, e specie nella prospettiva della storia italiana, l'urto fra una *raison* geometrica e sterile, decurtante le forze intere degli uomini, e la passione, il sentimento, la fantasia, il sogno, è un urto drammatico profondo nella formazione dell'uomo moderno. Di tale urto e crisi drammatica vissuta con impegno totale l'*Ortis* è originale espressione e Jacopo soprattutto la vive in tutti i suoi problemi e caratteri. Come pure egli vive la crisi drammatica fra «l'ingenito amor della vita» e l'attrazione della morte («tra la *disperazione delle passioni e l'ingenuo amor della vita*», dirà il Foscolo nella *Notizia bibliografica*), fra aspirazioni vitali e un pessimismo così forte da presentarsi come la base più ravvicinata al grande pessimismo leopardiano. Qui si apre anzi la zona più lacerata e fermentante di problemi e motivi di questo libro la cui forza – sarà bene ribadirlo – è più di proposta esplosiva di problemi e temi che non di soluzioni e posizioni definite in maniera esauriente e circolare.

Così la realtà e la vita umana, che pur sono a volte vitali come salda base materialistica retta da sue leggi ferree (a lor volta accettate razionalmente come tali e che è illusorio eludere e respingere e sentimentalmente avvertite dolorosamente come limite all'espansione libera della personalità), vengono più profondamente investite da uno sguardo più acuto che ne mette in discussione la stessa consistenza reale, ne percepisce le condizioni di vanità,

di illusorietà, di sogno (si pensi alla lettera bellissima del 19 gennaio 1798 che inizia «Umana vita? sogno; ingannevole sogno al quale noi pur diam sí gran prezzo...»), con aperture modernissime che, mentre scavalcano la loro matrice romantica e sembrano porre i problemi dell'assurdo, si immettono potentemente nella problematica leopardiana a cui quella stessa lettera ora citata offre lo spunto importantissimo dello stolto orgoglio umanistico e antropocentrico di fronte a una natura che «mentre noi serviamo ciecamente al suo fine... ride del nostro orgoglio che ci fa reputare l'universo creato solo per noi, e noi soli degni e capaci di dar leggi al creato».

Così la natura romanticamente (e con chiare eredità rousseauiane) tante volte vista nella sua impareggiabile bellezza (sicché la poesia grande sarà quella che piú la ritrae ed imita), datrice di benefici e di illusioni vitali (e al cui centro è il mito del Sole e della luce vitale), vien altre volte (in accordo con gli stati d'animo del personaggio, ma con un raccordo essenziale con il suo profondo pessimismo) configurata, non solo nei suoi esteriori e paesistici aspetti sconvolti, selvaggi, ma nel suo fondamento di crudeltà inesorabile e neroniana.

A misurare la tensione estrema dell'ingorgo di motivi storici, ideologici, politici, esistenziali dell'*Ortis* ci si soffermi sulla lettera da Ventimiglia (19-20 febbraio 1799) in cui l'elogio del suicidio alla luce di un profondo individualismo e di un attacco durissimo alle fiducie ottimistiche illuministiche e alla stessa posizione rousseauiana dà l'avvio alla meditazione sconvolta-lucida sui confini naturali dell'Italia, inutili a impedire le invasioni straniere, sulla sorte fatale che alterna la potenza delle nazioni, in un alternarsi di forze belluine e sterminatrici che fanno della terra «una foresta di belve», sulla vanità delle «virtù» smitizzate e denudate nel loro significato di azioni utili ai detentori della forza, sulla creazione tutta umana di Dei, strumento anch'essi dei dominatori e vincitori, sulla contraddizione malvagia della Natura che crea gli uomini per farli soffrire e li dota del dono funesto della «ragione» che demistifica l'istinto vitale, sull'impossibilità di trovare, in qualsiasi luogo, «gli uomini diversi dagli uomini», sicché unico rifugio è il ritorno nella terra natale per una morte consolata dal pianto di altri infelici.

Qui storicismo vichiano e meccanicismo materialistico si aggrovigliano fra di loro in un fatalismo disperato e convulso, le speranze illuministiche si consumano insieme alla fiducia rousseauiana (natura-società naturale), il sentimentalismo preromantico si traduce in un moto elegiaco riduttivo, in un coacervo di intuizioni incandescenti che sembrano costituire l'*humus* germinale della coscienza infelice romantica entro un animo ferito e pur anelante all'altezza della purezza incontaminata e alla superiorità della virtù pur così demistificata e denudata. Sicché poche pagine della stessa letteratura europea di primo Ottocento hanno una profondità di accenti così forte e tale da far pensare alla meditazione tremenda che Julien Sorel fa in *Le rouge et le noir* prima di essere giustiziato.

E si guardi come a uno degli elementi essenziali della carica esplosiva del

libro alla forza demistificatrice con cui Jacopo-Foscolo aggredisce alcuni degli stessi valori eroici in cui vuole pertinacemente credere. Si pensi a quanto il Parini dice della gloria (cui pure Jacopo-Ugo aspira), si pensi alla lacerante accusa ai Romani (pur così esaltati nel neoclassicismo giacobino foscoliano) «ladroni del mondo», si pensi soprattutto (in chiave antiretorica in un libro così pieno di appelli oratori) alla demistificazione degli esemplari eroi del «divino» Plutarco: «Col divino Plutarco potrò consolarmi de' delitti e delle sciagure dell'umanità volgendo gli occhi ai pochi illustri che quasi primati dell'umano genere sovrastano a tanti secoli e a tante genti. Temo per altro che spogliandoli della magnificenza storica e della riverenza per l'antichità, non avrò assai da lodarmi né degli antichi, né de' moderni, né di me stesso – umana razza!» (lettera del 18 ottobre 1797).

### *Il romanzo, i personaggi.*

Tutte queste spinte problematiche e meditative (o potremo dire lirico-meditative, ché lievito di pensiero è in questo libro una emozione lirica che trae solido spunto dall'alacrità e tormentosità problematica e meditativa) non vanno però estratte in una specie di «Zibaldone» ortisiano, ma concretamente inserite nello svolgersi di una situazione, di una vicenda, di un personaggio che narra e si confessa e ci si presenta in un dinamico e tormentoso svolgimento, in un suo configurarsi romanzesco-drammatico tutt'altro che meccanico e tutt'altro che statico e solamente ripetitorio e monotono. Dunque l'*Ortis* è un'opera narrativa, è un romanzo nelle forme acerbe e difficili in cui il Foscolo si trovò a costruirlo senza l'appoggio di una vera tradizione narrativa italiana, con l'impiego vasto di tecniche narrative europee, ma con l'impegno di creare un primo vero romanzo italiano.

Narrativamente la stessa forma del romanzo epistolare (suggerita da tanti esempi tardosettecenteschi e anzitutto dal *Werther* e dalla *Nouvelle Héloïse*), in cui le lettere del protagonista narrante si intrecciano con le integrazioni della voce più calma del corrispondente e presunto raccoglitore delle «ultime lettere», serve molto bene alle esigenze foscoliane sia per la possibilità di una narrazione autobiografica e di confessione tesa e riscaldata dalla destinazione a un corrispondente congeniale ed amico, sia per un singolare tempo narrativo che vuol corrispondere al tempo della scrittura, all'immediatezza dei vari momenti vissuti dal protagonista narrante, ravvivando così la forza della narrazione in atto, della confessione immediata, della costruzione della vicenda e del personaggio a mano a mano che essa si svolge e che quello la vive e la soffre e così sfuggendo alle esigenze e alle difficoltà di una narrazione continua e oggettiva cui il Foscolo non era preparato e disposto.

Una delle accuse più frequenti all'*Ortis* e alla sua meccanica romanzesca è quella delle due «anime»: l'elemento politico e l'elemento amoroso mal collegati fra loro e mal funzionanti nello svolgimento della narrazione e nella

causa del suicidio del protagonista. In realtà l'elemento portante è quello politico e il suicidio si giustifica anzitutto per il trauma e lo scacco delle speranze politiche-nazionali di Jacopo: donde la ricordata definizione foscoliana del suicidio ortisiano come «rimedio di certi tempi». Ma – mentre lo stesso elemento politico è, come abbiamo detto, a sua volta gravido di tanti altri elementi delusivi e di tanti altri traumi del protagonista – l'elemento amoroso (di per sé certo più debole e gravato da remore moralistiche come da residui più edonistici di gusto rococò) non comporta una vera contraddizione o una giustapposizione forzata e senza credibilità. E se – come ben vide il Foscolo nella sua *Notizia bibliografica* – è necessario alla vicenda e alle sue motivazioni e articolazioni, esso è ancora un aspetto della vita sentimentale-storica del protagonista in quanto è una «passione» che nobilita e lacera insieme il suo animo romantico, che caratterizza la sua ansia di vita e di bellezza, il suo bisogno di trovare un oggetto degno ed alto della sua prepotente vita sentimentale, qualcosa di puro, di «divino» e «celeste» in una realtà meschina e deludente. E d'altra parte esso ben si raccorda con il ritmo dell'opera e con la sua dinamica di contrastata e alla fine travolgente catastrofe in quanto esso è un elemento a lungo frenante una troppo precipitosa conclusione suicida.

È l'aspetto più alto di quell'attrazione della vita che contrasta con l'ansia suicida e con gli scacchi politici, storici, filosofici, esistenziali. Certo Jacopo ne avverte presto anche il carattere di ulteriore delusione e infelicità (già nella lettera del 26 ottobre, parlando a Lorenzo della «divina fanciulla», commenterà: «vedi per me una sorgente di vita: unica certo, e chi sa! fatale»). Ma a lungo l'amore per Teresa funziona come motivo, seppur tormentoso, di vita, frena l'istinto suicida di Jacopo e solo quando a lui giungerà (al culmine della sua tensione disperata di italiano tradito e impotente, di demistificatore dei vani valori storici ed esistenziali) la notizia delle nozze di Teresa e di Odoardo, l'elemento amoroso convergerà potentemente con tutte le altre sue ferite e delusioni ed anzi le approfondirà e renderà insopportabili quanto più prima ha costituito di fronte a loro un ostacolo, un freno. Scrive il Foscolo nella *Notizia bibliografica*: «Notisi dunque che nell'Ortis il vero contrasto sta tra la *disperazione delle passioni e l'ingenito amor della vita*; e che gli affetti eccitati in lui dalla giovane ch'ei desidera e che non può mai possedere, e dalla patria che ha perduto e ch'egli inutilmente anela di vendicare, somministrano appunto nuove armi alla disperazione contro il naturale orror della morte. Or quando l'autore ha con verosimiglianza ideato o cavato dal vero il contrasto, v'era egli necessità che la politica e l'amore cozzassero? Tanto più che l'una e l'altro sostengono d'alcuna speranza per diciotto mesi quel giovine disperato: né tutte e due prevalgono a un tempo: bensì l'amore più lungamente e più spesso fa quasi dimenticare al cuore dell'Ortis l'altra passione: finché dopo d'aver tutte e due combattuto contro alla disperazione, e non vincono, sono costrette a congiungersi ad essa, e affrettano la catastrofe».

Così le cosiddette «due anime» (formula che poi prescinde schematicamente dalla realtà del totale e complesso dramma di Jacopo e della sua natura e situazione storica) non costituiscono un insanabile dissidio fra il romanzo amoroso e il romanzo politico ed anzi l'elemento amoroso funziona positivamente nella meccanica narrativa del romanzo senza predominare e senza alterare la sua base unitaria di narrazione drammatica di una impossibilità di vivere in «certi tempi» e in una situazione personale-storica bisognosa di valori, e delusa in tale sua necessità.

Concepito in un netto contrasto romantico fra passione e ragione, virtù e calcolo, generoso bisogno di alti ideali e meschino conformismo, l'*Ortis* presenta personaggi a lor modo «positivi» – ricchi cioè di passione e di virtù magnanima – e personaggi nettamente negativi. Da un lato e al centro Jacopo e Teresa, dall'altro soprattutto Odoardo e, dietro di loro, i virtuosi infelici (Lauretta con la sua storia inserita come ricordo commovente, il fedele e schietto Michele, lo stesso destinatario delle lettere, Lorenzo, il tenente cisalpino con la sua vicenda di miseria e di persecuzione, il Parini e l'Alfieri pur solo inutilmente cercato perché chiuso nella sua sdegnosa solitudine). Dall'altro i patrizi ricchi «benpensanti» e insensibili: l'antica innamorata di Olivo e il suo tronfio marito, la frivola dama delle lettere padovane o i despoti che nuotano al potere in un mare di sangue o – seppure in una scaltura attutita – gli stessi poveri attaccati alle leggi crudeli e vili dell'utilità e della proprietà (il contadino che vuol cacciare Jacopo dai campi non suoi e magari la vecchia abbruttita, indigente e pur ferocemente attaccata alla vita).

Una concezione senza vere mediazioni e un giudizio netto e intollerante su cui ora poco incide la compassione «unica virtù non usuraia» che pur tanto dice, in prospettiva, verso una futura concezione foscoliana più complessa e meditata.

Al centro, dicevo, Teresa e Jacopo: Teresa, appassionata e infelice, vittima di norme e consuetudini utilitarie, rappresentata in tutta la sua luminosa bellezza e delicatezza, partecipe degli ideali politici di Jacopo e della condizione delle donne italiane che vien denunciata seppur non infranta. Certo personaggio più fragile e alla fine passivo, creazione più incerta e debole. Laddove la grande creazione del Foscolo è l'oggettivazione insieme vicina e deformata, amplificata del proprio autoritratto: Jacopo è il primo grande personaggio della nostra letteratura e l'aver unito in lui il soggetto narrante e l'oggetto principale della narrazione è chiara novità di questo grande libro.

In lui tutto è coerente, una volta chiarita la sua direzione di personaggio alto, virile, vitale, eroico, ma insieme e perciò (nella sua situazione storica) perseguitato, ferito, traumatizzato, in certo senso nevrotico e consapevole di tal sua natura e di tale sua situazione da cui potrà liberarsi solo con l'atto affermativo-distruttivo del suicidio.

Come deve interpretarsi il suicidio di Jacopo? Atto di suprema affermazione dell'io che si misura e si riconosce in tutta la sua dignità e grandezza nel senso alfieriano? Supremo crollo e fuga inorridita di fronte alla realtà

ostile e insopportabile? Esito inevitabile di chi ha puntato tutto sulla passione in ogni suo aspetto (politico-patriottico, amoroso, esistenziale) e la riconosce tradita, frustrata e non accetta il semplice esistere?

Si può dire che tutti questi aspetti convergono nel suicidio di Jacopo, ma che proprio l'accezione alfieriana ne sigla la tumultuosa motivazione facendone un atto esemplare di vita proprio nella disperazione assoluta che caratterizza il fondo dell'*Ortis*. È un no fremente, convinto, perentorio a una certa forma di vita, di storia, e perciò non soltanto chiude tragicamente il romanzo, ma lo apre, attraverso l'esperienza interamente consumata e sofferta, a un diverso modo di vita cui Jacopo aspira pur non riuscendo a configurarlo con chiarezza. Sicché dietro l'atto del personaggio traspare la figura dell'autore, dell'intellettuale e del letterato, disperato, ma non passivo, il quale, attraverso quel prefigurato atto decisivo, autodistruttivo-affermativo potrà continuare (o riprendere) a vivere, a operare, a scrivere, a collaborare (sempre fra le spinte contrastanti del pessimismo e dell'idealismo e quelle di un realismo nuovo) con la civiltà e con la vita, in una posizione fra appassionata e delusa, ma con l'ardua volontà di avvicinare realismo e idealismo, di creare valori-illusioni volti a sostenere una nuova civiltà di cui lo strumento supremo della poesia elabora faticosamente e tormentosamente i miti pregnanti e vitali, secondo la romantico-neoclassica fede di un Hölderlin per il quale «was bleibt stiften die Dichter» («ciò che resiste lo fondano i poeti»). È sarà la via dei *Sepolcri* e delle *Grazie* cui già l'*Ortis* offre germi essenziali: le illusioni e le passioni magnanime, la religione del passato sollecitatrice di futuro, il valore della tomba consolata dal pianto e stimolo di vita e di eroismo, la ricerca di una difficilissima armonia fra l'uomo e l'universo.

### *Il ritmo drammatico-narrativo.*

L'*Ortis* è contraddistinto da un forte, trascinate ritmo narrativo la cui intensità va crescendo a mano a mano che nella vicenda prevalentemente amorosa – entro la quale si agita in forme più episodiche il dramma del protagonista assillato dalla propria condizione di disperazione personale, politica, esistenziale – si precisa la consapevolezza dell'impossibilità di una soluzione positiva del suo amore per Teresa e l'insostenibilità della sua equivoca situazione quando egli sa del prossimo ritorno di Odoardo e della fatalità delle nozze di questo con Teresa.

Nella prima parte il dramma del personaggio, infelice perché tradito nelle sue speranze di patriota e di rivoluzionario ma insieme perché sempre più persuaso dell'assurdità di una vita senza speranze e, in assoluto, della irrealtà della vita («Umana vita? sogno...»), è provvisoriamente contenuto e attutito dall'attrazione vitale configurata nella bellezza della natura e del paesaggio idillico-edonistico dei Colli Euganei, nella possibilità di una vita semplice e schietta in seno alla natura e in una piccola società patriarcale e preborghese

accanto a uomini autentici, non deformati dalla civilizzazione, nel sentimento consolatore della bellezza, purezza, congenialità sentimentale di Teresa. In questa situazione, fra attrazione vitale e disperata pressione di passioni drammatiche, egli vive in una luce fra radiosa e fosca, pur sentendosi sempre sull'orlo di un abisso e in una provvisorietà estrema. Ma la difficoltà e l'assurdità del suo sogno si rivelano sempre più chiaramente a lui, e proprio quando egli tocca la felicità e l'estasi nel bacio di Teresa, tanto più dolorosamente avverte lo scompensamento assoluto fra le sue illusioni e una realtà ostile che si precisa anche nel suo discutibile rispetto per le norme autoritarie e tradizionali di un rapporto familiare: la volontà dell'ambiguo padre di Teresa, le sue ragioni di opportunità, nella convenienza delle nozze della figlia con il ricco, nobile e conformista Odoardo che può salvarlo dalle persecuzioni politiche, la troppo passiva obbedienza filiale della stessa Teresa che egli non vuole turbare e coinvolgere nella sua sorte di esule e di perseguitato politico. Valgano quel che valgano queste remore di un moralismo tradizionale e borghese, esse funzionano nella direzione narrativa-ideale del romanzo, e proprio quella felicità toccata e subito incrinata fa da molla a un più forte ritmo disperato e catastrofico che esacerba le ferite, i traumi del protagonista, inasprisce il suo crescente disinganno anche nella bellezza della natura che si viene rivelando nei suoi aspetti fosco-romantici e nella sua simpatetica consonanza drammatica con l'animo esacerbato del personaggio: aspetti tempestosi e funerei che vibrano all'unisono con la volontà autodistruttiva e distruttiva del personaggio che romanticamente e con prepotenza individualistica chiede il gemito dell'universo, il romantico *Weltschmerz*.

Quando poi Jacopo rompe ogni indugio e si risolve a lasciare Teresa e i Colli Euganei nella seconda parte del romanzo, il ritmo narrativo si fa tanto più concitato, irrequieto, convulso. Il viaggio di Jacopo diventa un «pellegrinaggio angoscioso», il cui significato politico-esistenziale diventa sempre più predominante. Né in questo convulso errare per l'Italia centrosettentrionale fino ai confini con la Francia manca appunto una motivazione politica attuale che si confonde con l'inquietudine insostenibile del giovane sempre più incapace di sostenere una vita privata dei suoi valori attivi e confortanti. Ora la passione amorosa capovolge il suo rapporto con la passione politica e con l'ansia della malattia mortale (angoscia, senso del nulla e della assoluta vanità della vita) che prevalgono e guidano lo stesso itinerario errabondo, convulso, ma non tutto casuale dell'esule in patria.

Le tappe dell'itinerario permettono infatti al Foscolo di tratteggiare in toni lividi e polemici la situazione della Repubblica Cisalpina sotto la dominazione francese e nel vano nome della sua indipendenza priva di leggi, culturalmente «infranciosata», invano e retoricamente gloriosa di una tradizione realmente tradita e dimenticata, divisa fra un popolo affamato e ignorante e ceti dirigenti servili ed inetti, di fronte ai quali appaiono del tutto isolate le scarse autorità morali e intellettuali che si ricollegano ai grandi del passato misconosciuti e inoperanti. Ogni tappa comporta una conferma alla

disperata esperienza dell'«italiano» e alla sua inutile aspirazione di grandezza operosa di una nuova nazione capace di realizzare, in nuovi valori repubblicani, unitari, independentisti, l'eredità gloriosa del passato e invece legata alla sua eredità piú negativa di lotta fratricida e di rissa faziosa (l'episodio della visita al campo di Montaperti). Alfieri è rinchiuso nella sua solitudine sdegnata, Parini foscolianamente atteggiato, ormai deluso nei suoi vani tentativi attivi, predica una disincantata astensione dalla prassi, ma anche il dovere del testimoniare, dello «scrivere», mentre le scene di disordine legislativo di Bologna (dove un povero è condotto al supplizio per un piccolo furto), di indifferenza e ignoranza civile-politica di Milano, si mescolano alla vana esistenza dei sepolcri dei grandi italiani privi di interlocutori congeniali nei tempi di una decadenza tanto piú insopportabile dopo le speranze patriottico-giacobine.

Ancor piú significativo (e insieme legato al ritmo angoscioso del viaggio e al crescente disordine di intenti, al progressivo disgregarsi di ogni soluzione vitale del protagonista sempre piú investito da una cupa vampa di desiderio suicida) sarà il viaggio fino ai confini dell'Italia (con l'intenzione poi vanificata di passare in Francia) dove Jacopo, sullo sfondo di un paesaggio alpino tanto maestoso, quanto orrido e tragico e romanticamente costellato di croci funebri, svolgerà nelle essenziali lettere da Ventimiglia le sue sconvolte, turbinose, tremende meditazioni sulla sorte dell'Italia, delle nazioni, degli uomini. Qui – come abbiamo già detto – il romanzo trova la sua acme tragica, la sua piú profonda motivazione del suicidio. Ormai Jacopo è maturo alla morte e quando (sull'eco rapida di una notizia funebre: la morte del diletto Bertola, che tanto aveva influito sulla sua primissima produzione lirica) gli giungerà la ferale notizia delle nozze di Teresa con Odoardo, cade l'ultima ragione di vita, l'elemento amoroso si converte decisamente in collaboratore del suicidio. La febbre dell'errare, il ritmo frenetico del pellegrinaggio angoscioso si convertono nella decisiva, terminale presa di coscienza di Jacopo che ritornerà ai Colli Euganei per attuarvi la sua decisione suicida. Stravolto e sempre piú traumatizzato dalle esperienze-riflessioni del viaggio, Jacopo rivedrà le terre che lo avevano prima consolato, si soffermerà in una sorta di inquieta calma che nasce dalla scelta decisa e che gli permette di rivedere in modo piú distaccato il suo dramma e di giustificare Teresa da ogni responsabilità della sua morte. Poi il suicidio plutarchiano con il pugnale (via le piú borghesi pistole di Werther!) e la narrazione, nella voce di Lorenzo, dell'agonia, della morte, dello squallido seppellimento.

Il ritmo concitato si è finalmente placato e risolto nella catastrofe che il romanzo aveva prefigurato sin dal principio, ma che – si badi bene – non inutilmente era stata rinviata per farla nascere dal seno di un'esperienza, fra vissuta e immaginata dallo stesso autore, che al Foscolo occorreva ripresentare al suo pubblico in tutte le sue ragioni e in tutte le pieghe di un racconto che solo una considerazione romanzesca astratta può considerare monotono, scontato, inutile.

Del resto la volontà e necessità di questo ritmo drammatico-narrativo è ben evidente in molti casi (meno importa poi se tutti ben realizzati e pienamente funzionanti o con qualche effetto più goffo, esso stesso giustificabile entro le difficoltà di un così nuovo tentativo romanzesco). Ad esempio l'episodio dell'involontario omicidio da parte di Jacopo di un povero contadino travolto dalla sua folle cavalcata notturna, mentre corrisponde alla volontà foscoliana di accrescere la traumatizzazione del suo personaggio coinvolto, seppure involontariamente, nel ritmo malvagio e distruttivo della natura e della stessa vita dei singoli uomini (caratteristico quindi l'accento ancora enigmatico a tale omicidio nella lettera da Ventimiglia: «la Terra io la ho insanguinata, e il Sole è negro»), caricando così anche Jacopo di una colpa e di un rimorso e rendendolo, nel contempo, osservatore inorridito della malvagità della natura e degli uomini e partecipe di tale malvagità, corrisponde insieme ad un calcolo narrativo-drammatico: accrescere il ritmo catastrofico della zona finale con la diretta narrazione (nella lettera del 14 marzo) – preparata attraverso precedenti e sparse oscure allusioni – dell'involontario delitto (involontario, ma provocato dal «forsennato dolore» di Jacopo) durante una cavalcata sfrenata, animata da un desiderio di autodistruzione, sotto un cielo serale oppresso dall'avvicinarsi di un temporale, seguita poi da una notte burrascosa e piena di lugubri particolari e dalla ricerca del personaggio di spiare in «quello sterminio» la sua colpa, successivamente invano cercata di compensare con un donativo alla vedova dell'ucciso, inasprita dalle benedizioni della donna inconsapevole dell'identità dell'uccisore del proprio marito, suggellata da una riflessione amarissima («così gli uomini nascono a struggersi scambievolmente!») e da una nuova scena ultraromantica: il viale dell'omicidio sfuggito da tutti gli abitanti, atterriti dalla presunta visitazione di quel luogo maledetto da parte di spiriti e di uccelli notturni e lugubri.

Al ritmo narrativo ben si adegua poi, nell'*Ortis*, la descrizione del paesaggio. È questo un grande motivo di novità e di fascino, che per la prima volta si presentava nella nostra letteratura (certo non senza gli stimoli di alcuni elementi alfieriani, specie nella *Vita* e nelle *Rime*, della forte sollecitazione della celebre versione cesarottiana dei *Canti di Ossian* e di minori testi preromantici e, per le sollecitazioni europee, anzitutto la lezione del *Werther*) nella sua accezione romantica di proiezione dello stato d'animo del personaggio narrante ed agente e, insieme, di termine ora di rasserenamento ora, e più, di stimolo alla concitazione drammatica, alla meditazione tormentosa e cupa.

Prima le forme gracili e idilliche o idillico-elegiache (ma già con squarci profondi di prospettive paesistiche agganciate a meditazioni lugubri) del paesaggio domestico e naturale-educato dei Colli Euganei, poi il progressivo prevalere di un paesaggio tempestoso e sconvolto, coinvolto nella tensione drammatica del personaggio, poi, nel ritorno ai colli nativi, l'incontro di elementi pacanti e di un loro straniamento e di una loro irricognoscibilità che insieme ne esalta una sorta di capovolto vagheggiamento struggente

e la qualità delicata di un'intatta bellezza perduta. Tutto è accordato con l'evolversi della vicenda e costituisce una lezione essenziale per la letteratura romantica italiana.

*Prosa e lirica, lo stile.*

Se il ricorso alla poesia in versi di altri autori è nell'*Ortis* (al contrario di quanto avveniva nella redazione interrotta del 1798) sobria e funzionale ad una scelta di testi emblematici (soprattutto dell'Alfieri più catastrofico, specie in corrispondenza con la preparazione diretta del suicidio), la sua prosa lievita in aperture verso una prosa poetica densa e ricca di movimenti idillico-elegiaci, elegiaci, drammatici. Diverso da un narratore puro e antilirico, il Foscolo dell'*Ortis* è sempre pronto a salire di tono verso la lirica sia preparando movimenti lirici postortisiani suoi (i grandi sonetti, la grande Ode, i *Sepolcri*), sia fornendo l'abbrivio alla lirica leopardiana: si pensi in questa ultima direzione, che tanto ci dice della potenzialità complessa dell'*Ortis* anche nei confronti del grandissimo Giacomo Leopardi, alla iniziata descrizione della natura «dopo la tempesta» («l'aria torna tranquilla...», nella lettera del 20 novembre 1797).

Saranno brevi liriche in prosa livide e intense («Il cielo è tempestoso: le stelle rare e pallide; e la Luna mezza sepolta fra le nuvole batte con raggi lividi le mie finestre»), saranno movimenti più larghi e avvolgenti di nostalgia elegiaca e di poesia della memoria («Ho visto le mie montagne...», nell'ultimo frammento entro la narrazione del suicidio da parte di Lorenzo), saranno mescolanze di meditazione e di descrizione lirica (nella lettera del 19 gennaio 1798), saranno più esplicite descrizioni di paesaggio pausate e penetranti («Una sera d'autunno...» nel *Frammento della storia di Lauretta*). Tensione lirica che tanto arricchisce la prosa narrativa dell'*Ortis* e tanto dimostra la fertilità reale e potenziale del grande libro. Quest'opera eccezionale per significato storico-esistenziale è, come abbiamo accennato, opera eccezionale anche da un inseparabile punto di vista artistico e stilistico. Certo si tratta di un libro diseguale, non privo di squilibri interni, di pagine più goffe e più frettolose, ma lo stile, nato dall'ingorgo e dall'attrito dei problemi e delle passioni, e dall'irrequieto atteggiarsi del protagonista (con il secondo registro più obbiettivo delle inserzioni di Lorenzo), ha una sua forte organicità e una fertilità innovatrice eccezionale nella sua capacità di tradurre dinamicamente le spinte contrastanti, luminose, estatiche, persino, seppur raramente, ironiche e sarcastiche, e, più, cupe, drammatiche, catastrofiche.

Ne nasce una prosa inevitabilmente portata agli eccessi enfatici, lacrimosi, agonistici, e viceversa edonistici e idillico-elegiaci che spesso han fermato e fermano il lettore più sprovveduto, ma che nel loro attenuarsi e fondersi creano sorprendenti effetti ora di tensione travolgente, ora di distensione

incantata, ora di cupo tormento cui la stessa parola è sottoposta, forzata e impiegata con un nuovissimo senso del suo valore intero e stimolante. Già il Foscolo stesso nella *Notizia bibliografica* così difendeva il linguaggio, lo stile in cui parla il suo Jacopo: «Il suo stile piglia improvvisamente vari colori dalla molteplicità degli oggetti; i suoi pensieri sono disordinati: e nondimeno lo stile ha sempre uno stesso tenore mantenuto dal carattere dell'individuo; e il disordine forma un tutto che si direbbe composto armonicamente di dissonanze. Che importa che usi vocaboli antiquati, idiotismi toscani, locuzioni create da lui? Questa: Tu m'hai inchiodata la disperazione nel cuore, qui è strana a dir vero; ma la si vegga ove sta, e dopo di avere percorse le lettere precedenti: e allora entrando nello stato di Jacopo, si sentirà l'energia e non la stranezza di questa frase. La ruggine dell'antichità in que' vocaboli è emendata dall'evidenza; l'idiotismo, dalla proprietà; la stranezza, dalla necessità: e le parole suonano sí forti al cuore di chi le scriveva, che non ispiccano agli occhi; né s'ha tempo né sangue freddo da considerarle col microscopio grammaticale: e guai a chi sgomentandosi di questo stromento nelle altrui mani, se ne serve un po' troppo: sarà senza critici ma senza lettori. Che monta la spezzatura del periodo, se l'unità del sentimento è sempre piena, intera, crescente? e la diversità degli elementi, se tutti fanno una maniera sola e coerente in ogni parte a sé sola; ed è nella sostanza e nelle forme italiana? Non per altro è stile imitabile; perché né le passioni, né le azioni, né il modo di concepire d'un individuo è imitabile; e chi scriverà de' libri secondando la propria natura, farà meno fatica, e darà meno noja a' lettori».

L'«inchiostro» con cui l'*Ortis* fu scritto è veramente nuovo ed ignoto (come è stato detto da un critico) alla vecchia letteratura italiana e da quella prosa comincia la storia della prosa italiana dell'Ottocento. Chi si ferma all'uso di parole antiquate e libresche o di stilemi di esagerazione enfatica e lacrimosa non ha capito il fondo ferito e vitale del libro, la sua carica esplosiva e centrale, immessa nel movimento di una personalità creativa in divenire, alla ricerca attiva di un'espressione varia, duttile, ma mai esangue, anzi congesta di una pressione interna estrema. Così gli apparenti difetti si cambiano in necessarie esasperazioni di un linguaggio mescolato, composito, spregiudicato, al polo opposto di un esercizio letterario freddo e troppo facilmente equilibrato.

### *Fortuna.*

Quando l'*Ortis* uscì nel 1802 le reazioni immediate degli uomini delle vecchie generazioni, che pur tanto avevano contribuito allo svecchiamento e all'europeizzazione della nostra letteratura in direzione preromantica, furono di ammirazione e di sbigottimento, tanto quel libro superava l'ambito piú moderato del loro gusto letterario e della loro concezione vitale rimasta sempre, tutto sommato, troppo letteraria e paurosa di una letteratura-vita

consequenziaria. Valga per tutti il giudizio che il Cesarotti esprimeva in una lettera al suo giovane amico e ideale, ma irrequietissimo allievo: «Del tuo *Ortis* non ho voglia di parlarne. Esso mi desta compassione, ammirazione e ribrezzo... Esso è un'opera scritta da un Genio in un accesso di febbre maligna, d'una sublimità micidiale e d'una eccellenza venefica». Ben diversa la reazione entusiastica dei giovani, fino alla formazione di una specie di contagio ortisiano che il Foscolo maturo si rammaricava di aver acceso e diffuso proprio fra i giovani. Poi, mentre l'*Ortis* è coinvolto nella polemica pro e contro il Foscolo che caratterizza la zona risorgimentale nei due opposti versanti delle correnti cattoliche-spiritualistiche, reazionarie o moderate, e di quelle laiche e più fortemente nazionali e democratiche (al centro prima Mazzini, poi Cattaneo), esso diventa nel pieno Risorgimento un libro di educazione patriottica e sentimentale romantica, avendo trovato le sue più profonde ripercussioni nel Leopardi (che tanto ne risentì sulla via delle illusioni e del pessimismo) e agendo, a vario livello e con elementi di stimolo e limite, nella prosa e nell'educazione sentimentali di tanti scrittori romantici e postromantici (si pensi a Guerrazzi o a Nievo o a Carducci, agli Scapigliati, alla formazione di tanti degli stessi realisti fine Ottocento).

Intanto la critica superava la precedente opposta demolizione o esaltazione nel grande giudizio storico desanctisiano, per poi aggredire l'*Ortis* con più attenta e minuta analisi nel periodo del metodo storico-positivistico e poi in quello idealistico crociano e postcrociano (Donadoni, Croce, Fubini, De Robertis, Russo), evidenziando insieme il valore dell'opera in sé e il suo carattere di «vivaio» dei motivi della successiva attività poetica foscoliana, fino a un recente intreccio di ripulse di gusto e di ipervalutazioni tese a bloccare il Foscolo in questo libro giovanile.

Ma la linea portante della critica e del gusto più seri non ha dimesso la sua valutazione alta e storica dell'*Ortis*, permettendo anche alla zona più militante della letteratura di recuperare – specie nella chiave di una espressione di crisi e di disperazione storico-esistenziale – un libro che resta essenziale, con la sua forza e i suoi stessi limiti, nella storia della nostra narrativa e nella storia della nostra civiltà ottocentesca.

Ugo Foscolo  
in «Enciclopedia Europea» (1977)

W. Binni, *Ugo Foscolo*, «Enciclopedia Europea», vol. IV, Milano, 1977,  
Garzanti, pp. 1040-1043.



## UGO FOSCOLO

**Foscolo, Ugo** (Zante, 1778-Turnham Green, Londra, 1827) poeta italiano. Nato il 6 febbraio 1778 a Zante (la greca Zacinto), una delle isole Ionie allora possedimento di Venezia, fu battezzato col nome di Niccolò, ma a partire dal 1797 si firmò Niccolò Ugo e poi semplicemente Ugo. Il padre, Andrea, era un medico di bordo d'antica famiglia veneziana; la madre, Diamantina Spathis, una greca di modeste origini. Trascorsa l'infanzia nell'isola natale, fece i primi studi a Spalato, finché, alla fine del 1792, raggiunse la madre a Venezia, dove ella si era trasferita dopo la morte del marito. Tra il '93 e il '97, dopo essersi iscritto alla scuola di San Cipriano e aver frequentato irregolarmente le lezioni di M. Cesarotti all'università di Padova, s'impadronì delle lingue classiche e moderne, portando avanti un vastissimo programma di letture (ne è testimonianza il *Piano di studi* del 1796) e applicandosi a un'esperienza precoce di poeta (la raccolta di poesie inviata già nel '94 al parente C. Naranzi e pubblicata postuma nel 1831) e di tragediografo (il *Tieste*, rappresentato nel gennaio del 1797). Contemporaneamente sfogava la sua esuberante passionalità in amori tempestosi, come quello per la celebre dama letterata Isabella Teotochi Albrizzi.

Ma presto alla letteratura e alle amicizie con poeti e scrittori famosi s'intracciò prepotente la passione politica. Abbracciate le idee giacobine, il giovane Foscolo divenne uno dei promotori della trasformazione della vecchia Repubblica di Venezia, oligarchica e aristocratica, in repubblica democratica, sicché nell'aprile del '97 egli dovette abbandonare la città e rifugiarsi nella Cispadana, a Bologna, dove si arruolò tra i cacciatori a cavallo e pubblicò il sonetto *A Venezia*, le odi *A Bonaparte liberatore* e *Ai novelli repubblicani*, gli sciolti *Al Sole*. A Venezia tornò un mese dopo, quando cadde il governo oligarchico, ottenendo, nel luglio, il posto di segretario provvisorio della municipalità. Ma il trattato di Campoformio (17 ottobre 1797), con il quale Napoleone cedeva Venezia all'Austria, lo costrinse di nuovo all'esilio. Verso la fine del '97 si stabilì a Milano, strinse amicizia col Monti, conobbe il Parini e collaborò con P. Custodi e M. Gioia al battagliero «*Monitore italiano*»; nell'estate del '98 passò a Bologna, scrisse sul «*Monitore bolognese*» e sul «*Genio democratico*» (fondato a Modena dal fratello Giovanni) e s'impegnò nella composizione della sua prima opera di vasto respiro, le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Di fronte all'invasione austro-russa (aprile 1799), riprese la divisa militare, combatté in Emilia e in Romagna (fu ferito a Cento) e partecipò alla difesa di Genova, riportando un'altra ferita in uno scontro all'arma bianca; proprio a Genova, in giornate così tumultuose, gli riuscì tuttavia di

ristampare l'ode *A Bonaparte liberatore*, con una nuova audace lettera dedicatoria, e di comporre l'ode *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*.

Dopo la vittoria napoleonica di Marengo (1800), compiute alcune missioni in Lombardia, Emilia e Toscana (dove, a Firenze, visse l'intensa passione per Isabella Roncioni), tornò a Milano e alternò l'attività letteraria con nuovi amori, tra cui quello ardentissimo per Antonietta Fagnani Arese, documentato dal relativo, importante carteggio. Mentre andava abbozzando il *Sesto tomo dell'io* (frammento di un incompiuto romanzo autobiografico), scriveva l'*Orazione a Bonaparte* e completava l'*Ortis*, dandolo alle stampe nel 1802, stimolato anche dalla spiacevole circostanza che un tal A. Sassoli aveva portato a termine il libro per conto dell'editore bolognese Marsigli (l'edizione spuria era uscita col titolo di *Vera storia di due amanti infelici*). L'anno dopo pubblicava la traduzione commentata della *Chioma di Berenice* di Callimaco e un opuscolo di *Poesie* contenente le due odi *A Luigia Pallavicini* e *All'amica risanata*, e i dodici sonetti scritti e rielaborati tra il 1797 e il 1803 (un'edizione parziale era già uscita nel 1802). Frattanto le sue impennate indipendentistiche lo rendevano sospetto alle autorità francesi, sicché nel 1804 (divenuta difficile la sua permanenza a Milano) chiese e ottenne di essere inviato come ufficiale nella Francia del nord (Valenciennes, Lilla, Calais, Boulogne-sur-Mer), dove Napoleone veniva preparando un'armata per invadere l'Inghilterra. Qui trascorse due anni tediosi, pur se arricchiti dall'amore per una giovane inglese (che gli dette una figlia, Floriana) e da una discontinua operosità letteraria, al cui centro si pone il primo tentativo di tradurre il *Viaggio sentimentale* di L. Sterne.

Svanito il progetto napoleonico, nel marzo 1806 rientrò a Milano, capitale del regno d'Italia, con Napoleone re ed Eugenio di Beauharnais viceré: situazione che, riducendo i margini di autonomia italiana, rafforzava i dissensi politici del poeta, ben presenti nella stessa genesi del carne *Dei sepolcri*, composto subito dopo il ritorno in Italia e pubblicato a Brescia nel 1807, contemporaneamente all'*Esperimento di traduzione dell'Iliade*. Riuscì per qualche tempo a tenere a bada avversari politici e letterari, godendo fra l'altro della protezione del ministro della guerra A. Caffarelli, cui nel 1808 dedicò il primo volume delle *Opere* di R. Montecuccoli da lui curato; e nel febbraio dello stesso anno ottenne la cattedra di eloquenza all'università di Pavia, dove il 22 gennaio 1809 tenne la celebre orazione inaugurale *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, seguita da poche altre lezioni perché, nel frattempo, quell'insegnamento era stato soppresso dalle autorità. Subito dopo si esasperarono i motivi d'attrito con l'ambiente milanese: nel 1810 ruppe i rapporti col Monti e pubblicò l'opera polemica *Ragguaglio dell'Accademia de' Pitagorici*; il 9 dicembre del 1811 la rappresentazione alla Scala della sua seconda tragedia, l'*Aiace*, carica di allusioni antinapoleoniche, aggravò i sospetti della polizia, che proibì le repliche e sospese il poeta dal suo ufficio di revisore delle traduzioni della compagnia dei commedianti al servizio del re d'Italia. Pertanto, dopo alcuni viaggi a Venezia e a Pavia, egli

decise di lasciare il regno d'Italia e si recò nel 1812 a Firenze, allora capitale del regno d'Etruria. Qui rimase sin verso la fine del '13, vivendo una singolare condizione di equilibrio, confortato da amicizie rare e sicure (soprattutto nel salotto della contessa d'Albany), e dall'affetto "coniugale" di Quirina Mocenni, la «donna gentile»: un agio, una tranquillità che, dopo la violenza cupa della terza tragedia, la *Ricciarda* (1813), favorirono la poesia pacata delle *Grazie*, il proseguimento della versione dell'*Iliade*, il compimento della versione-creazione del *Viaggio sentimentale*, pubblicata a Pisa nel 1813 insieme alla *Notizia intorno a Didimo Chierico*.

Ma il cerchio d'armonia venne presto spezzato dagli eventi politici. Mentre crollava l'impero napoleonico, il poeta, nel novembre 1813, tornò a Milano disposto a combattere; prese parte ai vari tentativi di salvare il regno d'Italia, pensò anche, per un momento, alla possibilità di collaborare in una posizione autonoma e critica al regime austriaco, che cercò di accaparrarsi il suo appoggio offrendogli la direzione di una nuova rivista, la futura «Biblioteca italiana». Ma quando gli fu chiesto il giuramento militare, avvertì l'assurdità di quel compromesso e, rotto ogni indugio, la sera del 30 marzo 1815 fuggì da Milano e dall'Italia. Dapprima peregrinò in Svizzera, dove, nel 1816, pubblicò la terza edizione dell'*Ortis* (con l'aggiunta dell'importante lettera del 17 marzo, contro Napoleone), portò a termine i *Discorsi della servitù dell'Italia* e diede alla luce l'*Ipercalisse*, una satira in prosa latina, secondo lo stile biblico dell'*Apocalisse*, contro politici e letterati.

Infine, il 12 settembre 1816, si stabilì a Londra, affettuosamente accolto dagli ambienti liberali inglesi. Ma tali rapporti vennero poi guastati dal comportamento intollerante e megalomane del poeta. Si aggravavano intanto i disagi economici; rapidamente dilapidato il piccolo patrimonio di Floriana (la generosa figlia che aveva ritrovato a Londra in circostanze romanzesche e che restò fedele compagna delle sue sventure), egli fu costretto a un estenuante lavoro editoriale e giornalistico. Ammalato e perseguitato dai creditori (che nel '24 lo fecero arrestare per debiti), visse gli ultimi anni nei più squallidi quartieri londinesi, celandosi spesso sotto falso nome; finché nel 1827, ridotto a miseria estrema, andò ad abitare in una modestissima casetta del villaggio di Turnham Green, dove la morte lo colse a 49 anni, il 27 settembre di quell'anno. Le sue spoglie rimasero nel cimitero di Chiswick, sin quando, nel 1870, il governo italiano provvide a trasferirle nella chiesa di Santa Croce in Firenze.

Anche nel sempre più triste periodo inglese l'alacrità intellettuale e artistica del Foscolo non si arrestò. Appartengono a questi anni la quarta edizione dell'*Ortis* (Londra, 1817), i tentativi di ripresa delle *Grazie*, una raccolta di *Lettere scritte dall'Inghilterra* (1817), la *Lettera apologetica* (resa nota dopo la morte), gli *Scritti su Parga* (1819) e, soprattutto, vari studi di letteratura, tra cui il *Saggio sullo stato della letteratura italiana nel primo ventennio del secolo decimonono* (1818), i *Saggi sul Petrarca* (1821), le lezioni tenute nel '23 sulle *Epoche della lingua italiana* (postume, 1850), il *Discorso sul testo della Divina Commedia* (1825), il *Discorso storico sul testo del Decamerone* (1825), il lungo

articolo-recensione *Della nuova scuola drammatica italiana* (composto nel '26 e pubblicato postumo nel 1850).

*Dai primi versi all'«Ortis»*

La vocazione poetica del Foscolo si manifestò precocemente fin dagli anni veneziani, prima sperimentando forme tardo-arcadiche, poi, dal '95 al '96, aprendosi a un impetuoso sfogo autobiografico che alimentò poesie scomposte ed enfatiche, oscillanti tra grandiosità neoclassica e sentimentalismo preromantico. Ma già nel '97 il Foscolo superava questa fase di apprendistato, maturando una poetica personale fremente di spiriti giacobini e libertari, e insieme percorsa da un pessimismo tormentoso e convulso. Tali motivi, variamente annunciati nelle odi *A Bonaparte liberatore* e *Ai novelli repubblicani*, nei versi sciolti *Al Sole* e nella tragedia *Tieste*, troveranno più ampi e convincenti sviluppi nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*.

L'*Ortis* è un romanzo epistolare (sul modello della *Nouvelle Héloïse* di Rousseau e del *Werther* di Goethe) passato, come si è visto, attraverso numerose redazioni, anche se resta fondamentale quella del 1802. Di qui il suo carattere di «opera aperta», di «libro della vita», che il Foscolo si sentiva in diritto di riprendere e modificare, alla luce della sua evoluzione artistica e ideologica. Ma, nel generale autobiografismo del romanzo, si ravvisa anche un non trascurabile sdoppiamento fra autore e personaggio, tra il Foscolo collaboratore-critico del potere napoleonico e l'Ortis intellettuale disperato e suicida. Nella finzione delle lettere inviate da Jacopo all'amico Lorenzo, la breve trama si svolge con un accelerato ritmo drammatico. Fuggiasco da Venezia, il giovane protagonista si isola nella solitudine della sua terra, i colli Euganei. Qui conosce Teresa e se ne innamora senza speranza, sapendo che la fanciulla è promessa a Odoardo (personificazione della mediocrità benpensante e calcolatrice). Quindi Jacopo parte per un viaggio irrequieto e angoscioso che lo conduce a Bologna, a Milano (dove incontra il vecchio Parini), a Firenze (dove cerca invano di avvicinare l'Alfieri e venera i sepolcri dei grandi italiani in Santa Croce), fino a Ventimiglia e alla frontiera tra Italia e Francia, per poi (venuto a conoscenza delle nozze di Teresa) tornare sui colli Euganei e uccidersi: atto di suprema protesta contro una realtà troppo diversa dai suoi ideali e dal suo bisogno di vita alta e virile. In questa vicenda si traduceva potentemente lo scacco personale e storico del Foscolo: scacco che coinvolgeva una crisi non solo politica, ma filosofica ed esistenziale, nata dal contrasto tra l'ansia di vita e le leggi meccanicistiche e materialistiche della natura, tra il razionalismo e le nuove aspirazioni romantiche. Da tale formidabile prova emergevano temi sui quali il Foscolo avrebbe lavorato a lungo, sia cercando di rivedere con un maggior distacco alcuni essenziali motivi autobiografici (l'attrazione verso la morte, il destino dell'esilio, il sepolcro onorato di pianto e tramite di affetti ideali), sia impegnandosi nel su-

peramento del pessimismo ortisiano attraverso la «religione» delle illusioni vitali, razionalmente qualificabili appunto «illusioni», ma sentimentalmente capaci di stimolare, come valori autentici, ad azioni nobili e generose.

### *I sonetti e le odi*

Gli otto sonetti scritti prima del 1802, e pubblicati in quell'anno, sono legati al clima passionale dell'*Ortis* e a vicende e amori di quel periodo tumultuoso, di cui esprimono momenti e impeti in uno stile lirico-drammatico caratterizzato da interrogazioni ed esclamazioni enfatiche. Ben superiore è il risultato dei quattro sonetti aggiunti nell'edizione del 1803 (*Alla Musa, In morte del fratello Giovanni, A Zacinto, Alla sera*), che proiettano motivi e temi del romanzo in una visione armoniosa e severa, con un senso più alto e universalizzante della poesia. Soprattutto *Alla sera* supera ogni occasione esternamente autobiografica, per salire a una meditazione lirica assoluta, a un movimento tutto interiore che armonizza sensazioni e sentimenti, pensiero e fantasia. Con un'ottica diversa e con diversi strumenti stilistici, la ricerca di una superiore armonia viene tentata anche nelle due odi *A Luigia Pallavicini* e *All'amica risanata*: componimenti con i quali il Foscolo si avvicina decisamente al neoclassicismo, alla sua nobile eleganza e al suo diretto ricorso ai miti classici. Da un'occasione galante (la caduta da cavallo di una gentildonna genovese e l'omaggio alla sua bellezza deturpata che si immagina poi interamente restituita) il poeta trae lo spunto per la prima ode, che è un inno fervido e lieto, ricco di movimenti alacri e sorridenti, assecondati da un ritmo metrico settecentescamente elegante (sei settenari a rima baciata finale). Nella seconda ode, invece, la tormentosa passione per la Fagnani Arese si traduce in una mobile e perfetta visione di alto neoclassicismo animato da vibrazioni romantiche. Dall'interno della poesia emerge il motivo esemplare dell'«aurea beltade» come unico «ristoro» concesso dal fato alle «nate a vaneggiar menti mortali»: un motivo di illusione-valore che, nei suoi limiti, anticipa il grande tema delle illusioni vitali, la nuova poetica mitico-didascalica enunciata nelle parti più impegnative del *Commento alla Chioma di Berenice*, opera in cui il poeta dotto e neoclassico (ma di un neoclassicismo che ha assorbito i fermenti più vivi del preromanticismo) precisa le origini della poesia come unione del «passionato» e del «mirabile», delle passioni contemporanee (personali e storiche) e della superiore sigla del mito classico che artisticamente le commuta, rendendole universali e durature.

### *I «Sepolcri»*

Il carme *Dei sepolcri*, composto tra la fine dell'estate e l'inverno 1806 e dedicato al Pindemonte, realizza organicamente la concezione della poesia

fondatrice ed eternatrice di valori umani e civili. Il motivo occasionale fu l'editto napoleonico di Saint-Cloud che, emanato il 12 giugno 1804 ed esteso all'Italia il 5 settembre 1806, proibiva la sepoltura fuori dei cimiteri suburbani e l'uso di monumenti funebri e di epitaffi. Ma solo esteriormente il carme può sembrare la protesta contro una legge; in realtà (sulla base di una sdegnata presa di coscienza della nuova situazione italiana, aggravata agli occhi del Foscolo dalla costituzione del regno d'Italia) confluiscono in esso echi della letteratura preromantica (dall'Arcadia lugubre italiana ai poeti sepolcrali inglesi: E. Young, Th. Gray ecc.) e, soprattutto, temi e problemi già vivi nelle precedenti opere foscoliane e ora portati a piena maturità nella lirica esaltazione di illusioni-valori contrapposti al gretto razionalismo. Non che il Foscolo acceda a una prospettiva religiosa trascendente, o che ripudi la legge meccanicistica della natura, o che neghi la realtà tragica della morte come annullamento della vita individuale; ma, mentre accetta e ribadisce tutto ciò, egli tenta, con generoso slancio, di creare (partendo proprio dal problema della morte) un arco di illusioni consolatrici e alimentatrici di nuova vita, soprattutto civile e nazionale (il poeta dichiarerà poi che il suo problema non era la «resurrezione dei corpi», ma quella delle virtù). Proprio questo conflitto tra idealismo e pessimismo materialistico, tra il senso della morte e l'«armonia del giorno», è la molla possente della poesia dei *Sepolcri* e della sua organicità dialettica, mossa, dinamica, cui ben corrisponde quell'energico «chiaroscuro» che è il procedimento stilistico tipico del carme, verificabile non soltanto nell'efficacissima contrapposizione di quadri mesti e desolati a quadri vitali, sereni, luminosi, ma anche all'interno di singole immagini e scene.

Che i *Sepolcri* non siano un seguito di liriche o di frammenti lirici congiunti da passaggi di carattere meditativo può essere dimostrato anche da una rapida considerazione dello sviluppo tematico e tonale delle varie parti del carme. La prima (fino al v. 50) è dominata da un tono di mestizia elegiaca che ben si addice al problema dell'utilità o meno dei sepolcri, presentato prima nel suo aspetto negativo (con la morte tutto finisce per l'individuo) e poi svolto nella prospettiva del sentimento che afferma, contro la fredda ragione, una possibilità di colloquio tra vivi e morti. Il secondo tempo (fino al v. 90) ne porta una poetica conferma, polemizzando contro l'uso delle fosse comuni e rievocando la figura del Parini (le cui spoglie furono appunto abbandonate in una fossa comune) in toni affettuosi e solenni che preparano il passaggio alla terza parte (fino al v. 150). In essa il tema dei sepolcri supera l'ambito di una «corrispondenza» privata e si svolge in ritmi maestosi e «sacri», coerenti alla nuova prospettiva che proclama il significato storico, civile, patriottico della tomba. L'uso delle onoranze funebri viene infatti vichianamente legato alle origini stesse della civiltà: religione profondamente sentita dagli antichi greci e romani e poi ripresa, tra i moderni, dagli inglesi con i loro cimiteri-giardini, dove il culto degli affetti familiari si congiunge al culto di eroi nazionali come Nelson. Riferimento, questo, al vincitore di Trafalgar, che, mentre chiarisce la sottesa polemica antinapoleonica del Foscolo, ben introduce, con una specie di

impetuoso squillo eroico, la quarta parte (fino al v. 212) ispirata all'esaltazione delle tombe dei grandi e del loro valore nella storia di una nazione. Questa zona centrale è certo quella che, corrispondendo più direttamente all'intento politico-civile del Foscolo, al suo gusto di poeta-profeta, corre maggiori rischi di enfasi. Ma inestricabile è il viluppo di eloquenza e poesia: un intreccio complesso che sfocia in una superba tensione espressiva, capace di scandire il suo crescendo attraverso la rappresentazione festante e luminosa del paesaggio fiorentino e i fulminei ritratti dei grandi italiani, fino all'auspicio (tratto appunto dai loro monumenti in Santa Croce) di un risorgimento dell'Italia mosso dallo stesso impeto patriottico che aveva guidato gli eroi greci contro i persiani. Proprio attraverso la scena tumultuosa del campo di battaglia di Maratona, il carme giunge all'ultima parte (fino al v. 295) in cui il poeta attinge dall'atmosfera leggendaria del mondo antico i toni più universali del suo canto. Domina il tema della funzione eternatrice e consolatrice della poesia che (pur nei limiti di una realtà dolorosa e caduca) vince il silenzio dei secoli e l'opera devastatrice del tempo. La poesia di Omero eternerà sì la gloria dei vittoriosi achei, ma anche, e più, quella di Ettore, l'eroe caduto difendendo la patria e destinato a essere compianto finché il sole «risplenderà sulle sciagure umane». Così la discussione sul valore dei sepolcri si è trasformata in un inno all'eroismo sfortunato, e la poesia del carme è diventata come la voce sacra, solenne, profonda di tutti gli uomini che, pur soggetti al dolore e alla morte, riescono a fondare supremi valori di vita.

### «Le Grazie»

Il Foscolo non trovò più la forza di organicità dei *Sepolcri*; tuttavia la sua esperienza vitale e storica, la sua problematica culturale e ideale lo sollecitarono a portare avanti una nuova ricerca poetica che, in forma più episodica ma altissima e coerente, toccò il culmine della perfezione nell'incompiuto poema *Le Grazie*. Va però anche ricordato che, mentre attendeva a quest'opera, il poeta riprese e completò la traduzione del *Viaggio sentimentale* dello Sterne, accompagnandola con quella *Notizia intorno a Didimo Chierico* che delinea un nuovo autoritratto in chiave di disincantata saggezza, attraverso una prosa singolarmente moderna, agile e venata di sottile *humour* malinconico: è il tono caratteristico del Foscolo detto «didimeo», diverso e complementare rispetto a quello del Foscolo «ortisiano».

*Le Grazie* furono inizialmente concepite come un solo inno e poi articolate in tre inni mai portati a termine: i frammenti, arbitrariamente ordinati da F.S. Orlandini (1848), furono ripubblicati da G. Chiarini (1904), ma si attende ancora un'edizione critica soddisfacente. Il primo inno, dedicato a Venere, canta la nascita delle Grazie nel mare greco e i primi progressi della civiltà. Il secondo, dedicato a Vesta, trasferisce la scena sul colle fiorentino di Bellosguardo, dove il poeta immagina di innalzare un altare alle Grazie

chiamando a celebrarne il culto tre donne da lui vagheggiate o amate (Eleonora Nencini, Cornelia Martinetti, Maddalena Bignami), come sacerdotesse della musica, della danza, della poesia. Il terzo, dedicato a Pallade, si svolge nella favolosa Atlantide e narra come la dea faccia tessere un velo che dovrà proteggere le Grazie dall'ardore delle umane passioni, rendendole così capaci di compiere tra i mortali la loro missione di incivilimento.

Sulla base di questa trama, solo in parte tessuta, la poesia delle *Grazie* si sviluppa con varia forza, raggiungendo talora un'eccezionale fusione di sentimenti, di figuratività, di musicalità, di pensiero. In tali esiti più alti una luce aerea e suggestiva permea di sé paesaggi incantati e figure mitizzate, suscitando nel lettore quella sorta di «calore di fiamma lontana» (per usare un'espressione della *Notizia intorno a Didimo Chierico*) che rappresenta il culmine dell'«arcana melodia pittrice», di un'arte cioè che armonizza mirabilmente opposte tendenze e sensibilità, neoclassiche e romantiche: una poesia serena e pacata che non è frutto di puro estetismo, in quanto intesa a consolare l'umanità intera e, in particolare, l'Italia «afflitta da regali ire straniere». Ché, a ben guardare, *Le Grazie* sono anzitutto una risposta alla situazione storica in cui il Foscolo si trovò a vivere (il dominio autocratico e imperialistico di Napoleone) e, in parte, allo stesso profilarsi della società borghese; così come, più in profondo, sono il tentativo arduo di contrapporre alla ferinità degli uomini i valori alternativi della fraternità, della giustizia, del rispetto reciproco.

### *Il periodo inglese e l'attività critica*

Durante l'esilio londinese Foscolo conseguì ancora risultati di singolare finezza nella prosa delle *Lettere dall'Inghilterra*, che sviluppano (nella descrizione ironica del mondo snobistico italiano confrontato a quello inglese) la direzione di stile iniziata con la versione sterniana. Ma l'aspetto più rilevante dell'attività foscoliana degli ultimi anni va riconosciuto nell'imponente produzione di studi e saggi. L'originalità della sua critica (appoggiata a una robusta preparazione filologica e a un'altrettanto solida conoscenza storica) consiste in una forte capacità di ricostruire integralmente la personalità e l'opera degli autori studiati, talvolta insistendo più sugli aspetti psicologici (come nei *Saggi sul Petrarca*), talaltra coordinando le linee di un'epoca con le caratteristiche individuali, di linguaggio e di stile, proprie di un poeta: si pensi in tal senso al *Discorso sul testo della Divina Commedia*, specialmente all'esame del canto di Francesca e all'interpretazione suggestiva, anche se non accettabile, del poema dantesco come opera di un ribelle eretico. Dal grande poeta era nato un grande critico (il maggiore prima del De Sanctis), capace di indagare l'opera d'arte anche come risultato stilistico che, nella sua intima unione di verità e idealità, di «passione divorante e pacata meditazione», impegna «tutte le forze dell'uomo».

## L'intervento storico-poetico del Foscolo (1978)

W. Binni, *L'intervento storico-poetico del Foscolo*, in Id., *Ugo Foscolo. Storia e poesia* cit., pp. 3-32. Si tratta del testo, ampliato e annotato, della prolusione pronunciata in occasione della celebrazione del bicentenario foscoliano presso l'Accademia Nazionale dei Lincei di Roma (18 ottobre 1978) e presso la Fondazione «Giorgio Cini» di Venezia (26 ottobre 1978). Con il titolo assegnato originalmente alla prolusione, *Foscolo oggi: proposta di una interpretazione storico-critica*, lo scritto è pubblicato prima in «La Rassegna della letteratura italiana», a. 82°, serie VII, n. 3, Firenze, settembre-dicembre 1978, pp. 333-351, quindi in *Atti dei Convegni Foscoliani* (Venezia, ottobre 1978), vol. I, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988, pp. VII-XXX.



## L'INTERVENTO STORICO-POETICO DEL FOSCOLO<sup>1</sup>

Il bicentenario della nascita di Ugo Foscolo cade in una fase, iniziata da tempo, in cui l'immagine dello scrittore appare in complesso meno viva e attrattiva di quanto essa sia stata in altre epoche storiche.

Come fu quella risorgimentale e postunitaria quando – dopo la contrastata affermazione del Foscolo fra i contemporanei che gli anteponevano l'immagine sontuosa del Monti e non comprendevano la sua novità troppo inedita, sconcertante, «scomoda», e dopo l'aspro dibattito ideologico fra il *côté* cattolico (Rosmini e Tommaseo) che contrapponeva al suo classicismo materialistico e irreligioso il Manzoni, voce del secolo romantico e cristiano, e il fronte laico-democratico (soprattutto Mazzini e poi Cattaneo) che, pur rifiutandone ed espungendone gli elementi del pensiero materialistico e le conclusioni «impopolari», ne esaltava la prospettiva nazionale, la nuova concezione del letterato-sacerdote, incontaminato ed esemplare – questo fronte risultò vincente e diffuse di Foscolo, sino a livello popolare e di costume, un'immagine unitaria e statuarica, valorizzandone l'*Ortis* e soprattutto i *Sepolcri*, poesia della resurrezione della nazione italiana (laica e unita per la libertà e non per la potenza aggressiva) e poi (nella interpretazione del De Sanctis) punto alto della parabola foscoliana che il grande critico tracciò rilevando in quel capolavoro l'unione profonda di coscienza e fantasia e l'accordo con il movimento della storia di primo Ottocento.

Come fu anche quella della prima metà del Novecento che, reagendo all'agiografia risorgimentale e ai suoi limiti di comprensione della vasta e complessa opera foscoliana, si dimostrò tanto più attenta al valore estetico di quella nello sviluppo ingente di interpretazioni e di studi, tesi a recuperare una più intera immagine del Foscolo approfondendone (merito primo del maggiore foscolista del Novecento, Mario Fubini, di cui rimpiangiamo ancora qui la scomparsa) sia l'elemento complementare didimeo rispetto all'elemento passionale ortisiano, e quindi la prosa sterniana didimeica, sia la tensione all'armonia e quindi la poesia delle *Grazie* già nettamente condannata dal De Sanctis come poesia intellettualistica e allegorica e poi invece,

<sup>1</sup> È il testo, rivisto e annotato, del discorso da me tenuto (con il titolo, ora cambiato, di *Foscolo oggi: proposta di una interpretazione storico-critica*) ad apertura delle celebrazioni foscoliane – all'Accademia dei Lincei e alla presenza del presidente della Repubblica, Sandro Pertini, il 18 ottobre 1978 – promosse dal Comitato nazionale foscoliano da me diretto (presidente d'onore del comitato Eugenio Montale), per iniziativa del Ministero dei Beni culturali.

negli anni '30-40, divenuta acme della lirica foscoliana e addirittura, nel giudizio del Flora, la lirica piú alta dell'Ottocento italiano.

E certo le interpretazioni e gli studi della prima metà del nostro secolo si allargarono all'approfondimento di tutta la produzione foscoliana sia nelle singole opere sia nella cultura che le sorregge e nel pensiero politico e filosofico, estetico e critico, dettero avvio a quella edizione nazionale delle *Opere foscoliane*<sup>2</sup> che dovrebbe compirsi in approssimativa coincidenza con questo bicentenario, e insieme attuarono e avviarono vaste ricerche per una piú attendibile biografia del Foscolo che tuttora si attende per avere una base piú sicura alla stessa interpretazione critica del lavoro artistico foscoliano: le cui tappe e datazioni rimangono in molti essenziali momenti aggrovigliate ed incerte, anche a causa della stessa ricostruzione mitico-apologetica con cui il Foscolo (romanziero di se stesso) complicò la sua reale vicenda e la precisa motivazione delle sue opere. Si pensi, ad esempio, alla selva intricata della genesi e formazione dei sonetti, che intrecciano poi ragioni biografiche e schemi ispirati alle situazioni dell'*Ortis* in svolgimento<sup>3</sup>, o al lungo periodo inglese, ancora in gran parte bisognoso di nuove ricerche particolari da parte di studiosi esperti della reale situazione politica e culturale inglese, dell'italianismo inglese, della precisa consistenza degli interlocutori inglesi, e bisognoso di una scansione di fasi del lavoro foscoliano meno settorialmente considerato e invece da inserire in uno svolgimento dinamico, entro un ambiente nuovo e ricco di aperture europee, e in un'interrelazione fra le attività del critico, dello storico, del politico, del traduttore-poeta di Omero, da considerare anche come modi di intervento nella storia della Restaurazione e nell'assillo persistente della storia d'Italia e della propria funzione di intellettuale-scrittore.

E tuttavia – senza voler affatto accedere, in nome dell'*hoggi* senza radici, ad un appiattimento o, peggio, ad un'assurda liquidazione di un lavoro critico, filologico, erudito cosí imponente e importante – in una revisione generale e compendiosa di quella lunga fase, le interpretazioni critiche della prima metà del Novecento appaiono pur caratterizzate da alcuni chiari pericoli nella delineazione prevalente della immagine del Foscolo. I pericoli derivanti dall'estetica idealistica-crociana e da quella della poesia «pura», simbolistica ed ermetica, del frammentismo della «prosa d'arte», e quindi di un'immagine del Foscolo come essenzialmente lirico e prosatore d'arte cui si voleva soprattutto guardare, liberandolo sí dal mito e dall'agiografia risorgimentale,

<sup>2</sup> Edizione presso l'editore Le Monnier di Firenze, impostata da Michele Barbi e diretta a lungo da Mario Fubini. Dopo la morte del Fubini (1977) l'edizione verrà completata sotto la mia direzione.

<sup>3</sup> Si pensi, ad esempio, al sonetto *Meritamente però ch'io potei* e ai paesaggi liguri del viaggio ai confini d'Italia nell'*Ortis* 1801-1802, con precedenti di paesaggi aspri e montuosi della parte finale dell'*Ortis* 1798 e insieme alle reali vicende della vita militare del Foscolo. Il tutto poi anche ispirato alla ripresa di aspri moduli delle rime alfieriane come nel sonetto *Per la certosa di Grenoble*.

ma alla fine dalla «impurità» della storia e della sua stessa vicenda concreta e politica-ideologica e considerandolo soprattutto nella sua vocazione di poeta «puro» culminante perciò nelle *Grazie* come voce del puro e metastorico vate dell'armonia, decurtandone la gravidanza storica, politica e ideologica. Così come, alla fine, si insidiava lo stesso importantissimo acquisto della prosa sterniana-didimea riportandola alle condizioni della novecentesca «prosa d'arte», perdendone le ragioni più complesse e il significato nella storia complessa dello scrittore: forse che le *Lettere d'Inghilterra* son risolvibili in un puro alto *divertissement* artistico-stilistico? Ché invece, a sostegno di quel sottile gioco di pagine e lettere, patetiche e ironiche nella descrizione del «bel mondo», esse sono un ulteriore intervento del Foscolo del periodo inglese nella situazione italiana al tempo della Restaurazione, con il rinnovato attacco ironico-polemico ai patrizi lombardi (oggetto costante della sua battaglia sociale e politica) e la voce della sofferenza personale-storica foscoliana, le cui piaghe lacerano e sostengono, nell'apparente disimpegno politico, la vera consistenza di quella – come la chiama l'autore – «matassa delle digressioni a fila di mille colori – e rosee – e sanguigne – e funeree»<sup>4</sup>.

Tali pericoli e specie le loro estremizzazioni (pur tenendo conto delle correzioni già portate da interpretazioni più storicistiche e da quelle storico-critiche in atto da tempo) han pure concorso a motivare, per reazione, le più recenti difficoltà di rilievo del valore foscoliano, certa flessione della presenza del Foscolo nel clima generale del nostro tempo, che han primissimi segni nell'ultimo dopoguerra: quando agì fortemente l'espanso recupero di cauti spunti limitativi gramsciani, mentre l'attenzione più viva, dal '47 in poi, si spostava sul Leopardi «eroico» e «progressivo». Tendenza limitativa che poi trova sin troppo clamorosa espressione di insofferenza nel noto *pamphlet* dissacratorio di Gadda (*Il Guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*<sup>5</sup>), più volte diffuso anche in forma teatrale e aggravato, nella sua genesi umorale (più interessante per Gadda che per Foscolo), appunto dalla reazione alla versione piuttosto scolastica della dimensione agiografica ottocentesca e di quella novecentesca della «poesia pura», per giungere infine a certi moti impazienti recenti o recentissimi che – malgrado le loro punte più rozze e snobistiche – in qualche modo pur denunciano il riflesso reattivo all'immagine idealistica e puristica del Foscolo che così veniva più facilmente schiacciata fra quelle sempre più emergenti del Leopardi e del Manzoni, e che va indubbiamente nuovamente rivista e nuovamente impostata.

Non si tratta certo di affidarsi alla risolutività di particolari approcci metodologici, come quelli psicanalitici o strutturalistici che, per ora, non mi sembrano esser risultati, nel caso del Foscolo, molto fruttuosi.

<sup>4</sup> *Opere*, Ed. Naz., vol. V, p. 377. E si legga tutta la *Lettera al Lettore*, in «Paragone», 1958 e poi Milano 1965.

<sup>5</sup> In «Paragone», 1959 (poi in volume, Milano 1967).

Penso invece che si possa e debba contribuire a un rilancio del Foscolo anche fuori del campo specialistico, approfondendo vie già iniziate e già in discussione con i rischi e gli errori dell'interpretazione del metodo crociano e puristico, e soprattutto attuando realmente la valida esigenza di intera storicizzazione dello scrittore<sup>6</sup> finalizzata alla migliore comprensione delle punte alte della poesia entro il flusso del suo lavoro artistico, nel suo nesso essenziale al moto di risposta e di intervento nella storia che va dalla rivoluzione alla Restaurazione, nel suo carattere piú problematico che risolutivo (ma tutt'altro che immobile e ripetitivo), nella sua inquieta conflittualità tradotta nell'operazione artistica, essa stessa irrequieta e in continuo svolgimento e mai fuori dell'attrito con gli stessi ingorgati problemi vissuti e sofferti dall'intellettuale-scrittore e letterato, seguendo costantemente lo sviluppo di questo e della sua nozione e pratica, che va dalla discussione con la nozione libertaria-aristocratica alfieriana («né visto è mai dei dominanti a lato») al suo cambiamento in quella dell'intellettuale militante giacobino, a quella del collaboratore critico del sistema napoleonico (critico fino al piú aperto dissenso ed opposizione), all'elaborazione della nozione e pratica dell'intellettuale letterato delle lezioni pavesi in netto distacco dalla vecchia e nuova nozione del letterato cortigiano e creatore del consenso al potere e non ai profondi bisogni della società nazionale che il vero letterato deve, dove è possibile, assecondare in una via autonoma e creatrice di nuovi problemi, a quella dell'intellettuale europeo del periodo inglese in opposizione alle prospettive degli intellettuali reazionari della Restaurazione.

In tal modo – partendo da un'immagine piú storica del Foscolo – si farà meglio risultare quella ricchezza di interessi e di aperture che la sua personalità ed opera ben possiedono proprio nei confronti dei lettori di questo scorcio del secolo XX.

Si calcoli il ben prevedibile interesse attuale per il personaggio e per la sua vicenda, per il grande creatore del proprio personaggio romanzesco aperto in tante proiezioni e «doppi» di sé nei personaggi delle sue opere (fra elementi autobiografici e loro trasfigurazione inventiva appoggiata da tante sollecitazioni culturali e letterarie a livello europeo), si pensi, per i *Sepolcri*, al problema della morte e alla recente tanatologia<sup>7</sup>, ai nuovi spazi interni dell'uomo, pur materialisticamente concepito, che Foscolo vi apre e all'odierno interesse antropologico, o, specie per l'*Ortis*, all'incrocio dirompente

<sup>6</sup> Quale io già ponevo alla fine della parte storica del mio libro *Foscolo e la critica*, Firenze 1957.

<sup>7</sup> Si pensi in particolare al volume di P. Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris 1977 (che interessa per i *Sepolcri* anche per l'attenzione alle leggi cimiteriali francesi e al loro substrato ideologico nell'epoca fra l'*ancien régime*, la rivoluzione, il Direttorio e l'Impero, utilizzate direttamente nei confronti dei *Sepolcri* da L. Sozzi nel saggio *I «Sepolcri» e le discussioni francesi sulle tombe negli anni del Direttorio e del Consolato*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1967, su cui si vedano le osservazioni di P. Fasano nella relativa recensione in «La Rassegna della letteratura italiana», 1968 e poi in *Stratigrafie foscoliane*, Roma 1974).

delle sofferenze personali e politiche, si pensi – anche se a vario livello di esiti – alla ricchezza di aperture e di registri dello sperimentatore di linguaggio fra inventività ed esperienza vissuta e sofferta. Che non sono solo quello del lirico (esso stesso così vario e non retto solo, fra *Sepolcri* e *Grazie*, dalla poetica del «mirabile e del passionato» con la loro diversa dosatura), ma del romanziere e del narratore (con quante versioni!), del grande epistolografo (folto di direzioni di sfogo e dialogo schietto «da uomo a uomo», di saggismo moralistico e filosofico, di narrazione autentica e disposta a nuovi progettati romanzi), dell'oratore politico, nella sua gamma di eloquenza alta, solenne e sin turgida o violenta e stringata, del prosatore latino satirico fino al sadismo feroce dell'*Hypercalipsis*, del prosatore didimeo e predidimeo, ironico, elusivo-allusivo e sin libertino (ad aforismi, a quadri, a lettere, a ramificazione di sentimenti sottilmente penetrati e analizzati), dello storico fra forme appassionate e trascinanti (gli scritti su Parga e la *Lettera apologetica*) o incisive e sobriamente aneddotiche come nella *Vita di Pio VI*, del tragediografo, tutt'altro che privo di tecniche autenticamente teatrali e insieme legato ad esigenze drammatiche profonde, del critico con il vario taglio e tono dei suoi saggi. Si pensi soprattutto alla incessante apertura – pur fra atti scrittorii decisivi e definitivi – di avvio di opere progettate, abbozzate, interrotte o riprese e aggiornate nel ritmo folto delle sue esperienze e occasioni, del suo costruire a strati, a intarsio, a spirale di temi e moduli artistici, e all'enorme massa di cultura e letteratura classica, italiana, europea non casualmente adibita all'espressione di propri autentici miti e motivi.

Ma tutto ciò (che qui è accennato specie in risposta a certe dure incomprendimenti attuali del classicista marmoreo, frigido, provinciale, tutto chiuso nella Necropoli di un passato accademico, o spesso recentemente bloccato all'opera geniale dell'*Ortis* a cui seguirebbe solo involuzione e letteratura morta) si deve riportare saldamente a una dimensione storica, all'individuazione della persona concreta e storicamente valida, alla sua poetica in movimento, che commuta in direzione artistica e in direzione di miti poetici le esperienze e la massa dei suoi problemi dentro la viva, densa storia di quel «venticinquennio» dalla rivoluzione al crollo napoleonico e alla Restaurazione, dal cui seno emergono soprattutto i traumi essenziali di Campofornio e della caduta delle speranze giacobine, e poi del crollo napoleonico e dello svanire delle speranze indipendentistiche e civili che Foscolo legava all'utilizzazione «italiana» della forza armata e della gioventù intellettuale del Regno Italico da lui educata. Traumi questi su cui non si insisterà mai abbastanza per comprendere il cammino foscoliano e l'evoluzione della sua problematica, in concorso con la caduta del giovanile rousseauismo, al rafforzarsi del suo realismo e dolente storicismo (fino al fatalismo) nel crescente alimento vichiano, hobbesiano, lockiano e machiavelliano e quindi lo stesso progredire della sua involuzione liberalmoderata, e il crescere del suo duro giudizio sul quarto stato, dolorosamente sperimentato (per la sua misera condizione economica) mutevole strumento dei despoti demagoghi

e delle classi reazionarie e confessionali (la base del Terrore robespierriano e soprattutto del sanfedismo e delle classi privilegiate<sup>8</sup>), ma da parte di un uomo segnato per sempre dalla rivoluzione: *pupil of revolution*, come egli si definiva, nel 1818, nel saggio su se stesso, e pieno di *poussées* democratiche e nostalgiche per i governi popolari, nella costante avversione all'*ancien régime* e alla classe aristocratica e clericale, nell'avversione per la Santa Alleanza ricostruttrice degli antichi privilegi. Sicché poi nel sospetto dei vari dominatori il Foscolo rimarrà sempre una «testa calda» (come lo chiamava il Murat) o «un uomo pericoloso sotto ogni governo» (come lo chiamava il burocrate poliziesco austriaco Strassoldo<sup>9</sup>, e come lo considerava il Metternich, suo accanito persecutore), con altissimo involontario elogio, specie in bocca a simili «tutori dell'ordine», per un vero intellettuale, sempre scomodo e pericoloso per il potere.

Così, a capire gli svolgimenti e le spinte intellettuali e politiche e lo stesso emergere e consistere della sua inventività creativa non separabili fra di loro, se non si vuol ricadere nella separazione idealistica della poesia dalla vita e dalla storia, è, a mio avviso, necessario tener conto spregiudicatamente dello svolgersi di una esistenza faticosa, in lotta ardua per le proprie ragioni di affermazione e per la ricerca di un proprio ruolo e sin di vera e propria sopravvivenza, resa difficile dallo stesso temperamento irrequieto, dagli sbalzi fra esaltazione e depressione personale (con vere e proprie nevrosi e una ipersensibilità meteoropatica tante volte denunciata dal Foscolo nelle lettere: «qui piove, piove, né spiove mai. O miseria dell'anima mia! Io me la sento annegata e infangata quante volte esco di casa», «giornata da suicidio»<sup>10</sup>, e viceversa sobbalzi di vitalità all'apparire del sole e del clima asciutto<sup>11</sup>), resa

<sup>8</sup> Si ricordino appunto le esperienze brucianti della «plebe» e del «vulgo» da parte del Foscolo, specie all'altezza dell'invasione austro-russa e poi del crollo del Regno Italico: ma si noti che spesso il «vulgo» è connotazione elitaria più intellettuale-morale che sociale, tanto più dispregiativa perché priva di costrizioni economiche e di limiti di istruzione. Del resto, al limite e non certo per accettare positivamente la dura posizione foscoliana (così diversa da quella di alcuni giacobini e utopisti, malgrado tutto, resistenti alle delusioni, così diversa poi da quella del Leopardi), si può dire davvero che valga di più nella storia dell'Ottocento il populismo, spesso assai «peloso», di tanti letterati e intellettuali romantici di indirizzo moderato e cattolico-spiritualistico? L'aspra posizione foscoliana aveva almeno il vantaggio di avviare una conoscenza realistica, pessimistica e demistificatoria che avrebbe potuto contribuire ad una impostazione diversa da quella degli interessati borghesi umanitari per loro ragioni ben chiare di affermazione e di egemonia sulle stesse classi subalterne vagheggiate nelle loro «virtù» per poterle più agevolmente utilizzare.

<sup>9</sup> Per la frase dello Strassoldo, anche nel testo tedesco («ein gefährlicher Mensch unter jeder Regierung»), si veda U. Foscolo, *Epistolario*, Ed. Naz., vol. IV, p. 584, e lo scritto di G. Gambarin, *Foscolo e l'Austria*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1963 (ora in G. Gambarin, *Saggi foscoliani*, Roma 1978).

<sup>10</sup> Al Bottelli, 27 novembre 1807 (*Ep.*, II, p. 307). «Giornata da suicidio» e «città da suicidio» (Milano piovosa e nebbiosa) ricorrono molte volte nell'epistolario dal carteggio Arese alle lettere alla Martinengo.

<sup>11</sup> Così, fra tante, la lettera al Brunetti del 10 gennaio 1809 (*ibid.*, III, pp. 14-15) in cui

difficile dal bisogno di agio, da certa megalomania egotistica, da pieghe edonistiche profonde (fonte in poesia di certo esplicito esercizio alessandrino, ma spesso rialzate esse stesse da una valutazione molto intima di certi piaceri schietti e incantevoli – specie nella loro associazione di piaceri profondi e minimi – nella loro espressione scrittoria: «Il passeggiare al sole, il dormire, l'amare e l'essere amato, il ciarlare al focolare con l'amico a quattr'occhi, e il sorseggiare il caffè guardando l'alba sorgente e ricordandosi dei begli anni passati non sono cose da poco!»<sup>12</sup>), resa difficile da un forte e a volte inarcato senso di sé e della propria dignità, dall'incrocio fra temerarietà imprudente e sottili disegni di politica personale poco produttiva, dalla irruenza dei vizi (il gioco d'azzardo) e di passioni amorose a volte causa di esiti assurdi (l'avventura febbrile e alla fine sordida con la Pestalozza in Svizzera): un uomo concreto e vivo nelle condizioni del temperamento, dell'esistenza, delle occasioni storiche, delle offerte della cultura, non un'anima poetica iperuranica senza rapporti con la realtà e invece quanto più segnato da una fondamentale condizione di sradicato, tanto più portato a tentare di radicarsi tenacemente in concrete situazioni della realtà e della storia.

Sradicato quanto a estrazione e collocazione nazionale (greco?, greco-veneto, greco-veneto-dalmata, veneziano, ma della colonia greca e greco-dalmata? donde il vagheggiamento delle proprie origini greche fino a riconoscerne una ragione della propria poetica e poesia e viceversa l'ondeggiare fra la sua condizione di veneziano e di esule «forestiero» a Milano, fra la sua appartenenza alla Repubblica Cisalpina, Italiana, al Regno Italico, e la più ampia e dominante prospettiva di italiano a cui disperatamente si lega), sradicato quanto a unità familiare, da cui le vicende lo strappano violentemente fin dall'infanzia<sup>13</sup> e che invano tenta di riunire e di costituire con il matrimonio varie volte invano tentato e fallito per il suo ambiguo stato sociale, o riconosciuto (il caso della Giovia) o vanamente sopravvalutato (il caso della Russell), sradicato quanto a precisa estrazione e collocazione sociale (fra aspirazioni a origini patrizie e un ambiguo rapporto con il *ceto medio* sentito sí, secondo le sue parole, «in genere per certo la sezione più

accusa lo scirocco della propria inerzia intellettuale e poi così motiva il ritorno dell'«estro»: «Appena ho potuto leggere: oggi solo l'estro è tornato, ed è tornato col freddo asciutto e col Sole».

<sup>12</sup> Al Grassi, 28 gennaio 1811 (*ibid.*, V, p. 420). Il brano è tanto più rivelatore di un edonismo alto e temperato nel legame con il resto che segue, così severo circa le passioni misere dei letterati nel senso negativo che la parola bivalente ha nel Foscolo.

<sup>13</sup> Donde la luce ferma e radiosa, amara e veemente, espansiva e concentrata che si appunta sulla famiglia unita ai tempi della fanciullezza in occasione delle feste natalizie nella bellissima lettera alla Martinengo (scritta in una giornata simile passata in solitudine) del 4 gennaio 1808 (*Ibid.*, II, p. 332) di cui do qui il brano più intenso: «Non v'è giorno né sera ch'io mi ricordi delle dolcezze della mia famiglia e del tetto materno con amarissima tenerezza e con desiderio veemente quanto la vigilia del Natale che mi ricorda la cena fra' miei parenti e le gioie fanciullesche, e la contentezza di mia madre nel vedersi i figli d'intorno a lei, e l'illuminazione di tutta la tavola e il *panattone* e tutte l'usanze famigliari».

morale e illuminata dell'umanità incivilita»<sup>14</sup> e appoggio del suo ideale di «mediocrazia» e di avversione alla grande sperequazione delle ricchezze, ma anche avversato nella sua spinta mercantile e avida e del cui senso pratico Foscolo è totalmente sprovvisto, diversamente dal Monti, con la sua ascesa sociale avveduta e sicura, di vero e proprio borghese), sradicato e ondeggiante nella sua condizione militare di cui – a parte la sconfitta pratica del suo blocco di carriera al grado di capitano aggiunto<sup>15</sup> superato in quello di capobattaglione solo nel breve periodo del crollo del Regno Italico – egli sentì sí la congenialità con il proprio spirito bellicoso e la possibilità di una necessaria stabilità economica, ma insieme la discordanza con la sua attività di studio e l'avvilimento di una dipendenza, di una servitù, di una «livrea», com'egli dice nelle *Lettere d'Inghilterra*, sradicato linguisticamente (dove l'ardua conquista del possesso pieno e sicuro della lingua e della letteratura italiana tutt'altro che istintivo e naturale), sradicato tanto più nel lungo soggiorno in Inghilterra in cui tenta di inserirsi nella condizione di *gentleman* e di *esquire*, necessaria, secondo lui, al suo prestigio di scrittore, donde la rovinosa ricerca di un tono di vita dispendioso e disordinato insostenibile a causa del difficile necessario lavoro editoriale di fronte a un pubblico di altra lingua, mal posseduta, e quindi la miseria e la morte in miseria.

E viceversa bisognoso di radicarsi persino nell'ubicazione del sepolcro *certo*, nel luogo natale, a Venezia vicino ai *tetti materni*, in Italia e in luoghi come Firenze legati ai miti della sua poesia, fino al tentativo di radicarsi e di trovare identità *certa* nel suo ruolo di libero scrittore e nella sua stessa opera letteraria, nella *certezza* dello stile e nell'ansia del suo perfezionamento e della sua base di cultura ed erudizione *certa*. E insieme perseguitato dal senso di un destino di fuga, di errare di *gente in gente* cui si lega, in contrasto, il bisogno profondo di rapporti saldi di amicizia e di amore continuamente bruciati ed esposti poi alla verifica pessimistica e realistica (la vicenda Arese, l'amicizia fallita col Monti e con molti degli stessi giovani che più non lo capirono dopo l'esilio).

E soprattutto, in suprema risposta alla sua condizione di sradicato, la volontà tenace di legarsi saldamente alla volontaria «patria italiana» e alla causa

<sup>14</sup> Si veda il capitolo sul Parini nel *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia*, in *Opere cit.*, XI, parte II, p. 502 e in inglese p. 416 («the middling classes of society, which generally speaking, are certainly the most moral and most enlightened portion of civilized mankind»).

<sup>15</sup> Nel suo fallimento di ascesa anche nella carriera militare poté pesare, oltre alle prevalenti ragioni di sospetto politico, anche la non appartenenza alla massoneria (Monti vi appartenne e vi trovò appoggio ed avallo fino alla sua collaborazione con gli Austriaci) particolarmente potente nelle istituzioni della Repubblica Cisalpina e Italiana e del Regno Italico e specie nell'esercito (si veda in proposito la lettera alla Bignami – *Ep.*, III, pp. 3-4 – del 1809, senza data di giorno e mese, circa il suo isolamento, perché non massone) fra gli ufficiali della spedizione in Francia che quasi tutti «insanivano per *fabbricare senza fondamenti*».

della sua indipendenza, al punto che egli potrà persino eccessivamente affermare nella *Lettera apologetica* (riassunto della sua vicenda e radicamento essa stessa nella propria storia di «italiano» contesagli dai letterati nemici a cui si rivolge) che «io mentre che sotto la vostra censura letteraria mi dibatteva più sempre incalzato d'accuse di maestà, pur non tanto io mi studiava che tutte le mie scritture sotto apparenza di versi e romanzi e pedanterie di letteratura e di tattica e profezie e bizzarrie d'immaginazione corressero tuttavia a una meta politica e all'utilità dell'Italia»<sup>16</sup>.

Sicché, nella volontà del comprendere storico-critico, va pur detto che questa appassionata volontà di stringere la sua attività molteplice di scrittore, così fertile di tensioni e di direzioni, ad uno scopo centrale storico-politico (essenziale del resto nel suo tempo: il tema della società nazionale fra origine giacobina e nuove spinte romantiche di varia connotazione ideologica tra un Fichte, un Hölderlin e magari poi un Büchner) deve essere fortemente sottolineata per intendere quello che mi pare il motivo propulsore non solo della sua attività di oratore e scrittore politico, ma della sua stessa poetica e del suo messaggio di scrittore, la forza e il limite, o meglio, il carattere della sua posizione entro la raggiera dei grandi scrittori tra fine Settecento e primo Ottocento (dopo Parini e Alfieri e prima di Leopardi e Manzoni). Che consiste nel rapporto fra l'accettazione virile (e pur dolente: «non secondo i miei desideri» egli dirà) dei limiti della storia, della realtà e della stessa reale condizione umana (che egli definirà, nel 1809, come la legge perentoria del «così è, così deve essere, e se non dovesse essere, non sarebbe») e l'intervento in essi (pur fra moti contrastanti di impegno e disimpegno, a sua volta corretto da un impegno più profondo e pur con spiragli paurosi sulla vanità *assurda* della stessa realtà) cercando di allargarne dall'interno gli spazi, di fondarvi valori o valori-illusioni («celeste dote» e «pietosa insania» è chiamata nei *Sepolcri* la possibilità di una vita dei morti nell'attivo ricordo)<sup>17</sup> di «ristoro», di risarcimento, di compenso e consolazione, di «evocazione» come stimolo alla vita, ma senza volere e potere creare vere e profonde alternative. Come invece Leopardi – che pur tanto a lui deve, specie per il sistema delle illusioni e che vive in un'epoca successiva della storia, entro la quiete tetra della Restaurazione, non segnato come Foscolo dalle profonde impronte dell'esperienza rivoluzionaria – farà soprattutto al termine della sua profonda, consequenziale diagnosi pessimistica intera, materialistica ed atea, nello scatto reattivo e nel pessimismo energico, protestatario-attivo della *Ginestra*

<sup>16</sup> *Lettera apologetica*, in *Opere cit.*, XIII, pp. 11, 140.

<sup>17</sup> Quanto al logoramento, col tempo, di questo attivo ricordo e quasi compresenza dei morti ai vivi, si ricordi l'amara conclusione della lettera a G.B. Giovio (del 28 settembre 1813, *Ep.*, IV, p. 376) in rapporto alla morte del figlio di questi, Benedetto, e al suo ricordo in Foscolo e nel fratello Giulio: «e io e mio fratello lontani da Como o vicini avremo Benedetto per vivo, sempre, e amico nostro, e consolatore, e compagno e partecipe de' nostri affetti; e quando poi, pur troppo, ci accorgeremo ch'egli ci manca e che la sola illusione ci ha consolati, allora noi lo sospireremo con mestissimo desiderio».

e del suo messaggio pragmatico-poetico rivolto a tutti, fino al «vulgo» cui si deve tutta la verità, base di una nuova società interamente diversa, con conseguenze che nei due scrittori giungono fino alla loro diversa poetica e al loro diverso linguaggio.

Non si creda che, con questo paragone, si voglia ripetere, rovesciandola, l'operazione del Croce che esaltò indiscriminatamente la valenza positiva del Foscolo nel paragone con l'incompreso e avversato Leopardi: si vuole invece servirsene (ben tenendo conto di una diversità che non è solo personale, ma epocale) per meglio precisare del Foscolo la posizione storica, il modo di profonda immersione nella storia del suo tempo, la condizione di interprete, di collaboratore critico, di promotore della storia tempestosa che va dalla rivoluzione al crollo di Napoleone e delle speranze indipendentistiche sotto la grigia cappa della Restaurazione, quando la sua grande poesia significativamente crollerà, pur lasciando spazio ad altri modi di intervento e di attività intellettuale e scrittoria, tutt'altro che esaurita.

Perché il suo pessimismo, pur così profondo (si pensi alla lettera da Ventimiglia nell'*Ortis*, culminante nel grido lacerante «La terra è una foresta di belve», o a quel lacerto ricavato dai *Frammenti su Lucrezio* che fa pensare al giardino del «tutto è male» di Leopardi o alla meditazione incandescente di Julien Sorel, prima dell'esecuzione, nel *Rouge et noir* di Stendhal, e che culmina nella domanda all'uomo «Quale differenza da te alla formica ed a tutti gli altri animali? Conosci tu l'orrore in cui deve loro essere la vista dell'uomo? Tu passi frattanto e li calpesti»<sup>18</sup>), non è portato alle sue ultime conclusioni definitive e così non è in grado di fare scattare un'alternativa, troppo intrecciato com'è alle spinte di risposta positiva e continuamente risarcito, compensato più che sviluppato fino all'estremo (lo stesso suicidio dell'*Ortis* è disperazione che sprigiona energie vitali e apre la strada ad altre riprese di intervento storico-poetico nella realtà: e così, in diversa situazione, è il suicidio dell'*Ajace*). Mentre l'intervento che pur apre spazi è troppo continuamente riconverso nella storia, per potere in qualche modo sfondarla su di un'onda «più lunga» e più aperta ad un lungo futuro.

Con ciò non si vuol certo limitare la varietà e la varia consistenza della sua grande arte e poesia che penetra nel seno del secolo XIX con una voce spesso nuovissima e modernissima, ma se ne vogliono indicare i caratteri personali e la prospettiva stessa della sua poetica tesa a dare il massimo valore alla poesia, consolatrice, eternatrice e salvatrice, fino ad un primato che potrebbe suonare enfatico ed estetistico («E quando il Tempo con sue fredde ali vi spazza / fin le rovine, le Pimplee fan lieti di lor canti i deserti / e l'armonia vince di mille secoli il silenzio») e che invece va compreso dal seno di una posizione che esalta la poesia a risarcimento supremo dell'accertata miseria dell'uomo, dell'opera distruttrice della legge materialistica, delle ferite che la storia e la realtà infliggono a chi più vi si immerge e vi opera. In maniera,

<sup>18</sup> *Opere cit.*, IV, p. 245 nota.

d'altra parte, molto diversa dal contemporaneo Monti che dalla storia trae sí i suoi temi, ma nella prospettiva di uno scrittore che si sente solo veramente responsabile della sua bella forma che su di essi elabora, attratto dal genuino entusiasmo che suscitano in lui gli avvenimenti grandiosi (e vittoriosi!), ma senza vera personale sofferenza e senza incidenza profonda nella storia che poeticamente illustra<sup>19</sup>.

Tutto ciò vale, ripeto, non solo per il movimento dell'intellettuale, del politico (di cui il primo significativo segno può trovarsi nel giovanile rimprovero ad Alfieri – in un intervento oratorio nella veneziana «Società di pubblica istruzione» nel '97 – prima aggredito perché conclusivamente contrario alle idee rivoluzionarie, poi più sintomaticamente tacciato di silenzio e invitato a prendere posizione comunque nelle gravi vicende del tempo<sup>20</sup>), ma per il movimento della sua poesia e della sua arte nel loro sviluppo dinamico, nel loro procedere nella storia (non a caso le cime alte della sua poesia sono legate a datazioni essenziali nella storia e nei rapporti fra storia e vicenda personale), che dà tanto diverso valore alle sue singole opere nel loro sgorgo entro questo processo incessante e del resto tutt'altro che meccanicamente ripetitivo e invariabile. Così come, d'altra parte, il suo pensiero, la sua cultura, le sue prospettive sono sí caratterizzate da una problematica conflittuale, a volte fino al limite dell'ingorgo e al turgore espressivo mal decifrabile, specie se misurato globalmente, ma tale problematicità è invece meglio spiegabile e comprensibile nella sua natura e nel suo valore se vista nel suo svolgersi.

Difficile è così definire globalmente la sua prospettiva politico-sociale, mossa dopo le avanzatissime posizioni giacobine sconfitte verso esiti moderati, ma irrequieti e tramati di continue nostalgie di quella rivoluzione delle cui impronte Foscolo è indelebilmente segnato, mentre più produttivo è cogliere questa problematica nelle sue relazioni con la storia e con lo scopo politico indipendentistico. Sicché, ad esempio<sup>21</sup>, la sua stessa presunta e definitiva prospettiva neoguelfa sarà meglio valutata nella più ravvicinata considerazione del suo storico e strumentale significato: l'esaltazione di Gregorio VII nel celebre articolo censurato dell'11 è, al momento della maggior potenza dell'e-

<sup>19</sup> Rinvio, per la posizione storica e poetica del Monti e per la esplicazione e motivazione del suo «entusiasmo» poetico per gli avvenimenti storici, al mio volume di dispense genovesi *Corso su Vincenzo Monti*, Genova 1956, ormai diffuso come vero e proprio libro fra gli studiosi del Monti, ora pubblicato (presso l'editore Sansoni), non senza integrazioni e revisioni.

<sup>20</sup> Cfr. *Opere cit.*, IV, pp. 26-31.

<sup>21</sup> Ma gli esempi potrebbero moltiplicarsi: si pensi al rapporto con Napoleone da non considerare globalmente e una volta per tutte, ma da spiegare nelle singole situazioni concrete, si pensi alla posizione contro partiti e sette in nome della «concordia» nazionale che troverà poi distinzione fra partiti e sette nel periodo inglese quando il Foscolo entrerà in contatto con la ben diversa situazione inglese e con il quadro politico-sociale della Restaurazione.

gemonia napoleonica, in funzione dell'esaltazione della forte personalità del personaggio «italiano» in lotta con i potenti stranieri («né si può contendere ad Ildebrando certa virtù virile e magnanima, spesso fanatica, talvolta superstiziosa, ma non ipocrita mai: tanto in lui la natura prevalse all'educazione monastica e all'istituto della sua vita»)<sup>22</sup> e la riforma della Chiesa cattolica in un ritorno ad un cristianesimo evangelico è vista soprattutto – specie nei *Discorsi sopra la servitù dell'Italia* del '15 – come una possibile potenzialità attiva nella storia italiana che soprattutto preme a Foscolo far valere in quell'esame delle ragioni della servitù italiana e quindi come considerazione di utilità nazionale, che non implica una adesione personale di cristiano riformatore da parte di chi, come Foscolo, è sostanzialmente estraneo alla prospettiva cristiana pur distinguendo nettamente fra «cristiano» e «cattolico» e avversando soprattutto il cattolicesimo come degenerazione del cristianesimo fino alla più aborrita estremizzazione del gesuitismo.

Così difficile rimane pur sempre definire la sua intera visione filosofica fra materialismo, pessimismo sin deterministico anche se dolente («Ah purtroppo! Tutta la forza della nostra filosofia, tutta la forza dell'anima nostra risiede nelle forze dei nostri muscoli, del nostro cuore di carne e del nostro cervello tal quale le dita della natura l'hanno impastato»<sup>23</sup>), dubbi sulla natura madre o matrigna e viceversa aperture a un senso dell'armonia dell'universo e a una creatività dell'io umano (con spinte romantiche e idealistiche). Ma meglio se ne spiegherà la reale consistenza (pur sempre più problematica che risolutiva) se si esamineranno tali termini di contrasto (essi stessi spesso produttivi al massimo livello poetico: si pensi ai *Sepolcri*, al loro contrasto dinamico che si traduce nel metodo poetico del *chiaroscuro*) entro la storia del poeta e la storia culturale e politica del tempo. Sicché lo stesso tono *sacro*, certo linguaggio di impronta religiosa non può far pensare (nelle situazioni precise dell'*Ortis*, dei *Sepolcri*, delle *Grazie* e di altre opere) ad un appello o a nostalgie di tipo trascendente, ma viceversa ad una volontà (variamente scandita e motivata) di un recupero del *sacro* in un cielo tutto umano e mondano, quasi di una riappropriazione da parte dell'uomo, in vari modi, di qualità che gli uomini hanno demandato alle divinità da loro create (il montaggio-smontaggio delle donne-dee nell'*Ode all'Arese*, la divinizzazione degli uomini e l'umanizzazione degli Dei come nella *Chioma di Berenice*, nella quale si esclude la mitologia cristiana dalla possibilità della poesia perché troppo opposta alle vere mondane passioni degli uomini). Un *sacro* che è poi l'autentico e l'intimo degli uomini e il loro modo di sentire gli aspetti più intatti e immacolati della natura. Come, su altri livelli, *sacro* è per Foscolo la loro lealtà e indipendenza, *sacro* è la poesia, *sacri* e sacerdoti i poeti, *sacro* è tutto ciò che riguarda la patria, i suoi eroi, le sue tradizioni, *sacro* è il sacrificio della vita per la patria e per la «divina» libertà.

<sup>22</sup> *Dello scopo di Gregorio VII*, 1811, in *Opere* cit., VII, p. 397.

<sup>23</sup> Lettera a G.B. Giovio, 1° maggio 1809 (*Ep.*, III, p. 146).

E la stessa sacralità e la nuova religione dei sepolcri è un modo saldamente laico di strappare anche la morte alla Chiesa cattolica, di strappare la gioventú, oggetto delle sue cure, all'educazione cattolico-gesuitica che secolarmente avrebbe per Foscolo contaminato l'educazione dei letterati sviandoli alla frivolezza delle Arcadie e al servizio dei potenti. E del resto lo stesso carne dei *Sepolcri* crollerebbe se Foscolo non vivesse profondamente una netta chiusura ad una doppia realtà, se non considerasse il sonno della morte inesorabilmente «duro» («sonno profondissimo senza sogni»<sup>24</sup> dirà, a scanso di equivoci, in una lettera al Giovio), sol cosí potendo sviluppare in sublime crescendo la religione tutta laica e mondana delle tombe, la sacralità della patria e dell'eroismo, della poesia eternatrice nel supremo impeto lirico che tanto piú alto risuona quanto piú si oppone a certezze e speranze ultraterrene e si svolge entro i limiti della caducità e della legge materialistica dell'annullamento individuale.

Sicché di nuovo si rafforza l'esigenza di una interpretazione intera dell'opera foscoliana, ma nel suo sviluppo e nell'attrito con la storia mutevole e drammatica del suo tempo, conflittuale e tormentata essa stessa in sede politica, culturale, letteraria, cosí meglio seguendo e in miglior modo comprendendo gli stessi nodi problematici del suo complesso e spesso complicato pensiero: nodi che poi non sono affatto risolti (come di solito si dice con una scappatoia troppo facile) dalla poesia e dal suo miracoloso intervento, ma che nella poesia portano il loro attrito e cosí la potenziano, la dinamizzano, le danno il suo significato interno e dinamico, mentre poi la poesia riconverge sollecitante nella intera problematica in svolgimento.

Tale interpretazione si potrà realizzare solo in una nuova monografia che intrecci continuamente le vicende personali, la storia, la problematica del politico, dell'intellettuale, dello scrittore, la sua poetica in movimento, nelle varie angolature dei suoi interventi storico-poetici. Ma di tale svolgimento in questa sede non posso dare neppure uno schema rattratto, limitandomi perciò a soffermarmi brevemente sulle *Grazie* e sul loro arduo ed aperto problema. Dopo la creazione possente dei *Sepolcri*, nella consolidata situazione del Regno Italico e dell'egemonia napoleonica (all'epoca di Wagram) il Foscolo interviene nella storia italiana con l'alto magistero pavese, delineando una figura e pratica dell'intellettuale-letterato che, pur con il precedente alferiano, appare ben nuova nella nostra storia moderna (coscienza e responsabilità dello sviluppo delle proprie facoltà naturali e del proprio impegno specifico nella parola, ma in relazione all'utilità socionazionale di contro alla letteratura conformistica, cortigiana, venale) e insieme (specie nella formidabile orazione *Sull'origine e i limiti della giustizia*) vigorosamente demistificando le astratte teorie giusnaturalistiche e illuministiche alla luce della realtà e delle sue ferree (anche se dolorose) leggi, trovando la

<sup>24</sup> Lettera del 20 dicembre 1810 (*ibid.*, p. 482).

giustizia (indarno cercata, nella sua purezza, nelle varie epoche della storia) solo se basata sulla forza e così contribuendo all'educazione della futura *élite* «italiana» con l'aspra lezione della dura realtà.

Dopodiché la forza poetica e problematica foscoliana giungerà al cuore stesso del dramma politico-storico del tempo (e attraverso questo al dramma generale degli uomini) quando nell'11 (durante i preparativi della campagna di Russia) egli scriverà (ultima sua grande opera poetica organica e capolavoro così a lungo misconosciuto) la tragedia *Ajace*, in cui un supremo ingorgo di realismo pessimistico (il circolo vizioso di libertà, licenza, nuova tirannide, l'anello stretto dell'insopprimibile istinto ferino dell'uomo, «animale sopraffattore e guerriero», spezzato dal protagonista – proiezione dell'autore – solo con l'inorridito suicidio) prepara per reazione – ma anche con l'offerta di una apertura positiva nella voce di Tecmessa, portatrice dei valori compensativi del *pudore* e della *compassione* – il supremo diverso intervento delle *Grazie*, culmine e crollo della grande poesia foscoliana<sup>25</sup>.

In queste (a Firenze, dopo l'abbandono, fra volontario e imposto, di Milano, a causa anzitutto della proibizione di nuove rappresentazioni dell'*Ajace*, così allusivo alle vicende napoleoniche, e della lunga lotta dei letterati cortigiani contro di lui) si incontrano (non con dura dicotomia, ma anzi entro un fluido intreccio complesso di tensioni e livelli) una direzione, che sale fino dal *falso* dei frammenti presentati come tradotti dal greco nella *Chioma di Berenice* del 1803, da un progetto del 1808 («un inno alle Grazie ove saranno idoleggiate tutte le idee metafisiche sul bello»<sup>26</sup>), da spinte esistenti nell'impegno totale di forze dell'*Orazione inaugurale* («la fantasia crea le Grazie e le accarezza»<sup>27</sup>), da meditazioni teorico-estetiche appoggiate a una vasta raggiera di letture di teorici italiani e stranieri, e che si dispone in un'angolatura di disimpegno dalla storia e dalla politica, e trova prevalente impiego<sup>28</sup> nella prima impostazione delle *Grazie* in un inno unico

<sup>25</sup> Rimando per un completo studio dell'*Ajace* al mio saggio su quella tragedia in *Carducci e altri saggi*, Torino 1966 ss. Mentre per l'*Ortis* rinvio alla mia introduzione all'edizione garzantiana (1974) e per le Odi e il primo Foscolo al saggio su l'Ode a Luigia Pallavicini in *Due studi critici: Ariosto e Foscolo*, Roma 1978.

<sup>26</sup> Lettera al Monti del dicembre 1808 (*Ep.*, II, p. 554).

<sup>27</sup> Cfr. *Opere cit.*, VII, p. 7.

<sup>28</sup> Dico prevalente perché recentemente nella lettura del testo (in corso di pubblicazione) che dell'inno unico ha dato Mario Scotti, rivedendo (e in parte modificando) quello già preparato dal Pagliai, ho visto come le primissime stesure (in ordine cronologico) presentano un iniziale tentativo di versi pieni di note lugubri e di allusioni alla guerra e al suo orrore in chiave, direi, ancora di tipo sepolcrico, come i versi seguenti: «Calpestando gli alipedi di Marte. / Ardon l'Erinni di lor man le antique / selve, e le moli opra di regi: l'ombre / magnanime d'Eroi fremon confuse / a lunga schiera di garzoni estinti / fuor dagli occhi paterni; il piè / alla proda muovono d'Acheronte, e gli occhi errando / cercan fra l'ombre il lume aureo del giorno / anzi tempo smarrito. Ahi dei tuoi figli / vedova è omai la genitrice terra». Ma, dopo queste prime stesure, ben interessanti a porre comunque (in forma persino *outrée*) come un primissimo aggancio alla storia della guerra di Russia, il

(nell'agosto-settembre 1812) e motiva cadute estetistiche anche posteriori, e invece una dimensione di alto equilibrio penetrata e sorretta dal rinnovato incontro con la storia e la politica che più profondamente e produttivamente si realizza – dopo che con la *Ricciarda* la direzione del disimpegno trova risposta eccessiva e ossessiva e scarica il nuovo e brusco impeto drammatico, e dopo che viceversa la nuova completa stesura della versione del *Viaggio sentimentale* di Sterne e la *Notizia intorno a Didimo Chierico* agevolano una situazione sentimentale e una disposizione espressiva più adeguate – nella primavera del '13, a Bellosguardo.

Quando il Foscolo vive concretamente una propizia situazione di rapporto fra solitudine e civile, gentile socievolezza, mentre gli giungono le notizie del disastro di Russia, della morte di giovani amici in quella campagna, delle battaglie difensive della Grande Armata e della distruzione del corpo di spedizione italiano (quei giovani italiani armati su cui egli aveva tanto contato per il suo disegno indipendentistico). Così il poeta può riprendere e approfondire il tentativo più ambizioso e rischioso della sua carriera poetica in una zona fervidamente creativa, occupata appunto dal lavoro delle *Grazie* fino alla partenza definitiva da Firenze, nel novembre 1813<sup>29</sup>. Ché – come sarà confermato dall'edizione nazionale, ora curata dallo Scotti sulla base del lunghissimo lavoro del compianto Pagliai – dopo quell'epoca il lavoro delle *Grazie* sarà continuato solo in alcuni periodi del '14 nella faticosa stesura del viaggio delle api febee, per non esser più ripreso se non in Inghilterra, nel '22, quando è scartata definitivamente l'ambizione poematica, e brani delle *Grazie*, pur approfonditi e completati (con vera e rinnovata forza poetica, anche se di breve durata), vengono inseriti nella *Dissertation* legata alla illustrazione del gruppo canoviano posseduto dal duca di Bedford, con il ritorno al *falso* dei frammenti tradotti da un antico inno greco.

Nella situazione e dimensione di quella primavera, la nuova impresa poetica si configura sempre più (nel tentativo di completamento dell'inno unico e nel passaggio al poema in tre inni, che insieme complica la difficile organizzazione delle *Grazie*) come una nuova forma di intervento con la poesia nella storia, nella realtà, nella condizione umana per ingentilirne e

tono di disimpegno prevale con chiari impeti gioiosi-edonistici: «lieto» è il carme e l'inno dono delle Grazie, le «nostre dive» «amano gli ozi» e «aman la pace e l'arte», le «graziose» Dee sono «gioia degli inni», il colloquio e la collaborazione con Canova sono più frequentemente invocati nell'inno che si propone soprattutto un'educazione estetica e solo così indirettamente morale dei giovinetti studiosi. Tutte cose da precisare meglio quando il testo definitivo dell'inno e del carme in tre inni sarà definito e pubblicato. Così si vedrà meglio (sulla base della cronologia dei vari passi) che i nuovi e più precisi riferimenti storici entrano nell'inno unico solo con la sua ripresa nel marzo-aprile del 1813, quando si delinea la complessa direzione delle *Grazie* in accordo con la situazione concreta e propizia del Foscolo nell'epoca che va sotto il segno significativo di Bellosguardo.

<sup>29</sup> Per la storia intera del periodo fiorentino 1812-1813 rinvio al mio saggio *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812-13*, in *Carducci e altri saggi* cit. (fin dalla prima edizione 1960).

incivilirne gli atavici, profondi istinti belluini e passionali, allargando gli spazi del «così è» con un incessante impiego delle virtù «compensative» di cui le *Grazie*, per mezzo delle arti, sono portatrici, esse stesse continuamente esposte all'aggressione di quegli istinti mai interamente sopiti.

È il massimo tentativo di intervento concesso alla prospettiva foscoliana, esso stesso insidiato dalla piega più evasiva e compiaciuta, edonistica e alessandrina che, ripeto, meno però si fa sentire esplicitamente quando emerge la nuova dimensione di profonda misura e di profonda tensione, del supremo equilibrio entro cui penetrano le voci della storia e della realtà e ne tendono il livello più alto ed intenso.

La via delle *Grazie* non può quindi configurarsi né nella vecchia interpretazione puristico-ermetica di poesia «pura» e privata o in nuovi ritorni di fatto alla condanna desanctisiana, né nell'interpretazione recente e affascinante, ma, a mio avviso, non convincente del Masiello<sup>30</sup>, che vede il poema incompiuto come decisa alternativa intera al sistema napoleonico, alla nascente società borghese, alla guerra che domina quell'epoca, poesia tanto più oppositiva quanto più di nuovo affermata nella sua qualità di poesia totalmente *pura* e (malgrado le opposte intenzioni e direzioni) così effettivamente speculare alla interpretazione del periodo idealistico e puristico-ermetico e dei loro non assenti epigoni.

Le *Grazie*, a mio avviso, non sono così *pure* e insieme così oppositive e interamente alternative. Esse sono più complesse e insieme divise nella loro frammentaria ed episodica consistenza, nel loro divenire incompiuto, e corrispondono al massimo sforzo dell'intervento storico-poetico foscoliano nel suo particolare modo di dilatazione dei limiti della realtà e della storia. Proprio quei riferimenti storico-politici che già apparvero, in zona idealistica e puristica, come note marginali e polemiche, disturbatrici rispetto alla poesia della «pura armonia», sono i segni di un impegno e intervento che indicano la più alta direzione delle *Grazie*, ne sostengono gli avvisi più profondi, ne alimentano la grandezza in tanti episodi, ne rafforzano la prospettiva più ambiziosa penetrando nella viva tensione all'armonia e rendendola veramente *arcana*: la parola che mancava nella definizione della poetica dell'«armoniosa melodia pittrice» nelle stesure dell'autunno del '12.

Proprio dalla profonda sensibilità alla storia che penetra nell'alta misura di una condizione e di una poetica che non mira alla lirica eloquente e al «fare sublime» dei *Sepolcri*, ma appunto ad una tensione nella misura profonda (e così coerentemente regola procedimenti più di similitudini che di passaggi fulminei e densi, e un linguaggio «fluidico e pervio», cristallino e germinante di allusioni arcane), nascono le punte poetiche più vibranti

<sup>30</sup> V. Masiello, *Il mito e la storia. Analisi delle strutture dialettiche delle «Grazie» foscoliane*, in «Angelus Novus», 1968, 12-13. Cfr. in proposito a questo saggio, certo uno dei contributi più stimolanti del foscolismo recente, la recensione di P. Fasano sulla «Rassegna della letteratura italiana» e ora in *Stratigrafie foscoliane* cit.

e sicure. E la tensione a zone, in cui si condensano le condizioni umane e naturali portate alla loro perfezione, è resa attuabile proprio dallo slancio dinamico creato dall'abbrivo storico e politico.

Come avviene nel grande episodio dell'abbandono della terra da parte di Minerva e della sua ascesa con le Grazie e le dee minori all'Iperuranio dove verrà tessuto il velo delle Grazie, in cui la creazione di quel regno superiore che *vuole* eternizzare le condizioni più armoniche e vitali della realtà non avrebbe forza e possibilità di esistere se non fosse promosso dallo slancio precedente, esso stesso tanto intensamente poetico e tanto legato alla storia vissuta dolorosamente dal poeta (riepilogo alto dei suoi scacchi e dei suoi ideali irrealizzati: guerra napoleonica di Russia e rivoluzione francese, sorte sventurata dell'Italia):

Onde, qualvolta per desio di stragi  
si fan guerra i mortali, e alla divina  
libertà danno impuri ostie di sangue;  
o danno a prezzo anima e brandi all'ire  
di tiranni stranieri, o a feroce impresa  
seguon avido re che ad innocenti  
popoli appresta ceppi e lutto a' suoi;  
allor concede le Gorgoni a Marte  
Pallade, e sola tien l'asta paterna  
con che i regi precorre alla difesa  
delle leggi e dell'are, e per cui splende  
a' magnanimi eroi sacro il trionfo.  
Poi nell'isola sua fugge Minerva,  
e tutte dee minori a cui diè Giove  
d'esserle care alunne, a ogni gentile  
studio ammaestra: e quivi casti i balli,  
quivi son puri i canti, e senza brina  
i fiori e verdi i prati, ed aureo il giorno  
sempre, e stellate e limpide le notti.

O si guardi direttamente al grande brano della viceregina e al suo culmine nei versi di solenne e scandita marcia funebre per la morte di un eroe:

Tutto il cielo t'udia quando al marito  
guerreggiante a impedir l'Elba ai nemici  
pregavi lenta l'invisibil Parca  
che accompagna gli eroi, vaticinando  
l'inno funereo e l'alto avello e l'armi  
più terse e giunti alla quadriga i bianchi  
destrieri eterni a correre l'Eliso.

Versi tutti intessuti di riferimenti alla situazione della primavera del 1813, alle sorti del viceré (che ormai combatte in difesa e non in offesa: il vallo

sull'Elba, la battaglia di Bautzen) e alle sorti del Regno Italico ancora visto dal Foscolo come oggetto delle sue inquiete speranze, pur nel dolore cocente dello sterminio dei giovani italiani in Russia, che vengono ora significativamente ricordati, nella ripresa e adattamento storico in quell'episodio di alcuni versi dell'*Ajace* (la lotta di Ajace contro un assalto troiano), resi tanto piú vibranti di un profondo trauma storico-personale, con l'evocazione della lotta difensiva del viceré sull'*Elba* di fronte allo Scita che invade terre non sue oltre la Neva e cosí (come il Foscolo, non «pacifista», dice altrove nelle *Grazie*) trasforma la sua guerra giusta in guerra ingiusta di conquista<sup>31</sup>, e con il finale quadro di squallore della ritirata della Grande Armata e del corpo di spedizione italiano:

sul deserto de' ghiacci orridi, d'alto  
silenzio e d'ossa e armate esuli larve.

O nel lungo eccezionale brano fantastico sull'Erinni (prova alta di un neoclassicismo singolarissimo di sapore europeo, vicino a tanta alta poesia del cosiddetto romanticismo ellenizzante), che a un certo punto Foscolo pensò di adibire addirittura a un paragone in relazione alla immaginata descrizione dell'incendio di Mosca, si noti l'attrazione stimolante che quel brano subisce da parte dell'ossessivo motivo attuale della guerra di Russia e del massacro della gioventú italiana:

Quinci l'invida Dea gl'inseminati  
campi mira, e dal gelido Oceano  
a' nocchieri conteso: ed oggi forse  
per la Scizia calpesta armi e vessilli  
e d'itali guerrier corpi incompetanti...

Il pensiero dei «giovineti per la patria estinti» e per la sorte dell'Italia «afflitta da regali ire straniere» (cui sono ora destinati gli inni del poema), il senso dell'incalzare della guerra verso l'Italia («cosí imminente ormai fremente Bellona»), l'ossessione delle «ossa fraterne» insepolti nelle guerre che stanno per toccare l'Italia («ch'io non le veggia almeno or che in Italia / fra le messi biancheggiano insepolti») alimentano di questa essenziale passione storico-politica la poesia delle *Grazie*.

Mentre il Foscolo si configura nel suo ruolo di poeta dalla «sdegnosa lira», nella sua missione di poeta non cortigiano, che «fa bello» il «lauro» solo «quando sventura ne incorona i prenci» (e «le dive mie sdegnan chi a' fasti di fortuna applaude»), responsabile della riabilitazione di una grande poesia che, venuta di Grecia in Italia, ora *misera ostenta* i doni delle *Grazie* e *oblia*

<sup>31</sup> «Al bellicoso / Scita togliendo il nume suo. Di stragi / su' canuti e di vergini rapite / tolto! il trionfo profanò che in guerra / giusta il favore della Dea gli porse».

*il loro nume* (e cioè la santità incontaminata della poesia non mercenaria e non conformista e non solo la sicurezza della forma).

Tutta la direzione piú nuova e profonda delle *Grazie* è cosí legata alla profonda evocazione della realt  storica contemporanea. Realt  storica colta in alti momenti di poesia e disseminata nelle *Grazie* come segno tutt'altro che laterale e marginale di una prospettiva che interviene nella storia e risponde alla storia come primo, significativo livello di una poesia insieme vibrante del profondo *Leitmotiv* della condizione umana, della sua sorte di caducit  e di sventura, limite di una realt  umana universale entro cui il Foscolo scava per costruirvi un comportamento umano dignitoso e non impulsivamente aggressivo o viceversa atterrito («e men tremanti al grido che li promette a morte») o per farne risuonare l'elegiaco e virile richiamo di una visione pessimistica di fondo, non elusa, ma filtrata in quel cerchio alto di sentimenti nobili ed educati dal senso piú profondo del mito delle *Grazie* confortatrici in una vita personale e interpersonale meno istintiva e violentemente passionale e ferina. Si ricordi almeno, in proposito, l'endecasillabo che riepiloga tutta la sorte caduca degli uomini:

E dopo brevi di sacri alla morte

che par bene, su questo tema dolente, indicare la via della poesia foscoliana piú alta e matura in questo verso altissimo per capacit  sintetica, incrinato dallo squillo sommesso del *brevi di* e tutto percorso dalla vibrazione *sacra*<sup>32</sup>.

Da questo senso sempre presente della sorte degli uomini nasce anche l'impresa di fermare ci  che   destinato a invecchiare e sparire, con quel senso piú profondo della «belt  fugace» che richiama tanta poesia europea neoclassica romantica, nella zona fra Schiller e Hölderlin, fra Keats e Shelley, e quindi sottolinea la pertinenza della poesia delle *Grazie* a una prospettiva poetica che di tanto supera il neoclassicismo corrente in Italia, esplicitamente avversato nella lunga lotta contro i pittori-professori e i frigidisti regolisti del «bello ideale», e di tanto supera lo stesso grande e

<sup>32</sup> Per avvertire gli stessi limiti e la diversa via della grande poesia foscoliana matura rispetto al successivo discorso poetico leopardiano, tanto piú moderno ed esaurientemente svolto, si ricordino, sullo stesso tema dolente della condizione umana, i versi dell'*Ultimo canto di Saffo*: «Ogni piú lieto / giorno di nostra et  primo s'invola. / Sottentra il morbo, e la vecchiezza, e l'ombra / della gelida morte». Si pensi anche (ma tutto ci  richiederebbe ben altro ampio discorso!), sul filo di chiari suggerimenti foscoliani, alla diversa maniera leopardiana. Cos  – a parte il passo di danza di Nerina nelle *Ricordanze* e della giovinezza nelle *Grazie*, cos  diversificato nel taglio repentino, nello scarto brusco da vita a morte in Leopardi («quando spegneali il fato, e giacevi») – il rapporto-diversit  fra l'alta indicazione foscoliana della eroica scontentezza di Alfieri nei *Sepolcri* («i campi e il cielo / desioso mirando») con la sua tensione al «sublime», e le parole poetiche leopardiane per Nerina (sempre nelle *Ricordanze*) cos  risolte in forma essenziale-dimessa (la sostituzione di «aria» a «cielo») e nettamente privativa («i campi, / l'aria non mira») con tutto un complesso diverso presupposto di visione della vita e di poetica.

ammirato Canova che qui s'invoca a scolpire le tre donne ministre delle Grazie descritte dal poeta:

e tu potrai lasciarle  
immortali fra noi, pria che all'Eliso  
su l'ali occulte fuggano degli anni.

Né certo a caso il grande episodio del velo si apre con la figura luminosa-malinconica della giovinezza destinata al declino, alla vecchiaia, alla morte e si chiude con quello della giovane madre che piange al vagito del suo primo figlio lattante credendolo presagio di malattie e di morte, mentre lo è di una vita destinata al dolore:

Beata! ancor non sa quanto agli infanti  
provido è il sonno eterno, e que' vagiti  
presagi son di dolorosa vita.

Con ciò non si vuol certo perder di vista, nella sua forza autentica e nell'interrelazione con la spinta di fondo indicata, la componente di quella tensione all'armonia che si basa su di un'aspirazione profonda e ardua del Foscolo (armonia dell'universo e armonia dell'uomo, superiore equilibrio che domina ogni moto scomposto e tenta di vincere l'«aspra disarmonia» delle cose umane) e trova condizione propizia nella situazione personale del tempo di Bellosguardo e che, tanto più nel raccordo diretto e indiretto con i segni storici, trova modo di realizzare poeticamente una acuta penetrazione – con forti componenti di base sensitiva e capacità a lor modo conoscitive – negli strati più profondi e complessi dell'animo umano: una voce interiore ed arcana che anima i paesaggi, la realtà naturale e civile (i paesaggi fiorentini, i *lucidi teatri*, i paesaggi lombardi con il *sussurro* di *mille pioppe aeree*, il paesaggio greco ricostruito con l'evocazione scura e potente della Grecia preistorica con i suoi uomini ferini e cannibali, e quella dei luminosi quadri della Grecia incivilita da Venere e dalle Grazie), una voce energico-vibratile che apre spazi ad una vita interiore complessa e sensibile-arcana, ma tutta umana e mondana, e ritrovata e creata nel rapporto con la natura (il brano della fiamma di Vesta) o nelle zone più interne dei sensi e dell'animo umano, come nella similitudine della vergine romita che, vagante e mai collocata nel poema *in fieri*, fa anche capire il modo di lavoro delle *Grazie*, il profilarsi di similitudini come ponti lanciati senza predeterminato approdo, e dunque una creatività che anticipa e travolge spesso i disegni poematici continuamente mutevoli e pur tutt'altro che privi di nessi riflessivi e prepoetici con la poesia realizzata:

Come nel chiostro vergine romita  
se gli azzurri del cielo e la splendente  
Luna e il silenzio delle stelle adora,

sente il Nume, ed al cembalo s'asside,  
e del piè e delle dita e dell'errante  
estro e degli occhi vigili alle note  
sollecita il suo cembalo ispirata,  
ma se improvvisi rimembranze Amore  
in cor le manda, scorrono piú lente  
sovra i tasti le dita, e d'improvviso  
quella soave melodia che posa  
secreta ne' vocali alvei del legno  
flebile e lenta all'aure s'aggira...

Cosí incompiuta com'è e impossibile a compiersi nella irrequietezza degli schemi poemati e nell'incontro di direzioni non sempre fuse, la poesia delle *Grazie* vive come il crollo della potenza organica del Foscolo, come il culmine della sua poesia sia per la qualità delle sue cime, sia per l'orientamento, fra loro connessi, di un supremo intervento nella storia del tempo, e nella storia degli uomini, esso stesso consapevole dei limiti realistici in cui tale intervento può compiersi: aiuto alla vita e alla storia, non alternativa intera.

Ma questo sforzo e questo fervore creativo e questo incontro di misura e di tensione hanno un termine: Marte «bramasangue» e la «propria dignità», la passione per la sorte del Regno Italico e le passioni amorose piú «agitanti» che «eccitanti» richiamano Foscolo a Milano e lo riimmergono direttamente nell'azione e nella tempesta della storia e del suo animo.

E tuttavia, dopo l'attività convulsa del '13-14 a favore di una possibilità d'indipendenza del Regno Italico, anche oltre l'esilio (atto ben alto quanto piú si consideri nelle stesse umanissime incertezze che lo precedono) il Foscolo prosegue nel suo lavoro e nella sua «lotta» (cosí egli la chiama) mediante il lavoro, nel grigio e livido periodo svizzero (da cui salgono le note appassionate dei *Discorsi della servitù d'Italia* e l'originalissima aggressione, fino al sadismo, dell'*Hypercalipsis* ai letterati italiani e a tutta una intellettualità responsabile prima delle sventure italiane) e poi nel lungo periodo inglese, nelle sue alternanze di successi nell'affermazione personale e nel suo ruolo di grande scrittore italiano ed europeo e di umilianti sconfitte che aggravano certo suo fatalismo, ma non fiaccano la sua volontà di intervento nella storia della Restaurazione e nel recupero della passata storia d'Italia, con atti scrittorii e totali di alta qualità letteraria ed *envergure* storico-politico-culturale, e con la nuova filologia e con la nuova critica, spesso ingiustamente depressa a livello europeo, e invece cosí ricca di nuove forme di attenzione altamente sociologiche e storiche e di capillare sensibilità stilistica, incentrate in una prospettiva radicalmente unitaria.

Né, proprio negli ultimi anni, la poesia manca di farsi ancora luce (dopo l'estremo intervento sulle *Grazie* nella *Dissertation* del '22) attraverso l'ultima grande stesura del '26 della versione omerica, cosí verde, vigorosa, quasi brusca, anche se nel margine del tradurre-creare, mentre la critica raggiunge il suo vertice nel *Discorso dantesco*, la storia raggiunge la sua massima pe-

netrazione nella *Storia della costituzione veneziana*<sup>33</sup>, e la *Lettera apologetica* riassume potentemente la vicenda foscoliana nella storia del suo tempo e ripropone la sua alta figura e nozione di intellettuale-scrittore.

Solo nell'aggravarsi della malattia, negli ultimi mesi di vita, l'estrema revisione del sonetto autoritratto del 9 maggio 1827 denuncia pateticamente una stanchezza estrema derivata dalla lotta inglese e da quella di tutta una vita. L'ultimo verso del sonetto che fino allora, nelle sue numerose stesure dal 1801 in poi, aveva sempre associato «fama» e «riposo», viene ora definitivamente risolto in un'unica e precisa direzione:

E sol da morte aspetterò riposo<sup>34</sup>.

Quell'estrema rinuncia alla fama e quell'unica avida brama di riposo sono ben il corrispettivo di una vita logorata nel lavoro e nello sforzo di un'incessante serie di interventi nella storia e nella realtà.

Di questo modo di intervento storico-poetico oggi ho inteso rilevare il senso profondo, il significato nella storia e nella letteratura del suo tempo, la radice di tanta arte e di tanta grande poesia, ed anche la lezione che ne deriva di sofferta dignità, di un'indipendenza personale mai scompagnata da una sua utilità sociale, del rifiuto del carattere frivolo, conformistico, mercenario e privatistico dell'intellettuale-scrittore.

E come non ricordare in proposito, a conclusione di questo discorso, quanto il Foscolo dice, proprio nell'ultimo lavoro dantesco, con un pensiero vissuto e personalmente attuato, sulla totalità umana della vera arte, sull'atto sintetico dell'operazione artistica in relazione a tutte le forze dell'uomo?: «Certo ad ogni pensiero ed immagine che il poeta concepisca, ad ogni frase, vocabolo o sillaba che raccolga, muti e rimuti, esercita a un tratto le facoltà tutte quante dell'uomo»<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> *Storia* ben importante anche perché riporta ad un'opera progettata nel *Piano di studi* del '96 (e ricordata nell'*Ortis* fra le opere scritte, bruciate dal protagonista prima del suicidio) e così chiude il cerchio di un'attività sotto il segno del riaffiorare di prospettive giovanili e del significato per Foscolo della storia di Venezia: significato politico assai sintomatico se esso in quest'opera tarda si alimenta di forti nostalgie giacobine e democratiche sia nell'esaltazione del periodo più «democratico» della storia veneziana e della congiura popolare di Bajamonte Tiepolo, sia nelle considerazioni positive sulla «plebe», sia nelle riflessioni amare sulle conseguenze negative della «proprietà».

<sup>34</sup> Nella redazione riportata da M. Praz, in *Gusto neoclassico*, Firenze 1940, p. 194.

<sup>35</sup> *Discorso sul testo del poema di Dante*, in *Opere edite e postume, Prose letterarie*, III, Firenze 1931, p. 123.

## Storia della critica foscoliana (1982)

W. Binni, *Storia della critica foscoliana*, in Id., *Ugo Foscolo. Storia e poesia* cit., pp. 203-303. La prima redazione della *Storia*, corrispondente alla parte compresa tra «la valutazione dei contemporanei» e «gli studi del Fubini e lo stato attuale della critica foscoliana», è pubblicata in Id., *Svolgimento della poesia foscoliana*, vol. I cit., pp. 5-82 (ora alle pp. 17-64 del volume primo della presente edizione). Il testo delle dispense è parzialmente ristampato in Id., *Linee di una storia della critica foscoliana sino al De Sanctis*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», sezione II, Lettere, storia e filosofia, vol. XX, Pisa, 1951, pp. 169-205; in versione aggiornata e incrementata in *Ugo Foscolo, I classici italiani nella storia della critica*, vol. II, *Da Galileo a D'Annunzio*, Firenze, La Nuova Italia, 1955, pp. 327-392 (edizioni ampliate e aggiornate: 1961, 1970), e in Id., *Foscolo e la critica. Storia e antologia della critica*, Firenze, La Nuova Italia, 1957 (edizioni ampliate e aggiornate: 1962, 1966, 1971).



## STORIA DELLA CRITICA FOSCOLIANA

### 1. *Giudizi e reazioni dei contemporanei.*

All'opera foscoliana non mancarono giudizi e reazioni dei contemporanei, come sin dalla prima apparizione del Foscolo a Venezia non mancarono neppure entusiastici elogi poetici che confermano la forte impressione suscitata da quella originalissima e vistosa personalità<sup>1</sup>, espressioni di ardente simpatia e ammirazione per un animo eccezionale oltre che per un grande poeta, che, fuori del periodo giovanile, culminano nel ritratto squisito ed illuminante della Teotochi Albrizzi con i suoi rilievi appassionati entro il nitido disegno neoclassico: «L'animo è caldo, forte, disprezzatore della fortuna e della morte. L'ingegno è fervido, rapido, nutrito di sublimi e forti idee... Pietoso, generoso, riconoscente, pare un rozzo selvaggio a' filosofi de' nostri dí. Libertà, indipendenza sono gli ideali dell'anima sua. Si strapperebbe il cuore dal petto, se liberissimi non gli paressero i moti tutti del suo cuore... Animo fervido, ma sincero, come lo specchio, che non illude né inganna...»<sup>2</sup>. Simpatia e ammirazione (coerente spesso – anche nell'accertamento delle passioni impetuose, se non dei «vizi» accanto alle «virtú» – allo stesso autoritratto, al mito autobiografico creato dal poeta fra *Ortis* e sonetti; ché il ritratto didimeo rimase poi piú segreto ed inefficace sulla fantasia dei contemporanei) cui corrisposero un odio e un livore che non conobbero altri grandi poeti, meno ricchi di umori e di impegni nella vita contemporanea: dagli attacchi del Lattanzi, del Guillon a quelli del Lampredi, del Monti, anch'essi, a lor modo, necessari al tormentato ritratto dell'uomo e del letterato «nuovo», e premessa piú petteggola alla lunga polemica che agitò la fortuna del Foscolo nella prima metà dell'Ottocento e convalidò lo straordinario spicco di un animo e di una poesia cosí impegnativi e rivoluzionari in profondo<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Anche se appartengono all'aneddotica, i versi ispirati dal giovane Foscolo *vate e tribuno* concorrono a darci un primo ritratto preromantico del Foscolo, uomo e poeta di tempi nuovi, coronato dall'alone del *Tieste* e delle Odi apocalittiche e turbate del «conio dell'autore» (per usare un'espressione del *Piano di studi*), la cui eco risuona in componimenti encomiastici quali il sonetto di O. Samuelli e l'ode di F. Vaini nell'«Anno poetico» del 1797.

<sup>2</sup> I. Teotochi Albrizzi, *Ritratti*, Brescia 1807 (cito dall'ed. a cura di T. Bozza, Roma 1946, pp. 37-38). Su questi ritratti della Teotochi Albrizzi si veda il mio saggio nel vol. *Critici e poeti. Dal Cinquecento al Novecento*, Firenze 1951, 1967<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Sulle polemiche foscoliane e sui giudizi passionali dei contemporanei si trovano notizie abbondanti, ma non organizzate criticamente, nel volume di M. Naselli, *La fortuna del*

Gli stessi giudizi piú sereni che dell'*Ortis* e dei *Sepolcri* (le due opere che piú attrassero l'attenzione dei contemporanei insieme al *Commento alla Chioma di Berenice*, all'*Aiace*, e all'*Orazione inaugurale*) dettero uomini come Cesarotti e Bettinelli riflettono sempre uno stato di incertezza turbata, diviso fra ammirazione e incomprendimento, che è tipico dei letterati del tempo di fronte ad un'arte troppo romantica<sup>4</sup> in una certa direzione, troppo «greca» in un'altra, oltreché troppo decisa ed aspra nei confronti del comodo tradizionalismo ideologico o di quei compromessi cosí comuni allora fra credenze tradizionali, razionalismo illuministico, impoverito dei suoi succhi piú intensi, e vago spiritualismo preromantico. Cosí il Cesarotti, consigliere e «padre» del Foscolo preortisiano, reagiva, fra dolente, stupito e ammirato, alla novità estrema dell'*Ortis*, l'opera in cui il suo preromanticismo moderato veniva superato di colpo da una posizione cosí violentemente passionale e strenuamente impegnativa: «Del tuo *Ortis* non ho voglia di parlarne. Esso mi desta compassione, ammirazione e ribrezzo. Non dirò che due parole. Questa è un'opera scritta da un Genio in un accesso di febbre maligna, d'una sublimità micidiale e d'una eccellenza venefica. Veggo pur troppo che è l'opera del tuo cuore... Nella lettura dell'*Ortis* ho bisogno di respirar tratto tratto per non restare oppresso dal cumulo d'idee, di fantasmi e d'affetti coi quali mi hai posto assedio al cuore e allo spirito»<sup>5</sup>. E l'atteggiamento del Bettinelli, il «Nestore» della letteratura italiana, ben indica gli sforzi dell'epoca di ridurre la novità dell'*Ortis* in maniera piú accettabile al proprio gusto

*Foscolo nell'Ottocento*, Genova 1923 (vedi anche G. Surra, *Della varia fama di U. Foscolo*, Novara 1907). Il quadro piú accurato delle polemiche provocate dai *Sepolcri*, dall'*Orazione inaugurale* e soprattutto dall'articolo foscoliano sull'*Odissea* rimane ancora quello tracciato da G.A. Martinetti, *Delle guerre letterarie contro U. Foscolo*, Torino 1880 (il Martinetti dette altri contributi allo studio della «eunucomachia» traducendo e presentando l'*Ipercalisse*, Saluzzo 1884, e pubblicando e illustrando lettere dell'Arici e del Lampredi al Monti nel «Giornale Storico della letteratura italiana», XXIX [1897]). Si veda anche, per la polemica Foscolo-Lampredi, il saggio di A. Vallone, in *Dal «Caffè» al «Conciliatore»*, Lucca 1953.

<sup>4</sup> Per il Lampredi, ad esempio, il Foscolo era nientemeno che il corifeo del romanticismo nella sua «parte meno sana» (*Lettera apologetica*, Napoli 1831, p. 9).

<sup>5</sup> Lettera del 7 maggio 1803 (in *Epistolario* di U. Foscolo, Ed. Naz., a cura di P. Carli, I, Firenze 1949, p. 180). Si veda anche la lettera dell'11 dicembre 1802 (p. 167) e quella al Barbieri (M. Cesarotti, *Opere*, Pisa 1813, XXXIX, p. 4) in cui si precisa anche meglio l'incontro di ammirazione e riprovazione: «Io mi guarderò bene dal fartelo leggere (l'*Ortis*); perché è fatto per attaccare una malattia d'atrabile sentimentale da terminare nel tragico. Io lo ammiro e lo compiangio. Ma parlando solo dell'opera, ella è tale che farebbe il piú grande entusiasmo se si credesse d'un oltremontano. Ella ricorda *Werther*, ma può farlo anche dimenticare». Sul valore di tali giudizi cesarottiani nei riguardi del preromanticismo del traduttore dell'*Ossian* e della novità rappresentata dal Foscolo si veda il mio *Preromanticismo italiano*, Napoli 1948, p. 252, ora Bari 1974, p. 210. Nella lettera del 7 maggio 1803 sopracitata il Cesarotti mostrava anche la sua incomprendimento per il caratteristico respiro ritmico della poesia foscoliana rimproverando nei sonetti maggiori l'uso dell'«arcatura» specie fra quartine e terzine perché discordante dalla «bella armonia», dalla «aggiustata disposizione delle parti».

moderato, attraverso l'elogio del «bello stile», della «forte immaginazione ne' quadri», quasi separandoli dal fondo e dallo stesso svolgimento del romanzo, a cui però egli muoveva per il primo un'accusa, tante volte ripresa nell'Ottocento, circa l'eccessiva tensione iniziale e la mancanza di catastrofe veramente interessante: sí che il lettore si stanca e «diviene critico e talor nemico del libro»<sup>6</sup>. Né meno disorientato e perplesso si trovò il Bettinelli di fronte ai *Sepolcri*, che egli invano si provò a misurare con i criteri adattabili ai sermoni o alle epistole pindemontiane, e che finí per dichiarare «oscuri», pur protestando, con dubbia enfasi, la sua ammirazione di autore dell'*Entusiasmo* per «tanto spirito e furor poetico»: «Avete troppo ingegno per me, onde mi riesce oscuro lo stile di questo Carme benché da me letto e riletto con applicazione. Altri piú acuti l'intenderanno, ma niuno quanto voi levato a sí alta sfera di gran pensieri e frasi tutte vostre, e poco, credetemi, chiare per noi mediocri. Tal mi reputo in buona coscienza. Ma v'ammiro in tutto gran poeta»<sup>7</sup>. Accusa di oscurità (legata alla presunta mancanza di logica nei passaggi del carme) che soprattutto gravò sui *Sepolcri* negli anni neoclassici e che, culminando nell'irosa definizione del Giordani («fumoso enigma»<sup>8</sup>), costituisce il limite piú forte degli stessi elogi del pindarico «sublime» foscoliano e si convalida nel paragone di prammatica con i *Sepolcri* del Pindemonte. I quali, dal 1808 in poi, vengono pubblicati insieme al carme foscoliano e all'epistola del Torti, che appunto sottolineava nel Foscolo oscurità, incomunicabilità («sol ti ricordi / ch'uomo ad uomini parli») e la mancanza di quella fede a cui invece il Pindemonte aveva affidato – non senza polemi-

<sup>6</sup> Anche il Pindemonte, in una lettera al Bettinelli del 18 dicembre 1802 (in G. Bosco Guillet, *Il Pindemonte attraverso il carteggio di Verona*, Torino 1955, p. 42), mentre considerava «buono lo stile» e trovava nell'*Ortis* «gran forza cosí di sentire come di pensare», criticava il romanzo («se cosí vogliam chiamarlo») perché «mancante d'azione».

<sup>7</sup> Lettera al Foscolo del 17 giugno 1807 (*Ep.*, II, Firenze 1952, pp. 227-228). Il carattere esteriore della critica bettinelliana è comprovato da alcuni appunti sui *Sepolcri* inviati all'Arrivabene (*ibid.*, pp. 227-228 nota): «È forse il sonno ecc.: l'interrogazione è tutta in aria né si sa chi interroghi e chi risponda, e par che l'ombra dei cipressi e l'urne sian malgradite dal poeta, mentre consolano tutti gli altri, e quel confortate di pianto è pur in aria ecc.» (Cfr. B. Soldati, *I «Sepolcri» giudicati dal Bettinelli e dal Monti*, Perugia 1911; D. Bianchini, *Osservazioni dell'abate Bettinelli sui «Sepolcri»*, in «Baretti», 1874).

<sup>8</sup> La celebre definizione si trova in una nota alla lettera del 1811 al Monti (*Per una canzone del conte G. Marchetti*), in cui si osserva con amarezza che al Foscolo «rimane anch'oggi chi per pochi versi facendolo poeta, e per non buoni versi gran poeta, ammiri il fumoso enigma dei suoi *Sepolcri*» (P. Giordani, *Opere*, a cura di A. Gussalli, Milano 1856, IX – I degli *Scritti inediti e postumi*, p. 111 nota). Ancora nel 1831, in una lettera al Papadopoli, il Giordani ribadiva cosí la sua passionale incomprensione: «Non ho mai stimato il Foscolo, pessimo di cuore, mediocre assai d'ingegno, men che mediocre di dottrina, cattivo assai di gusto, gran ciarlatano. Non ho mai capito come tanti ne abbiano fatto un idolo» (*Opere cit.*, VI – I dell'*Ep.*, p. 115). Una riprova della penosa incomprensione del linguaggio poetico foscoliano, comune a una gran parte dei letterati contemporanei, è la condanna giordaniana delle «urne confortate di pianto»: perché «non s'intenderà mai come le arche possano sentire allegrezza o dolore e quindi ricevere conforto» (*Opere*, XII, p. 32).

ca con il vicino grande – la commossa risoluzione del suo componimento. E proprio quest'ultimo saldava le richieste di una diversa soluzione religiosa<sup>9</sup>, di una maggiore chiarezza discorsiva e di un più cauto volo fantastico con quella di un classicismo meno integrale<sup>10</sup>.

Questo paragone dei *Sepolcri* con l'epistola del Pindemonte, e magari con quella del Torti, occupò prevalentemente, come dicevo, l'attenzione dei contemporanei e se in qualche caso quel confronto poté far risaltare, agli occhi di qualche lettore più acuto, le qualità tanto più originali del Foscolo, la sua ricchezza e profondità di idee e sentimenti, la forza del suo intento civile, il valore della sua stessa «sublime oscurità» (come avviene in qualche punto del notevole articolo di Luigi Pellico: «Quelle ardite transazioni e quella religiosa oscurità, stimolo all'attenzione e carattere del sublime, contraendo il pensiero e agitando l'immaginazione del lettore, gli offriranno idee alte e vivaci, perché mosse da un alto argomento, ma idee sue proprie»<sup>11</sup>), esso per lo più finiva per sviare il giudizio in inutili riferimenti a diversi modelli

<sup>9</sup> La stessa epistola del Pindemonte in risposta ai *Sepolcri* del Foscolo è valutabile anzitutto nella opposizione alle conclusioni materialistiche foscoliane circa l'immortalità dell'anima. E così si dica per l'epistola del Torti che, a ben vedere, imposta (in clima così affettuoso ed equilibrato) la polemica antifoscoliana dei cattolici e spiritualisti romantici che si svolgerà poi più chiaramente in seguito, esaltando, in accordo col Pindemonte e in dissenso col Foscolo, «il pensier della seconda vita» e affermando – in implicito contrasto con il Foscolo – la sorte dell'anima immortale che, mentre «il frale / che la circonda se ne va sotterra», rivola «dell'Eterno in grembo» (*Sui «Sepolcri» di U. Foscolo*, Lucca 1844, pp. 126 e 119, vv. 453 e 265-266). Del resto, già il Guillon, nel suo articolo, aveva insieme accusato i *Sepolcri* di pericolosità sociale e di incredulità religiosa («selvaggia misantropia» e «speranza della futura resurrezione, della quale il signor Foscolo non dice cosa alcuna», in U. Foscolo, *Opere*, Ed. Naz., VI, Firenze 1972, pp. 506-507).

<sup>10</sup> All'«ermetismo» foscoliano, rimproverato nell'epistola («perché talor con la febea favella / sí ti nascondi, ch'io ti cerco invano?»), erano forse allusione anche i precetti ironici del sermone pindemontiano *In lode della oscurità nella poesia* («Un grave peccato / è in te, tutto s'intende: parte / non v'è alcun, cui quella intorno vada / caligin sacra, che sí grande acquista / ai versi incomprensibili virtude!»). Quanto all'accusa di immagini e argomenti troppo lontani nel tempo («Antica l'arte / onde vibri il tuo stral, ma non antico / sia l'oggetto in cui miri»), nota il Leopardi nello *Zibaldone* (10 febbraio 1829): «Tutti, cominciando dal Pindemonte nella sua *Epistola*, hanno biasimato l'introduzione di Ettore e delle cose troiane nel carme dei *Sepolcri*, e tutti leggono quell'episodio con grande interesse, e segretamente vi provano un vero piacere. Certo, quell'argomento è rancido, ma appunto perch'egli è rancido, perché la nostra *acquaintance* con quei personaggi data dalla nostra fanciullezza, essi c'interessano sommamente, c'interessano in modo che non sarebbe possibile, sostituendone degli altri, produrre altrettanto effetto». Che era poi un modo molto romantico e leopardiano di giustificare questo aspetto del classicismo foscoliano. Le critiche del Pindemonte non tolgono però che quello spirito fine ed aperto avvertisse l'originalità del Foscolo e sapesse anche rendere con parole sensibili la sua ammirazione per una poesia che realizzava tanto superiormente certe sue aspirazioni inappagate: «Ove trovaste quella malinconia sublime, quelle immagini, que' suoni, quel misto di soave e di forte, e quell'ira? È una cosa tutta vostra, che star vuole da sé e che non si può a verun'altra paragonare» (lettera del 15 aprile 1807, *Ep.*, II, p. 191).

<sup>11</sup> «Giornale della Società d'Incoraggiamento di Scienze e Arti», 1809.

classici (Tibullo per Pindemonte, Orazio per Torti, Pindaro per Foscolo), in mediocri e sterili divisioni di lodi e biasimi entro una prospettiva di formalistico eclettismo neoclassico. E ribadiva, in contrasto con la chiarezza e fluidità del Pindemonte, magari accusato di pericolo prosaico, l'accusa all'oscurità della poesia foscoliana. Come si può vedere, ad esempio, in un articolo del Buccellenti: «Pindemonte per amore di spontaneità e chiarezza cade talvolta nel prosaico, ed il signor Foscolo per amore di altezza e di brevità urta talora nell'oscuro e nello strano. Nel primo trovasi alcuna negligenza e, benché di rado assai, qualche languore: nell'altro l'olio di lucerna e soverchia tensione. Il Pindemonte è nella sua verseggiatura fluido e delicato e di tratto in tratto uniforme; Ugo Foscolo è rapido, sonante, e mirabilmente variato nei toni e spesso di una varietà che scuote e non diletta»<sup>12</sup>.

Mentre così il paragone con il Pindemonte e la discussione sulla oscurità esaurirono per molto tempo l'impegno dei lettori dei *Sepolcri*, facendo perder di vista i problemi centrali della poesia foscoliana<sup>13</sup> e lasciando persino indeciso l'uso esemplare o polemico che classicisti e romantici avrebbero potuto trarre dal Foscolo nella «romanticomachia»<sup>14</sup>, incise fortemente sul primo sviluppo della valutazione del Foscolo il dissenso ideale e politico del primo romanticismo risorgimentale, incerto fra l'ammirazione per l'esule e la delusione per il suo necessario atteggiamento di distacco dall'attività dei patrioti, fra il fascino del suo culto della libertà e il pessimismo realistico di origine materialistica. E molto contribuirono negativamente, in campo romantico, oltre alle ragioni di gusto (la difesa del Foscolo della mitologia e i suoi attacchi al sistema romantico), quelle politiche e spirituali e il conseguente distacco dal Foscolo di giovani come lo Scavini, Silvio Pellico e il Capponi che, proprio nel periodo in cui doveva formarsi un primo giudizio critico sulla sua opera, riconoscevano in lui un maestro da non più seguire, una giovanile seduzione da rigettare, spesso violentemente<sup>15</sup>. E si pensi a

<sup>12</sup> «Giornale Italiano», 4 dicembre 1807.

<sup>13</sup> Il paragone fra i *Sepolcri* del Foscolo e quelli del Pindemonte campeggia a lungo sino a più tardi paralleli come quello di A. Mauri (discorso preliminare ad una ed. dei *Sepolcri*, Milano 1843). Anche il De Sanctis nelle sue prime lezioni napoletane riprenderà quel paragone tradizionale, ma se ne servirà per distinguere, in maniera piuttosto vaga, una posizione laica e una posizione cattolica nella letteratura di primo Ottocento, quasi anticipo del contrasto Leopardi-Manzoni (*Teoria e storia della letteratura*, a cura di B. Croce, Bari 1926, I, pp. 161-162).

<sup>14</sup> Il nome del Foscolo non ricorre quasi mai nelle polemiche dal 1816 in poi (solo il classicista Anelli lo ricorda nelle *Cronache di Pindo* come «focoso ingegno e indocil mente» e il Borsieri ricorda di sfuggita l'*Ortis*) e naturalmente si dovrà spiegare in parte tale silenzio anche con ragioni di opportunità politica (specie nel Lombardo-Veneto): la più viva attenzione all'opera e alla personalità foscoliana nasce anche perciò fra gli esuli. (Si veda, ad esempio, il necrologio del Foscolo *Notice sur U. Foscolo*, di F.S. Salfi, in «Revue Encyclopédique», XXXVI, pp. 30-31).

<sup>15</sup> Impossibile è qui tracciare una storia di questo distacco e dei più rari casi di fedeltà

quanto influí, almeno sul silenzio di molti dei suoi vecchi amici, il dubbio sulle ragioni vere del suo esilio: donde poi, in alcuni, l'appassionato ritorno all'ammirazione, ed al culto, del Foscolo quando apparve, negli *Scritti politici* pubblicati nel '44 dal Mazzini, la *Lettera apologetica* che quel dubbio chiariva<sup>16</sup>.

Solo piú tardi appaiono degne di maggiore attenzione le pagine sensibili che al Foscolo dedicò Giuseppe Montani, il noto collaboratore della «Antologia». Mosso da un forte affetto per il Foscolo e da un gusto dichiarato per le «citazioni», e cioè da una volontà di lettura e di comprensione esercitata sui testi, il Montani poté per primo valutare positivamente la *Notizia intorno a Didimo Chierico* («La bellissima prosa in ogni riguardo a me pare nella notizia di Didimo Chierico, specchio d'una seconda epoca nella vita del Foscolo»), e accennare allo sviluppo della prosa foscoliana dopo l'*Ortis*, nel quale sapeva anche rilevare una esigenza stilistica tutt'altro che in contrasto con la sua natura di romanzo dell'epoca prerisorgimentale: «Ma dell'*Ortis* in particolare, non dubiterei d'asserire, che anch'esso... è l'espressione vera d'un'epoca singolarissima, né lo è solo per le idee e per gli affetti, ma anche per lo stile. Ché saria ben poco avveduto chi non scorgesse in questo uno sforzo, forse malsicuro, ma originale di nuova nazionalità». Mentre decisamente concludeva per il primato dell'ispirazione lirica in tutta l'opera foscoliana («tutto naturalmente sotto la sua penna si volgeva alla lirica») e, nel giusto apprezzamento dello stilista e del letterato, affermava l'originalità e il significato storico dell'uomo, di fronte al quale inutili e meschini gli apparivano l'atteggiamento moralistico e l'eccezionale severità della maggior parte dei critici contemporanei<sup>17</sup>.

(si ricordi almeno quello di Camillo Ugoni), così come esula dalle precise linee di questo profilo della storia critica lo studio – molto interessante per la incidenza della poesia foscoliana nella letteratura del primo Ottocento – del distacco dei romantici dall'applicazione di moduli foscoliani nelle loro opere poetiche. Si pensi al caso del Berchet che, dopo un prevalente foscolismo affermatosi, entro l'iniziale scuola pariniana, in componimenti giovanili come i *Funerali*, *Amore*, i *Frammenti di un poemetto sul lago di Como*, *A Felice Belletti*, si allontanò decisamente dall'influenza foscoliana quando elaborò la sua poetica romantica e si volse alla ricerca di un'efficacia popolare e moderna. Per non dire del Manzoni in cui del resto gli elementi foscoliani delle liriche giovanili sono spesso difficilmente precisabili nel vasto riecheggiamento montiano-pariniano. Diversa è la posizione del Leopardi che guardò particolarmente all'esempio foscoliano proprio nella sua piena maturità quando nel 1828 pensava persino di scrivere «carmi lirici del genere dei *Sepolcri*» (*Disegni letterari*, XII, in *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, Firenze 1969, 1972<sup>2</sup>, I, p. 372): né mancano echi di immagini e versi foscoliani nella *Ginestra* (vv. 280 e ss.). Tutti i rapporti Foscolo-Leopardi (basati sulla forte presenza dell'*Ortis* nella sua formazione ideale, di cui tanto si è occupata la critica leopardiana, e sulla linea di un particolare romanticismo Alfieri-Foscolo-Leopardi) richiederebbero lungo e complesso discorso.

<sup>16</sup> Si veda in proposito la palinodia di G.B. Niccolini, in A. Vannucci, *Ricordi della vita e delle opere di G.B. Niccolini*, Firenze 1866, I, p. 109.

<sup>17</sup> Vedi «Antologia», marzo 1825, agosto 1829. Successivamente il Montani biasimò nell'«Antologia» la pubblicazione delle poesie giovanili rifiutate dal Foscolo (edite a Lugano

Posizione che poteva costituire una base efficace di avvicinamento all'opera e alla personalità foscoliana, specie se si fosse tenuto conto anche delle intuizioni autocritiche dello stesso Foscolo, delle sue spiegazioni, spesso così profonde, dei propri intenti, della propria poetica, delle proprie singole opere. E basti pensare in proposito all'analisi dell'*Ortis* nella *Notizia bibliografica*, con l'acuta giustificazione della organica coesistenza e della funzione dei due motivi amoroso e patriottico e con la ricca caratterizzazione del valore stilistico e linguistico di quell'opera, o alle precise indicazioni sulla sua poetica e sul suo metodo lirico nel *Commento alla Chioma di Berenice*, nel *Discorso sopra la poesia lirica*, nel discorso, di ispirazione foscoliana, del Borgno sui *Sepolcri*<sup>18</sup>, o alla valutazione, così essenziale per i *Sepolcri*, della sublimità dell'episodio finale<sup>19</sup> e al rilievo del chiaroscuro poetico e dell'arduo calcolo musicale del suo verso nel carme, in quelle pagine del saggio *Sullo stato della letteratura italiana nel primo ventennio del secolo XIX*<sup>20</sup> che presentavano tutta una interessante, anche se parziale, interpretazione politica dell'opera foscoliana nell'epoca napoleonica: motivi tutti così adatti a favorire una complessa valutazione e spiegazione della posizione storica e letteraria della poesia e della personalità foscoliana e che invece vennero in parte utilizzati criticamente solo più tardi, dal De Sanctis, mentre l'interpretazione politica foscoliana venne accolta in direzione troppo pragmatica ed agiografica dagli interpreti e apologeti risorgimentali.

## 2. La polemica risorgimentale e le interpretazioni dell'epoca romantica.

La posizione equilibrata e comprensiva del Montani non trovò immediato sviluppo fra gli scrittori del suo tempo e, mentre in alcuni l'accertamento delle «virtù» del Foscolo e del valore risorgimentale del suo esempio si cambiò in una esaltazione, spesso indiscriminata e passionale, le reazioni negative dei contemporanei si ampliarono in un duro attacco alla sua personalità, intorno alla quale (e più intorno alla sua coerenza e validità ideale, morale, politica che non alla sua espressione poetica) si sviluppò così una lunga po-

nel 1831) che gli sembrava nuocere alla fama già tanto discussa del poeta. In realtà, negli anni della polemica risorgimentale, quella pubblicazione servì al Tommaseo per trovare ulteriori documenti della volubilità e incoerenza del Foscolo (per la presenza di accenti religiosi poi contraddetti dalla sua opera successiva) e solo nella posizione più equilibrata del Carrer fu utile base per lo studio della prima formazione letteraria del poeta, dei primi caratteri della sua natura poetica.

<sup>18</sup> E riflessi di posizioni foscoliane si possono trovare nel cap. III del trattato *Del bello e del sublime* di I. Martignoni (Milano 1810), che cita i *Sepolcri* come esempio di moderna realizzazione poetica del «sublime».

<sup>19</sup> Lettera al Guillon, in *Opere*, Ed. Naz., VI, pp. 512-513.

<sup>20</sup> In *Opere*, vol. XI. Saggio steso in inglese dallo Hobhouse, ma certamente ripreso da pagine foscoliane (vedi in proposito il vol. di É.R. Vincent, *Byron, Hobhouse and Foscolo*, Cambridge 1949).

lemica. Polemica molto significativa per la storia delle correnti contrastanti del nostro Risorgimento, e pure piena per noi di interesse, perché – malgrado la scarsità di piú diretti giudizi estetici – essa rappresenta un primo intenso contatto con la personalità foscoliana che, in mezzo a forzature ed equivoci, vien distaccata dal limbo letterario classicistico in cui per lo piú l’avevano mantenuta il paragone con il Pindemonte o la netta subordinazione al Monti, la cui figura apollinea, cosí esageratamente suggestiva nel primo Ottocento, contribuí ad offuscare a lungo quella del Foscolo e a far risaltare la presunta oscurità e scarsità di vena del poeta dei *Sepolcri*, in contrasto con l’onda piena, sontuosa e sonora del verso montiano.

L’avvio alla polemica sul Foscolo «uomo e cittadino», cioè sulla validità della sua figura in senso risorgimentale, sulla coerenza e sincerità della sua personalità come fonte della sua poesia, è dato dal libro di Giuseppe Pecchio, *Vita di U. Foscolo*, uscito a Lugano nel 1830<sup>21</sup>. Libro scritto con un gusto compromesso fra agio saggistico all’inglese, impegno critico e una duplice attenzione di ammirazione e di satira alla vita del grand’uomo nella sua energia vitale e nelle sue pose retoriche, e destinato perciò a suscitare le ire dei romantici mazziniani e dei fedeli all’amicizia e all’affetto per l’esule da poco scomparso in un alone di sventura e di martirio politico. In realtà quelle ire furono esagerate e spiegabili soprattutto nel fervore della formazione del mito foscoliano risorgimentale, che nel libro del Pecchio certa angustia e ingenerosità, specie nei particolari e negli aneddoti pettegoli (derivati piú dal gusto dello *humour*, della bella pagina caricaturale – e sollecitati anche dalle reazioni dell’ambiente inglese alla personalità del Foscolo<sup>22</sup> – che non da una precisa volontà di demolizione), è poi compensata dalla vivacità efficace e dalla schietta simpatia di tante altre pagine in cui la figura dell’«appassionato» Foscolo, impetuoso, generoso, originalissimo anche nelle pose e negli umori piú estrosi, sventurato e instancabile nella sua lotta con il «reo tempo», si staglia potentemente nella sua inquieta, intensa vitalità, nella sua tensione persino eccessiva, ma necessaria alla sua poesia.

Naturalmente i chiari spunti di glorificazione<sup>23</sup>, che danno al libro del

<sup>21</sup> Il libro del Pecchio venne ripubblicato, con introduzione e note, da P. Tommasini Mattiucci a Città di Castello, nel 1915.

<sup>22</sup> V. sulle diverse reazioni dell’ambiente inglese F. Viglione, *U. Foscolo in Inghilterra*, Catania 1910; Vincent, *Byron, Hobbouse and Foscolo* cit.; Id., *U. Foscolo: An Italian in Regency England*, Cambridge 1953 (trad. it. *U. Foscolo fra gli inglesi*, Firenze 1954), e cfr. particolarmente l’aspro giudizio di W. Scott, *The Journal*, Edinburgh 1890, I, p. 14.

<sup>23</sup> V. ad esempio op. cit., pp. 194-195 e 254. Quanto ad una valutazione estetica dell’opera foscoliana ben poco ci dice l’ultimo capitolo con i suoi giudizi sul Foscolo scrittore, ché il debole gusto del Pecchio era oltretutto velato, nei confronti della poesia foscoliana, da un facile pregiudizio anticlassicistico e antimitologico, da uno snobistico amore per la poesia «settentrionale» e da una assoluta incomprendenza delle alte esigenze di stile del Foscolo che egli scambiava con vuoto calligrafismo classicheggiante e con rifiuto dell’originalità (v. p. 188). Si potrà semmai calcolare positivamente l’accenno, nel paragone con l’Alfieri, alla maggior ricchezza del linguaggio foscoliano che «seppe riunire alla forza e alla

Pecchio un posto non trascurabile anche in quella formazione della «statua» risorgimentale che trovò base essenziale negli scritti del Mazzini, vennero accolti come avvii da quegli ammiratori del Foscolo che rimanevano invece offesi dal tono spesso ironico e da certe limitazioni pettegole, tanto più insopportabili nel nuovo clima di entusiasmo che si veniva creando nell'ambiente degli esuli e dei patrioti. Il libro del Pecchio divenne così di fatto soprattutto lo stimolo polemico ad una tendenza agiografica (già manifestatasi in parte per il Parini e l'Alfieri, sull'avvio dello stesso Foscolo), che, partendo dalla lettera del fratello Giulio alla «Biblioteca Italiana» (aprile 1835), trova un primo documento notevole nell'opera di Carlo Gemelli<sup>24</sup>. Opera aperta proprio da una precisa dichiarazione antipecchiana e chiusa da una perorazione («Italiani! Ugo Foscolo merita una pietra, una parola, merita che l'Italia onori finalmente il nome e le ceneri di codesto suo figliolo») che segna bene, come tutto il libro (che, indicativo per l'ortisianismo, se pur goffo, del suo stile, e per l'esaltato tono agiografico che inventa e trasfigura inverosimili episodi della vita foscoliana, interessa anche per il chiaro avviamento alla preminenza concessa all'*Ortis* e ai *Sepolcri* per il loro valore civile-patriottico<sup>25</sup>), il rapporto di questa interpretazione apologetica con l'essenziale opera compiuta dal Mazzini per indirizzare coscientemente la critica verso una precisa glorificazione risorgimentale del Foscolo in funzione di un mito da offrire alla gioventù italiana nella sua lotta e nella sua rigenerazione.

Il Mazzini puntava infatti su di una «vita esemplare» che per tanti anni vagheggiò di scrivere raccogliendo materiale, corrispondendo con la «Donna gentile»<sup>26</sup>, e in cui avrebbe voluto dare un esempio concreto della sua teoria romantica del «Genio» tracciando insieme un quadro della storia italiana nel suo momento prerisorgimentale<sup>27</sup> e proponendo ai giovani italiani la figura

concisione la flessibilità, la pastosità, lo splendore» e introdurre «nella pittura il paesaggio» (p. 195).

<sup>24</sup> *Della vita e delle opere di U. Foscolo*, Firenze 1849 (ma scritto in esilio nel 1839).

<sup>25</sup> «Or tale è il piano dell'intero lavoro del Foscolo, in cui par che l'elemento civile formi tutta la sostanza poetica e il vero fine dell'autore» (cito dalla 2ª ed., Bologna 1881, p. 92). Nell'esame dell'*Ortis* notevole è la giustificazione, in chiave psicologico-veristica di tipo romantico, dello stile come «fedele immagine dell'indole del protagonista; e quindi le colpe apposte da' critici comuni sono il più grande elogio dacché l'ubbidienza a' precetti dell'arte, lo splendore e la serenità dello stile ove l'anima è torbida, irrequieta e convulsa, sarebbero difetti non che gravi ma imperdonabili» (*op. cit.*, pp. 51-52). Notevole è anche la volenterosa attenzione alle traduzioni omerica e sterniana (e per quelle omeriche il Gemelli tenta un paragone minuto con il testo greco e la versione del Monti) che però sono ammirate da lui solo come traduzioni eccellenti, «capaci di far disparire del tutto il traduttore» (p. 55).

<sup>26</sup> Per la storia delle vicende fortunate di quella biografia foscoliana che la Quirina Moccenni Magiotti attese invano dal De Tiplado e poi dal Mazzini, si veda ora il recente articolo di G. Gambarin, *Una disgrazia postuma del Foscolo*, in «Convivium», marzo-aprile 1954, ora in *Saggi foscoliani*, Roma 1978.

<sup>27</sup> «Con l'intendimento di alternare ad ogni periodo della vita del Foscolo il quadro delle vicende italiane in quei tempi di libertà più sentita e presentita che intesa, e che l'essere libertà forestiera soffocò» (*Lettere inedite di G. Mazzini ad alcuni dei suoi compagni di esilio*,

del Foscolo come incoraggiante prova dell'«idea» incarnata: fine altamente pedagogico che nel saggio mazziniano<sup>28</sup> si diversificava però dagli intenti più generici del Gemelli in quanto la pragmatica interpretazione foscoliana del Mazzini si articolava in una netta separazione fra il pensiero foscoliano di origine settecentesca e materialistica, caduco e inaccettabile per gli idealisti romantici (malgrado la sua componente vichiana solo da altri direttamente rilevata), e l'anima del Foscolo, la sua intima vita, la sua pratica morale e politica, il lampeggiamento geniale in lui della necessità di «una direttrice fondamentale» etico-politica nella letteratura, della immedesimazione fra «idea» e «vita» nella assoluta «indipendenza da ogni autorità usurpata». Il pensiero veniva ridotto a «passione»<sup>29</sup> per salvarne la radice accettabile da parte dello spiritualismo mazziniano, il Foscolo veniva sentito come annunciatore di

a cura di L. Ordoño de Rosales, Torino 1898, p. 190).

<sup>28</sup> Prefazione agli *Scritti politici inediti di U. Foscolo*, Lugano 1844 (poi in G. Mazzini, *Scritti editi e inediti*, XXIX, Imola 1919). La prima espressione dell'atteggiamento mazziniano nei riguardi del Foscolo si trova nello scritto del '29, *Orazione di U. Foscolo a Bonaparte* (in *Scritti editi e inediti* cit., I, 1906) che esalta il Foscolo come l'uomo «che riconsacrò tra noi coll'altezza dell'anima e dell'ingegno suo l'uffizio di Letterato». Nel saggio del 1837 *Moto letterario in Italia* (in *Scritti editi e inediti* cit., VIII, 1910) il Mazzini metteva Foscolo e Byron a capo di una scuola opposta a quella manzoniana e contraddistinta da una posizione di estremo «entusiasmo e passione», più forte nella «maledizione» che nell'«amore», teoricamente inclinante allo «scetticismo», ma avvivata da un «istinto del cuore» e della fantasia (scuola culminata nel Guerrazzi). La glorificazione e la precisazione dei limiti del Foscolo, precursore di una nuova letteratura e di un nuovo atteggiamento morale e politico, ma trattenuto in una posizione ancora contraddittoria dal suo classicismo e dal pensiero materialistico, viene poi meglio chiarendosi nella prefazione al *Commento foscoliano della Divina Commedia* (1842, in *Scritti editi e inediti* cit., XXIX) nella quale, dopo aver confermato che il Foscolo fu un uomo che «solo forse fra i moti del periodo tempestoso in che visse, serbò incorrotto, immutato davanti al potere, davanti alla prospera e all'avversa fortuna e all'esilio e alla fame, l'indipendenza dell'anima e del pensiero, e riconsacrò a sacerdozio in Italia l'arte, scaduta purtroppo, salve poche eccezioni, a mestiere», il Mazzini verifica l'insufficienza del Foscolo a farsi vero «sacerdote» di Dante, perché «troppe delle vecchie credenze sulla natura umana e sulla legge che regola le sorti delle nazioni combatterono nell'anima sua i nuovissimi presentimenti» ed egli «non ebbe fede, quanta volevasi, in una poesia nazionale e pur faticando sull'orme del pensiero moderno, s'ostinò, anche per le memorie dell'infanzia, nelle forme greche» (e tuttavia lo stesso profondo interesse del Foscolo per Dante, la sua stessa tesi interpretativa della *Commedia*, furono motivi ulteriori dell'ammirazione mazziniana).

<sup>29</sup> «Le opinioni scettiche o disperate che s'incontrano nelle sue pagine prorompono subitaneamente, come getti di passione impaziente, non come frutto di sistema filosofico meditato lungamente e logicamente» (*op. cit.*, p. 177). Notevoli anche le osservazioni, nel *côté* democratico e addirittura alla sinistra di Mazzini, di G. Ferrari che vide però, diversamente da Mazzini, i rischi della prospettiva eroico-classicista del Foscolo e le sue contraddizioni nella storia difficile dell'epoca napoleonica (*Rivoluzione e rivoluzionari in Italia*, in «Revue des Deux Mondes», 15 novembre 1844 e 10 gennaio 1845, ora a cura di F. Della Peruta, Milano 1952) e gli spunti di C. Pisacane che (nel *Saggio sulla rivoluzione del 1849*, in *Saggi storico-politici militari*, 1858-1860 e ora a cura di A. Romano, Milano 1957, e ancora *Saggio sulla rivoluzione*, a cura di F. Della Peruta, Torino 1970) sosteneva l'immagine politica del Foscolo soprattutto in senso unitario, indipendentistico e antifrancese.

una nuova letteratura («piú ch'emancipato, emancipatore») solo intuitivamente attuata nella sua poesia, gli elementi illuministici e classicistici della sua opera venivano considerati come residui culturali, inessenziali al nucleo piú intimo, all'animo del Foscolo, che cosí il Mazzini poteva esaltare nell'incontro della sua nuova idea della letteratura e della sua tragica testimonianza morale e patriottica illuminata dalla luce dell'esilio volontario.

Se le pagine del Mazzini non portavano cosí contributi diretti allo studio della poesia foscoliana nella sua realt  estetica, esse per  rinsaldavano l'impressione piú generale della genialit , grandezza, vitalit  della personalit  del Foscolo, ne proponevano, sia pure in funzione pragmatica, il significato storico; e se contribuivano ad accentuarne anche rischiosamente il carattere di vate civile e patriottico che spesso oscur  la comprensione del fondo lirico piú intenso e universale della sua grande poesia, tuttavia utilmente assicuravano, pur nella esagerazione ed eccitazione apologetica risorgimentale, la potente radice personale, la salda base umana e morale di quella poesia. Posizione essenziale sia nei confronti delle vecchie incomprensioni dei contemporanei del Foscolo, sia di quelle stroncature dei critici moralisti e cattolici che finivano per coinvolgere lo stesso animo e la stessa poesia del Foscolo nella loro svalutazione del suo «paganesimo» classicista: anche se nel loro atteggiamento polemico quei critici ebbero spesso intuizioni stimolanti, scandagliando assai meglio del Mazzini nella complessit  dell'animo e dell'arte del Foscolo, rilevando possibili limiti di opere e di momenti della sua attivit , e tuttavia sempre restando, come lo stesso Mazzini e i mazziniani, troppo attenti all'uomo piú che al poeta, alla coerenza della vita piú che a quella della poesia.

Gi  negli scritti di Giovita Scalvini il preciso ricorso ad un criterio di giudizio moralistico e religioso (anche se non confessionale) vizia e deforma giudizi inizialmente accettabili e spesso ricchi di spunti acuti, originali. Cos  l'osservazione della complessit  e della lotta interna dell'animo foscoliano («Ugo Foscolo era dotato di vigorose facolt , ma discordi...») implicava una giusta correzione all'eccessiva unificazione e giustificazione addotta poi dal Mazzini, ma inaccettabile era la risoluzione di quella complessit  e drammaticit  in frivolezza di letterato: «Egli le abbandon  alla loro lotta, spensierato di che ne sarebbe riuscito... Parve contentarsi d'essere uomo di lettere; ma non pens  che prima era uomo, che l'uomo deve primamente aver cura di s  e della sua natura, che egli non   nato per passare sopra la terra col pensiero fuori di s , intento a gareggiare di meriti letterari coi suoi contemporanei e intento a cogliere solo lode dai suoi scritti»<sup>30</sup>. Cos  come, nell'esame dell'*Ortis*, il giudizio essenziale sulla natura di quel libro (che era poi in qualche modo una ripresa dei primi giudizi dei contemporanei: «Non vuoi dire una storia al lettore, vuoi scuoterlo, aggirarlo, menarlo a

<sup>30</sup> V. Sciocchezzaio, in G. Scalvini, *Foscolo, Manzoni, Goethe*, a cura di M. Marazzan, Torino 1948, p. 344.

farneticare»<sup>31</sup>), può avviare un discorso critico su eloquenza e poesia, su elementi pratici e poetici commisti in quella singolare opera della formazione foscoliana; ma poi la posizione moralistica porta ad una condanna e ad una indicazione della perniciosità di quella lettura che ci allontana da un vero esame estetico e storico<sup>32</sup>. Posizione moralistica che ritroviamo, in una pre-

<sup>31</sup> *Considerazioni sull'Ortis*, in «Biblioteca Italiana», 1817 (ora in *Foscolo, Manzoni, Goethe* cit., p. 62). Sulla critica foscoliana dello Scalvini si veda M. Marazzan, *U. Foscolo nella critica di G. Scalvini*, in «Commentari dell'Ateneo di Brescia», 1934 (ora in *Romanticismo critico e coscienza storica*, Firenze 1947), che studia i rapporti personali dello scrittore bresciano con il Foscolo (la cui influenza è evidente nelle sue poesie e specie nell'*Esule*), il suo progressivo distacco dalla giovanile ammirazione, giustificato anche in base ai crescenti tormenti della coscienza morale del critico, la sua polemica con le posizioni ideali e critiche foscoliane, la validità e i limiti dei giudizi sul poeta: ma esagerata è certo l'importanza di un giudizio dello *Sciocchezzaio* sulla composizione e natura frammentaria dei *Sepolcri* («Questo carne è come una miniera di piccoli poemetti di cui l'autore si è esclusivamente occupato l'un dopo l'altro, né ha derivato pei susseguenti ispirazione dai precedenti») legato anche com'è all'altra osservazione negativa e assolutamente infruttuosa nella storia della critica foscoliana: «I versi dei *Sepolcri* sono ad uno ad uno tutti belli: alti i pensieri, sobrio lo stile: ma sono senza vita, non sono animati dal fresco alito che fa viva ed amabile la natura e le produzioni dei suoi più grandi vagheggiatori. Sono il cadavere d'una bella donna, una effigie che ha tutti i caratteri della persona ritratta tranne i segni della sua anima».

<sup>32</sup> Vero è che un secondo articolo avrebbe dovuto completare l'analisi scalviniana da un punto di vista più direttamente estetico (v. introd. di Marazzan a *Foscolo, Manzoni, Goethe* cit., p. 24): ciò che rimase però allo stato di intenzione. Lo Scalvini nella sua condanna dell'*Ortis* e della sua perniciosità morale («Né l'eccellenza dell'ingegno benché possa far perdonare alcuni errori, scolpa giammai la volontà studiosa a malfare») utilizzava la stessa *Notizia bibliografica* del Foscolo che avrebbe ribadito, contro le promesse iniziali dell'autore, la sua incapacità a criticarsi ed emendarsi. Ciò che osservava in maniera assai simile lo Stendhal (frammento del 27-28 ottobre '18, in *Pages d'Italie*, Paris 1932, pp. 148-149). I giudizi stendhaliani sul Foscolo (più indicativi per il gusto del grande romanziere che non per il loro autonomo valore critico) riguardano soprattutto *Ortis* e *Sepolcri*: circa il primo è rilevabile la condanna in quanto romanzo fallito (in contrasto con la ricchezza di situazioni romanzesche offerte dalla terra appassionata delle *Chroniques italiennes*) e la riduzione della passione ortisiana a retorica di «belles phrases» (v. *Correspondance*, lettera del 3 gennaio 1823, Paris 1908, II, p. 286), che contrasta con il precedente riconoscimento della naturalezza di quell'opera (*Pages d'Italie* cit., pp. 148-149, cfr. A. Caraccio, *Stendhal, Foscolo et les «Ultime lettere»*, in «Le Divan», 1932-1933); circa i secondi va notata l'incerta valutazione, nella ricerca di grazia e delicatezza contro l'eccessiva presenza di colore artificioso, di luce brillante, di impeto patriottico che renderebbe però eccellente il passo sul Machiavelli considerato, d'altra parte, più come satira che lirica (cfr. «*Courrier Anglais*», 16 novembre 1825, I, p. 216). Altissima è la valutazione del sonetto *Alla sera* sentito declamare a Roma nel Palazzo Strozzi: «Les vers admirables de Foscolo ont redoublé ce que cette situation de l'âme (la mélancolie) a de touchant. En idéalisant les peines qui peut-être pétaient sur quelques âmes, il leur a enlevé sans doute ce qu'elles avaient de trop amer» (3 mars 1828, in *Promenades dans Rome*, in *Voyages en Italie*, Paris 1973, pp. 760-761). E pur con accenni contraddittori fra la genialità del Foscolo e la sua pedanteria condizionata dallo stato della letteratura italiana di primo Ottocento (si veda in *Rome, Naples et Florence en 1817*, alla data 28 dicembre 1816, in *Voyages en Italie* cit., p. 20: «Ici, un homme de génie comme Foscolo s'amuse à faire un pamphlet latin contre ses ennemis» – *Didymi Clerici epistolae* –, e nella relativa

cisa giustificazione religiosa e filosofica, nelle pagine dedicate al Foscolo da Antonio Rosmini nei suoi *Opuscoli filosofici*.

Già nel *Saggio sull'idillio e sulla nuova letteratura italiana* un significativo confronto tra Foscolo e Manzoni chiariva l'impostazione polemica rosminiana che valutava la poesia foscoliana in relazione ad un progresso romantico-cristiano rappresentato dal Manzoni e contraddetto dal Foscolo «del quale una religione turpe governa il carme, una religione di società oscura, crudele, brutale, infelice, sotto il peso delle migliaia d'anni sepolta», il cui canto pagano non potrà lasciare che un «suono lusinghiero di breve dolcezza» destinato a disperdersi mentre la nuova poesia cristiana accompagnerà l'umanità «che irreparabilmente s'avanza»<sup>33</sup>. Mentre nel saggio *Della speranza: saggio contro alcuni errori di U. Foscolo* il Rosmini attacca decisamente il Foscolo come contrario al «secolo» e al suo spiritualismo: e, confondendo il dramma e il potente sogno romantico-neoclassico del poeta con un vuoto classicismo paganeggiante, mira ad escluderlo dalla viva storia dell'Ottocento («Dico che questa non è voce della presente società, ma solo quella di un individuo che abbandona i suoi contemporanei per retrocedere fino agli adoratori degli idoli»<sup>34</sup>) come invincibilmente chiuso nel «senso», banditore nei *Sepolcri* di una «speranza ingannevole», a cui il filosofo oppone la salvezza della verità cristiana, senza preoccuparsi di comprendere le ragioni profonde di quell'ingorgo di pessimismo e di aspirazione a nuovi valori vitali nella precisa situazione foscoliana e nelle condizioni storiche della crisi fra illuminismo e romanticismo<sup>35</sup>.

nota Foscolo è detto «le premier poète d'Italie» ma «après Monti» e «comme Monti, il ne pense beaucoup, mais il versifie supérieurement»), Stendhal esalta così i *Sepolcri* (in una lettera del 9 aprile 1819 al de Marest, in *Correspondance*, I, Paris 1962, p. 963): «Connaissez-vous *I Sepolcri* de Foscolo? Ce sont sixcent vers imprimés en 1802. C'est ce qu'il y a de mieux depuis vingt ans... Quelle énergie, quelle fureur, quelle *ira!*». Strana l'assenza dei giudizi stendhaliani nella breve bibliografia di studi foscoliani francesi nel volume di R. Vivier, *U. Foscolo*, Paris 1934.

<sup>33</sup> A. Rosmini, *Opuscoli filosofici*, Milano 1827, I, pp. 405-406.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, II, p. XXVI. Nell'*Apologetica* (Milano 1840, p. 15) il Rosmini aggiunge: «Il Foscolo appalesa più manifestamente d'ogni altro scrittore l'affezione morbosa della letteratura del suo tempo, e, come i belli e finissimi panni non rendono migliore la condizione dell'agonizzante che li ha indosso, così niente ad Ugo suffraga l'ammirevole lavoro ond'egli sfoggiò e tornò l'esterna forma del carme sui *Sepolcri*, il quale esanime per la sostanza, sol per quella vive e vivrà».

<sup>35</sup> La posizione polemica rosminiana parve eccessiva anche al Gioberti, che più volte (lettera a C. Balbo, in *Epistolario*, Ed. Naz., vol. V, Firenze 1930, p. 92; nella *Réponse à la «Revue des deux mondes»*, in *Degli errori filosofici di A. Rosmini*, in *Opere*, Ed. Naz., vol. X, Milano 1939, pp. 235 ss.) cita gli *emportements* del Rosmini contro il Foscolo. Il giudizio del Gioberti nei riguardi del Foscolo come dell'Alfieri e del Leopardi (citati molto spesso insieme nell'evidente costruzione di una linea ideologica e letteraria la cui individuazione fa onore al suo acume) è ispirato ad una simpatia e ad un'ammirazione che non eliminano naturalmente la condanna delle loro posizioni filosofiche e religiose (v. *Gesuita moderno*, in *Opere cit.*, XVI, p. 217; e *Del Bello*, in *Opere*, XI, p. 159, in cui critica l'interpretazione foscoliana di Dante), ma che le spiegano più serenamente e storicamente riserbando a quei grandi poeti, e grandi spiriti, una particolare funzione come promotori di coscienza civile

Riprese le posizioni del filosofo roveretano e dello Scalvini (che era giunto alla dichiarazione: «Foscolo aveva sortito un ingegno piuttosto critico che creatore»<sup>36</sup>) il Tommaseo, che le sviluppò in un attacco generale e violento senza ricusare neppure l'uso della peggiore aneddotta antifoscoliana. Come si può vedere già in una lettera del '34, al De Tiplado, che traccia con penna abilmente maligna – malgrado le dichiarazioni di simpatia – un ritratto polemico del Foscolo nella sua incoerenza morale e ideale, nella frivolezza del suo pensiero «viziato dai pregiudizi del secolo decimottavo e dalla mancanza di idee» («perché Foscolo non aveva idee; aveva affetti, citazioni, memorie, immagini, frasi; idee, voglio dire principi non aveva. La sua teoria della disperazione è un urlo più che un sistema»<sup>37</sup>), nel predominio assoluto di sentimento e di lirico entusiasmo, che veniva però subito limitato accertando nella stessa ispirazione lirica l'ibrida presenza della erudizione e della imitazione letteraria. E più tardi replicando al Mazzini<sup>38</sup>, di cui metteva in ridicolo certe espressioni enfatiche («angelo della disperazione», «sacerdote di idee»), riduceva la stessa concessione della lettera al De Tiplado circa la validità del solo sentimento «retto» nel Foscolo, l'amore di patria, manovrando gli aneddoti e le testimonianze più avverse sul periodo precedente l'abbandono di Milano per l'esilio, in modo da dimostrare la dubbia coerenza del patriottismo e della coscienza del Foscolo, la debolezza fondamentale della sua personalità incostante, pur nella presenza riconosciuta di impeti alti, di forti lampi di ingegno. Come più sinteticamente il Tommaseo dimostra nelle due voci dedicate al Foscolo nel *Dizionario d'estetica* (*Foscolo, Il Foscolo e il Vico*) che meglio precisano il suo giudizio e la sua sostanziale stroncatura dell'uomo e del poeta, del loro valore storico, della loro validità ideale. Dell'uomo si costatava ancora la volubilità, l'insensibilità morale, l'incuranza dei valori supremi, la irrequietezza («ira più che sdegno, più passione che affetto»), la vita sregolata e megalomane<sup>39</sup>; dello scrittore si annullava la sostanza ideale e il nutrimento

e patriottica. Sicché in qualche modo la sua distinzione fra il pensiero sensistico e il «vitale nutrimento» della loro poesia e della loro esemplare vita viene ad avvicinarsi alla distinzione, seppur diversamente intonata, dei mazziniani.

<sup>36</sup> Nello scritto *Della poesia del «Fausto» di Goethe*, in *Foscolo, Manzoni, Goethe* cit., p. 276.

<sup>37</sup> Nel *Carteggio Tommaseo-Capponi*, Bologna 1911, I, p. 535 (ora in N. Tommaseo, *Lettere inedite a E. De Tiplado*, a cura di R. Ciampini, Brescia 1953, pp. 17-19). A sua volta E. De Tiplado (sul cui riprovevole atteggiamento nei riguardi del Foscolo si veda il citato articolo del Gambarin) riprendeva evidentemente, ma in maniera grossolana e mediocre, molti dei giudizi offertigli dal Tommaseo nelle sue lettere («Esercitazioni dell'Ateneo Veneto», II, 35) e nei suoi più tardi *Pensieri sulle opere di N. U. F.* (Venezia 1869) copiava quasi alla lettera alcuni dei passi più stroncatorii dell'articolo del Tommaseo sul Foscolo nel *Dizionario d'estetica*.

<sup>38</sup> *Lettere ad A. N.: Intorno a U. Foscolo*, Prato 1847 (poi in *Dizionario d'estetica*, Milano 1860<sup>3</sup>, II; la I<sup>a</sup> ed. incompleta del *Dizionario* è del 1840).

<sup>39</sup> Ed è qui che il Tommaseo tocca il culmine della sua efficacissima malignità, come quando, per compendiare la vita inglese del Foscolo, escogita questo paragone mortificante con Byron: «Il Foscolo in Inghilterra, come il Byron in Grecia, trovò la sua Missolungi.

di pensiero recidendone, con tendenziosa acutezza, ogni possibile legame con una feconda tradizione vichiana<sup>40</sup> e isolandolo completamente in una cultura sorpassata, in una angusta posizione «impopolare» («visse e scrisse e pensò impopolare»), antiproggressiva, di sterile classicismo e di letteraria imitazione, sicché la sua opera lirica diventava soprattutto «traduzione» e la sua critica «citazione». Stroncato al centro l'animo del Foscolo, dimostrati empì arretrati ed incoerenti il suo classicismo, la sua dottrina, il suo pensiero, ambigua riesce la stessa lode allo stilista, al suo «culto amoroso della parola» (che è pure motivo importante e positivo il cui riconoscimento era particolarmente facile allo stilista Tommaseo), come nello stesso elogio, improvvisamente altissimo, della potenziale grandezza del poeta («E perché il Foscolo pare a me che dalla natura fosse destinato a sorgere di tutti gli scrittori dell'età nostra e della passata sommo, però mi duole che le false dottrine, e più che le passioni ardenti, la vanità della vita l'abbiano fatto agli altri pericoloso e minore di se stesso») era implicita una effettiva svalutazione dell'opera realizzata, alla quale assurdamente il Tommaseo rimproverava l'assenza di un «concetto animatore»<sup>41</sup>. E così la stessa attenzione tanto interessante al foscoliano «culto amoroso della parola» (su cui solo il Carrer nell'Ottocento romantico a suo modo insisté) avrebbe richiesto – per essere vera apertura ad una nuova comprensione del poeta al di là della polemica risorgimentale – un critico ben diversamente disposto a sentire storicamente le autentiche passioni e l'ispirazione che in quella «parola» vibravano e per cui quel «culto amoroso» fu non inutilmente esercitato, e una valutazione positiva ed intera di quella forza stilistica presupponeva il riconoscimento non di un'astratta disponibilità poetica, ma di un nucleo originale anche se sviluppato in condizioni di cultura e in atteggiamenti ideologici non condivisi dal critico. Mentre nel Tommaseo al pregiudizio romantico, in lui così forte, del «popolare» che tanto osteggiò nell'Ottocento, insieme all'avversione per la mitologia, la comprensione dello speciale classicismo foscoliano, si aggiungevano soprattutto un *animus* polemico violentissimo contro la posizione foscoliana così diversa dalla sua cattolico-romantica, e un acre moralismo confessionale, che acuirono la sottigliezza del suo esame negativo e bloccarono gli spunti di un giudizio più equanime o svolsero in una negazione totale ed assurda quelle limitazioni del vichianesimo foscoliano che avevano pure un certo nucleo di verità.

L'anima sua cadde invilita e intristita, non, com'egli del Boccaccio scrisse, dai terrori della religione, ma dalla paura degli sbirri. Quale sia meglio dei due, lascio che dicano i creditori» (*op. cit.*, p. 104). Altra durissima stroncatura più tarda è in *La Nazione educatrice di sé*, Reggio Emilia 1922, pp. 151-154.

<sup>40</sup> *Dizionario d'estetica* cit., II, pp. 123 e ss. (l'articolo *Il Foscolo e il Vico* era originariamente un'appendice del libro *G.B. Vico e il suo secolo*, scritto nel 1843, poi in *Storia civile nella letteratura*, Torino 1872, e ripubblicato a Torino, nel 1930, a cura di A. Bruers).

<sup>41</sup> Come rimproverava di tale assenza la stessa nozione foscoliana di poesia: «Le immagini, lo stile e la passione sono, dic'egli, elementi di ogni poesia. E il concetto?» (*Dizionario d'estetica* cit., p. 103).

In una posizione piú equilibrata ed attenta, anche se meno ricca di impulsi ideologici e storici, fuori della polemica che pur mostrava, se non altro, la singolare vitalità della personalità foscoliana cosí presente ai critici risorgimentali, si colloca l'introduzione premessa da Luigi Carrer alla sua edizione delle opere foscoliane<sup>42</sup>. Vero e proprio saggio di ricostruzione critica e non solo biografica, ché la stessa biografia (e piú storia intima che cronaca di vicende) avviava sempre ad un esame misurato e fine della poesia foscoliana, con interessanti indagini su passaggi e momenti del suo sviluppo, da cui l'interesse polemico e la disposizione meno analitica della critica romantica tenevan lontani altri interpreti foscoliani dello stesso periodo. Cosí il Carrer è il primo che si occupi del *Piano di studi* del '96 per illuminare la iniziale formazione letteraria e i primi segni del gusto e della poetica foscoliana, mentre rileva già nella produzione del Foscolo adolescente la premessa e la «materia» delle opere mature. E la lettura del *Tieste*, ben sentito nella sua atmosfera di incubo piú che come azione organicamente drammatica, gli suggeriva l'intuizione centrale del lirismo foscoliano, del primato della ispirazione lirica, che, apparsa già nel Montani, assume però in lui una accezione piú chiara e sicura, per divenire da allora in poi punto fermo e persino luogo comune della critica foscoliana: «L'anima del Foscolo o la sua ispirazione che dir si voglia, era lirica; lirica in ogni cosa; nelle lettere familiari, negli articoli di giornale, nelle prefazioni de' libri, e financo nelle postille da commentatore, la cosa men lirica di questo mondo»<sup>43</sup>. Affermazione tanto piú notevole perché appoggiata non ad un generico riconoscimento di grandezza, ma ad una attenta auscultazione del formarsi e dell'esistere della poesia foscoliana (né importa qui notare come nella nozione di lirica fosse compresa equivocamente, né solo nel Carrer, l'eloquenza) seguita dalle prime opere ai *Sepolcri*, che egli considera il culmine indiscutibile della linea di quella poesia e a proposito dei quali fa risolutamente cadere la vecchia accusa di oscurità «piú immaginata che reale» ricollegando del resto il carne a tutta l'esperienza «difficile» del lirico delle odi e dei sonetti. E, mentre svolge osservazioni sempre stimolanti sulle particolari qualità dello stile foscoliano (come quelle sulle «allusioni storiche» messe al posto delle vecchie similitudini di tipo omerico-montiano o sulla «rapidità» che brucia liricamente il pericolo «dissertatorio»), egli le ricollega centralmente a quella coesistenza di originalità e di letterarietà che egli sente quasi miracolosa, romanticamente inspiegabile, ma singolarmente affascinante per lui, che, attraverso l'eco della tradizione, avverte tanto piú forte e originale il timbro inconfondibile della voce lirica foscoliana<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> U. Foscolo, *Prose e poesie*, Venezia 1842 (ora in L. Carrer, *Scritti critici*, a cura di G. Gambarin, Bari 1969, pp. 479-720).

<sup>43</sup> *Op. cit.*, p. XIV (ora in *Scritti critici cit.*, p. 497).

<sup>44</sup> Cfr. *op. cit.*, pp. LXIV-LXVI (ora in *Scritti critici cit.*, pp. 578-580). Già prima di lui F. Ambrosoli (*Sonetti di ogni genere*, Milano 1834, p. 255, e *Sull'originalità e lirica del*

Storia, calore di passione, vita istintiva del mondo classico (l'uomo antico di Byron<sup>45</sup>) sono motivi su cui egli sottilmente meditava per spiegarsi questa poesia così letteraria e così moderna, così neoclassica e così romantica: soprattutto ricca di «calore di passione, primo elemento ed irresistibile di ogni eletta poesia», sicché quando dai *Sepolcri* passa alle *Grazie*, malgrado la sua capacità di aderenza di lettore finissimo e di squisita educazione settecentesca (lo scolaro del gozziano Dalmistro), il Carrer, che pur vide il legame tra Foscolo sterniano e *Grazie*, si mostra anche lui disorientato e non riesce a realizzare positivamente i suoi tentativi di lettura spregiudicata. Aveva cercato di animare la «soavità» delle *Grazie* con il calore di un amore soave (quello per la Giovia, a cui riferì i celebri passi della «vergine romita» e dell'«alba sul Lario»), aveva sentito la squisita natura di quegli episodi, ma l'impressione della mancanza di un evidente nucleo centrale poetico-sentimentale e di una storicità esplicita come nei *Sepolcri* gli impediva di andare oltre il riconoscimento di ricchezza formale, di estrema abilità tecnica: «Vediamo che l'arte dello scrittore era fatta più adulta, più fini e copiosi gli accorgimenti, ma siccome impiegavansi sopra materia meno arrendevole, l'effetto non veniva uguale alla fatica»<sup>46</sup>.

Malgrado questa incomprensione delle *Grazie*, comune del resto a tutta l'epoca romantica, e malgrado i limiti di approfondimento della personalità foscoliana relativi alla propria natura di «lettore» e di formalista più che di critico integrale<sup>47</sup>, il deciso e motivato riconoscimento della natura lirica del Foscolo, l'attenzione fruttuosa alla sua poetica e alla sua formazione letteraria, alla nascita e all'affermazione del suo verso e del suo stile, la minuta descrizione di opere fino allora trascurate, i delicati anche se tenui raccordi fra vita e poesia, mostrano bene quale posto meriti nella storia della critica foscoliana ottocentesca il Carrer: e la stessa limitazione del tema «civile» (in parte dovuta anche a ragioni prudenziali: l'opera usciva nella Venezia austriaca), se poteva significare un pericoloso rifiuto a considerare il vivo impegno storico del Foscolo e le ragioni concrete della sua attività di innoografo del «mirabile» sí, ma anche del «passionato» contemporaneo, implicava pure una notevole, anche se poco consapevole, reazione al mito risorgimentale del poeta patriottico, alla sua valutazione prevalentemente pragmatica e

*Foscolo*, in «Biblioteca Italiana», 1833) aveva notato l'eccezionale incontro nel Foscolo di tradizione e originalità.

<sup>45</sup> «He has more of the ancient Greek than of the modern Italian» (*The works of Byron*, 1901, V, p. 89). E più tardi M. Monnier (*L'Italie est-elle la terre des morts?*, Paris 1860, p. 10) riprendeva questo luogo comune romantico: «Tout est grec dans Foscolo, la pensée et même la phrase. Ses obscurités sont des hellénismes...».

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. LXXXIX (ora in *Scritti critici cit.*, p. 617).

<sup>47</sup> Limitò però troppo severamente l'importanza del contributo carreriano G. Gambarin (*La critica di L. Carrer e di G. Bianchetti*, in «Rivista d'Italia», 1913) seguito da Naselli, *La fortuna del Foscolo nell'Ottocento cit.* (v. ora del Gambarin sul Carrer critico la nota agli *Scritti critici cit.* e il saggio *Carrer critico*, in *Saggi foscoliani e altri studi cit.*).

polemica e permetteva un sottile arricchimento del ritratto foscoliano nelle pieghe piú intime dell'animo e nel lavoro dell'artista profondamente consapevole dei propri mezzi e dei propri fini espressivi.

Tuttavia la interpretazione del Carrer, proprio per quel tanto di diverso che in bene e in male rappresentava rispetto agli interessi piú vivi della critica romantica, rimase piuttosto isolata e in certo modo sommersa nel prevalere sempre piú deciso della interpretazione di origine mazziniana, collaborando semmai piú direttamente alla caduta delle vecchie accuse all'oscurità e illogicità dei *Sepolcri*, e alla perniciosità morale dell'*Ortis*. I *Sepolcri* sono ormai diventati il capolavoro indiscusso del Risorgimento, l'*Ortis* una lettura essenziale per i giovani patrioti e un efficace modello per la prosa dei mazziniani, mentre la versione sterniana agisce piú segretamente nella prosa di *humour* e di memoria<sup>48</sup>. E se il Cantú manteneva ancora la subordinazione del Foscolo alla scuola del Monti (nella sua *Storia della letteratura italiana* dava trenta pagine al Monti e cinque sole al Foscolo!) e, per i suoi pregiudizi moralistico-confessionali, riprendeva astiosamente le condanne del Tommaseo o del Rosmini, anche lui, pur nel suo gretto giudizio del «pagano» e dell'uomo la cui incoerenza lascerebbe «la posterità incerta se fosse un angelo o un demonio», finiva per cedere all'ammirazione per il poeta della patria, per il verso magnanimo e vaticinante dei *Sepolcri*, «grandeggiante di cose» e di immagini, pieno di «una selvaggia grandezza»<sup>49</sup>. Gli stessi avversari cattolici del Foscolo accettavano cosí almeno l'intera grandezza dei *Sepolcri* (mentre prima Scavini, Rosmini e Tommaseo ne avevano ambigualmente ammirato la forma bella, ma esangue e senza sostanza), anche se precisavano ancora il loro dissenso circa la prosa, da quella ortisiana a quella del politico e del critico, come piú legata della poesia al pensiero e ai «principi» dell'uomo, sollecitati anche da nuove ragioni linguistiche e dal prevalente manzonismo. Come si può utilmente vedere, prima ancora che nella *Storia*

<sup>48</sup> Per l'influenza della prosa ortisiana sulla prosa del Mazzini si veda A. Momigliano, *La prosa romantica di Mazzini*, in «Ponte», 1945 (e ora in *Ultimi studi*, Firenze 1954; cfr. anche, per Mazzini e Guerrazzi, la sua *Storia della letteratura italiana*, Messina 1936, pp. 528 e 540); ma meriterebbe un particolare studio l'influenza dell'*Ortis* nel costume etico-politico e letterario del Risorgimento (anche nei suoi incontri con l'influenza byroniana), come lo meriterebbe la generale efficacia della personalità e della poesia foscoliana su quell'epoca (per la confluenza del mito foscoliano con quello alfieriano nel Risorgimento si veda V. Cian, *Gli alfieriani-foscoliani piemontesi e il romanticismo lombardo-piemontese del primo Risorgimento*, Roma 1934; e L. Russo, *I poeti numi del '48*, in «Belfagor», 1949, per l'attiva presenza del mito foscoliano nella lotta nazionale, testimoniata anche da numerosi componimenti poetici e drammatici in onore del Foscolo, che ebbero poi grande sviluppo all'epoca del trasporto delle ceneri foscoliane in Santa Croce, per cui cfr. Naselli, *La fortuna del Foscolo nell'Ottocento* cit., pp. 238 e ss.). Per l'influenza della versione sterniana sui narratori romantici e sugli Scapigliati, si veda G. Rabizzani, *Sterne in Italia*, Roma 1920, che non distingue però fra l'influenza diretta di Sterne e quella della versione foscoliana, giudicata da lui in generale come la piú frequente (*op. cit.*, p. 125).

<sup>49</sup> *Storia della letteratura italiana*, Firenze 1865, pp. 607 e 610.

del Cantú, nelle *Lettere critiche* di Ruggero Bonghi, che qualificano il Foscolo «prosatore mediocre, gonfio o forzato nelle frasi, ambiguo e incerto nelle parole», e distinguono una sincera «profondità di sentire», radice positiva della poesia foscoliana, dalla immaturità e «puerilità» del pensiero, da un'assoluta mancanza di «facoltà discorsive e raziocinative» che originerebbero il difetto centrale della sua prosa<sup>50</sup>.

Ma anche queste limitazioni di cattolici-manzoniani (che in parte il De Sanctis riprese con diversa motivazione per quanto riguarda la prosa ortisiana) appaiono sempre più sporadiche e deboli di fronte al prevalere deciso della glorificazione laico-risorgimentale di origine mazziniana, la quale si viene ora sviluppando in nuove figurazioni apologetiche della personalità foscoliana, diversamente accese o prudenti nei riguardi del «pensiero» foscoliano, diversamente ricche di spunti critici, ma tutte concorrenti nella decisa esaltazione del profetico poeta della patria risorta, dell'autore dell'*Ortis*, simbolo della risorgimentale disperazione per mancanza di patria, e dei *Sepolcri*, simbolo altissimo della morte e resurrezione della patria e della stessa vicenda drammatica del Risorgimento<sup>51</sup>. Più cauta e mazziniana nella distinzione fra animo e pensiero, cui il sensismo avrebbe «tagliato le penne», quella assai mediocre di Alberto Mario<sup>52</sup>; entusiastica e assoluta quella dell'Emiliani-Giudici che, in aspra polemica contro i clericali<sup>53</sup>, svolge la

<sup>50</sup> *Lettere critiche (Perché la letteratura italiana non sia popolare)*, Milano 1856 (ristampa delle lettere pubblicate nello «Spettatore» del '55): «prosatore mediocre; gonfio o forzato nelle frasi, ambiguo e incerto nelle parole; di concetti o esagerati o vietati o non maturi, e dominato perpetuamente da una paura puerile del senso comune nel pensare o nell'esprimersi. Quella per cui può piacere è una certa profondità di sentire, che è la vera qualità della sua poesia scarsa di vena, ed un certo vigore selvaggio nella frase, che quanto gli nuoce nella prosa, tanto gli giova nei versi, a fargli trovare una forma nuova e peregrina. Un altro suo difetto, il più radicale – vo dire l'imperfezione grandissima delle facoltà discorsive e raziocinative della sua mente: imperfezione tanta e tale che non riesce a ragionare neppure le cose ragionevoli che dice» (p. 41).

<sup>51</sup> Si leggano ad esempio nel volumetto encomiastico di G. De Castro, *U. Foscolo*, Torino 1863, queste frasi utili a precisare la particolare situazione sentimentale dei lettori foscoliani negli anni dell'unità: «Se vi ha un'epoca la quale possa al giusto comprendere e onorare la forte anima di U. Foscolo, quest'epoca è la nostra... Noi abbiamo provato tutte le angosce che non concessero pace all'autore dei *Sepolcri* e che gli fecero con prepotente anelito vagheggiare il freddo silenzio della tomba. Noi pure abbiamo disperato della vita... e anche noi abbiamo lottato e abbiamo vinto. Potesse l'uomo che prima e solo iniziò quella lotta, aver nel sepolcro senso della vittoria...». I *Sepolcri* sono «inno funebre» che «sembra insieme annunciar la morte di un popolo e la sua resurrezione».

<sup>52</sup> *Studi politici e letterari su U. Foscolo*, in «Pensiero ed Azione», 1858, e poi ripresi, con cambiamenti, in *Teste e figure*, Padova 1877.

<sup>53</sup> I quali «avrebbero volentieri depresso la penna ed accese le fiamme del Sant'Uffizio» «temendo che le opinioni del Foscolo col diventare più popolari in Italia sturbino i loro propositi di castrare la gioventù e renderla delirante e contemplante come gli armenti della Tebaide» (*Storia della letteratura italiana*, Firenze 1855, II, p. 457). Il contributo migliore dell'Emiliani-Giudici è la sua valutazione altissima della critica del Foscolo (l'opera che il Foscolo «prestò come critico alla patria letteratura è forse più grande e benefica di quella

figura esemplare creata dal Mazzini in quella dell'«imperterrito apostolo del vero» assolutamente coerente nel suo «concetto» («sempre lo stesso e sempre con piú vigoroso ragionamento sviluppato ed espresso con crescente fervore»); piú organica e valida quella del Cattaneo, che, mentre riassumeva in una frase celebre uno dei valori essenziali del Foscolo per il Risorgimento («diede all'Italia un'istituzione: l'esilio»<sup>54</sup>) e assicurava il definitivo cambiamento del giudizio sul valore morale dell'*Ortis*<sup>55</sup>, portava anche giudizi notevoli sulle ragioni autobiografiche della critica foscoliana o confermava in forma assai interessante i limiti e della vera «popolarità» e «democraticità» foscoliane della comprensione ottocentesca nei riguardi delle *Grazie*<sup>56</sup>.

Queste «raffigurazioni apologetiche» (come le chiamò il Carducci<sup>57</sup>) costituiscono una base sicura alla grandezza riconosciuta dell'uomo e dello scrittore, definitivamente sottratto alle vecchie valutazioni depressive, ai vecchi paragoni, e innalzato, soprattutto come poeta dei *Sepolcri* (e come tale soprattutto lo sentirà anche il De Sanctis che ai *Sepolcri* dedicò le pagine piú ispirate e profonde del suo saggio), fra i piú grandi poeti italiani. E se esse implicano l'evidente pericolo di una deformazione della poesia foscoliana nei suoi valori piú intimi ed estetici, e del suo significato storico troppo risolto in puri termini patriottici<sup>58</sup>, un irrigidimento della complessa figura foscoliana nelle linee atteggiare di una statua grandiosa ed enfatica<sup>59</sup>,

che egli prestavale come artista»). Di quella critica egli sentiva la eccezionale novità, ma ne accentuava poi eccessivamente la funzione civile, educativa, «l'insegnamento politico», accettando troppo facilmente, anche per quel che riguarda la lirica foscoliana, l'interpretazione politica foscoliana della propria opera. In tal caso egli finì per essere sin troppo fedele ad un insegnamento che in generale fruttò notevolmente nella linea storico-politica che innerva vigorosamente la sua *Storia* e fu invece meno attento a quei valori letterari a cui pure la lezione critica foscoliana lo aveva educato e la cui considerazione nel caso di altri poeti era stata in lui assai efficace ed acuta.

<sup>54</sup> U. Foscolo e l'Italia, in «Politecnico», 1860, ora in *Scritti letterari*, Firenze 1948, I, p. 304.

<sup>55</sup> «Non sarebbe agevole provare che quella tetra lettura abbia fatto piú numerosi suicidi in Italia che altrove; ma certo è che essa accrebbe nei figli d'una generazione spensierata e ignara il numero dei pensanti e dei volenti, e a maturar tempo, quello degli eroi» (*op. cit.*, p. 288).

<sup>56</sup> Quell'inno (di cui si loda la libertà «dal Procuste germanico») «spira una serenità che non era nell'animo del poeta, e forse per ciò... egli non poté trarlo a fine, e nemmeno porre ben in chiaro l'idea che glielo dettava» (*op. cit.*, p. 315).

<sup>57</sup> In *Alberto Mario* (1901), in *Opere*, XIX.

<sup>58</sup> Anche fuori d'Italia si riprende la valutazione politico-nazionale del Foscolo, sí che A. Roux (*Histoire de la littérature italienne*, Paris 1870, III, p. 57) giungeva a svalutare la parte ultima dei *Sepolcri* perché mancante del piú diretto motivo patriottico e di precisi ricordi nazionali infelicitamente sostituiti dai ricordi indiretti di una Grecia lontana e favolosa.

<sup>59</sup> Assai fini ed acute, pur nella intonazione di difesa e glorificazione (contro cui si levò ancora una volta il Tommaseo, v. *Secondo esilio*, Milano 1862), sono invece le pagine dedicate al Foscolo da C. Tenca nel «Crepuscolo» (1851-1854) come recensione dei volumi dell'ed. Le Monnier (specie interessanti quelle sull'epistolario), pagine raccolte poi nel I vol. delle *Prose e poesie scelte di C. Tenca*, a cura di T. Massarani, Milano 1888 (e ora in *Scritti*

esse pur rappresentano un momento di adesione intensa del sentimento e del gusto romantico-risorgimentale<sup>60</sup>, entro cui poteva piú spontaneamente giustificarsi quella ricostruzione appassionata e critica della personalità e dell'opera foscoliana che fu il grande saggio desanctisiano del '71. Saggio che, mentre recupera, a suo modo, anche certe sollecitazioni delle limitazioni degli avversari piú acuti (specialmente nei riguardi dell'*Ortis*, dei contrasti dell'animo e della cultura foscoliana, della prosa precedente a quella dell'opera critica) e riprende dal Mazzini – spostandolo sul piano delle sue nuove esigenze realistiche – il rilievo del valore e del limite dell'esemplarità foscoliana nella storia attiva della nazione italiana, trova, ripeto, un primo stimolo sentimentale nell'appassionata simpatia dell'epoca romantica e criticamente e originalmente ne traduce e ne spiega le preferenze e le accentuazioni nei riguardi delle varie opere foscoliane, nella direzione, per usare termini foscoliani, piú del «passionato» che del «mirabile», piú del poeta della religione romantica della patria e della libertà che del poeta della religione dell'armonia verso cui (e a volte pur con accentuazioni indebite di estetismo e di raffinata purezza lirica) la critica novecentesca piú volgerà la sua attenzione, ormai fuori – e spesso in contrasto reattivo – delle condizioni di gusto e di sentimento storico che legano il De Sanctis all'epoca romantico-risorgimentale.

### 3. *Il saggio del De Sanctis.*

Il Foscolo entrò piuttosto tardi nel cerchio piú vivo e profondo dell'attenzione critica del De Sanctis, che nelle giovanili lezioni napoletane aveva dedicato pagine interessanti, ma poco centrali e impegnative, ad un poeta che non ebbe la importanza essenziale del Leopardi nella sua formazione

*critici*, Firenze 1969).

<sup>60</sup> Nelle ragioni di questa piena adesione alla poesia dei *Sepolcri* da parte del gusto romantico in questa fase piú tarda va calcolata, insieme alla prevalente componente patriottica, una componente di costume sentimentale e poetico di malinconia virile, di elegia stoica, di sguardo fermo e dolente sulla morte e sul sepolcro, di appassionato culto del ricordo e della personalità degli scomparsi recuperati nella religione attiva dei sepolcri, nella vitalità consolante dei cimiteri-giardino: costume sentimentale ed estetico, religione laica delle tombe che (al di là di precedenti esempi sporadici e piú atteggiati nel gusto preromantico dei cimiteri all'inglese) si precisano proprio in quei nuovi cimiteri civili, formati in varie città italiane negli anni fra il '50 e il '70, e ispirati chiaramente all'ideale cimitero classico-romantico dei *Sepolcri*. Questo particolare aspetto del foscolismo ottocentesco dovrebbe venire particolarmente studiato (anche nel suo incontro con elementi dell'influenza leopardiana sulla sentimentalità del pieno e tardo romanticismo) in quella storia della religiosità laica risorgimentale e postrisorgimentale in cui tanto posto hanno la suggestione e l'educazione sentimentale della poesia dei *Sepolcri*. Per non dir poi della efficacia della poesia foscoliana nel linguaggio poetico del tardo romanticismo nella sua particolare ripresa di innesti neoclassici-romantici: e si pensi almeno a certi aspetti della poesia dell'Alfardi.

letteraria e spirituale né lo sollecitò, come il Manzoni, ad un particolare svolgimento del suo animo e del suo gusto verso ideali di concretezza e di modernità linguistica e poetica. L'interesse desanctisiano più vivo per il Foscolo si precisò solo più tardi, nello stimolo di un atteggiamento polemico di difesa e giustificazione del valore poetico e storico-risorgimentale del poeta, che ha analogia con quello di altri scrittori dell'epoca, anche se è già caratterizzato da una diversa intuizione critica della essenziale natura poetica della personalità foscoliana ed è disposto quindi a svolgersi coerentemente in una diretta interpretazione sollecitata da una sostanziale consonanza con il generale riconoscimento, da parte del gusto e del sentimento del suo tempo, della grandezza del Foscolo: il cui valore storico dovè apparire più chiaramente al De Sanctis negli anni della sua piena maturità e del suo prevalente interesse di storico della letteratura italiana come storia del popolo italiano, specie per la eccezionale novità che quel poeta (il «liber uomo» Ugo Foscolo, il restitutore della integrità della coscienza morale, della integrità della fantasia e del giudizio critico) rappresentava nella crisi profonda da cui erano nati il Risorgimento e la nuova letteratura.

La premessa del saggio del '71 è dunque soprattutto da ricercare nel saggio del '55, *Giudizio del Gervinus sopra Alfieri e Foscolo*<sup>61</sup>, che, controbattendo le affermazioni dello storico tedesco sul «Catone cortigiano», sulla sua «natura cinica, contraddittoria e diversa in parola e in opera», spiegava quelle contraddizioni e il classicismo foscoliano («classicismo borghese» e progressivo) nella origine storica della poesia foscoliana, lirica espressione di un'epoca feconda, di una crisi salutare del popolo italiano: «Ugo Foscolo non rappresenta per noi alcun sistema politico, alcun ordine regolato d'idee. Egli è stato un'espressione poetica dei nostri più intimi sentimenti, il cuore italiano nella sua ultima potenza. Noi ci sentiamo in lui idealizzati... la contraddizione di Foscolo era quella di tutti gli italiani... Noi volevamo una patria e la patria fu per noi tutto. Il classicismo non fu dunque per noi una società morta; fu la nuova società sotto nomi antichi»<sup>62</sup>. Preludio importante, chiarificazione di una passione lucida e disposta a spiegarsi storicamente (non agiograficamente e pragmaticamente come in Mazzini) e a riscaldare, non soffocare, una vera ricostruzione critico-storica della personalità poetica foscoliana. E tale fu il saggio *Ugo Foscolo poeta e critico*, scritto nel 1871<sup>63</sup> in occasione del trasporto delle ceneri del poeta dal cimitero di Chiswick a Santa Croce e quindi intimamente sollecitato da una forte tensione sentimentale, ma ben diverso da una contingente celebrazione oratoria e profondamente corrispondente a un meditato ritratto critico che il De Sanctis poté,

<sup>61</sup> Nel «Cimento», ottobre 1855 (poi in *Saggi critici*, Napoli 1874), che cito nell'ed. a cura di L. Russo, Bari 1952, I.

<sup>62</sup> *Op. cit.*, pp. 197 e 192.

<sup>63</sup> Uscito nella «Nuova Antologia», fu raccolto poi nei *Nuovi saggi critici*, Napoli 1879 (ora in *Saggi critici* cit., III).

con una semplice riduzione, accettare, nelle sue linee essenziali, nella stessa *Storia della letteratura italiana*. In quell'anno di celebrazioni fra retoriche e timide, fra le preoccupazioni del governo pauroso di tumulti mazziniani<sup>64</sup> e le invettive del Carducci repubblicano contro «il bello italo regno» e Tersite che erge «la deforme spalla sul tumulo d'Ajace»<sup>65</sup>, il saggio desanctisiano superò nettamente i pericoli dell'occasione e, mentre accoglieva e precisava l'invito mazziniano a sentire la personalità foscoliana nel suo profondo accento unitario, nella sua sostanziale positività, la interpretava nei suoi valori poetici e critici, la ricostruiva in una potente linea di svolgimento dinamico, che, pur nella sua concisione, costituì il paradigma essenziale per gli studiosi successivi offrendo ad essi non solo centri fondamentali di giudizio, ma appunto una salda parabola i cui punti di passaggio sono stati oggetto di discussione, di approfondimento e di revisione solo nella fase novecentesca della critica foscoliana. E se questa, servendosi dei nuovi elementi di studio, in parte offerti dal lavoro erudito del metodo storico, in parte frutto delle proprie nuove ricerche e di una più sicura coscienza estetica (oltre che delle sollecitazioni di un nuovo gusto letterario e poetico più adatto a comprendere gli aspetti meno drammatici della personalità e della poesia foscoliana), giungerà ad un'immagine del Foscolo più complessa e più aderente, e ben diversamente consapevole degli alti impegni artistici dello scrittore e della sua suprema aspirazione all'armonia, essa dovrà pur riconoscere in quel saggio la prima solida base di una interpretazione dinamica e storica della personalità foscoliana, un disegno esemplare (anche se rapido e poco approfondito nelle pieghe più minute e spesso più sottilmente significative del ritratto foscoliano che vengono a volte sacrificate in chiaroscuri e in tagli affrettati e schematici) dello svolgimento del poeta e dell'uomo entro la storia del suo tempo. E in molti casi dovrà pur riconoscere l'offerta concreta di problemi per la prima volta impostati e di giudizi variamente resistenti ancora in molte delle interpretazioni contemporanee, nelle quali a volte si avvertono anche le tracce negative della tipica tendenza psicologico-romantica desanctisiana, ma alle quali è comunque essenziale lo stimolo e l'esempio di quella ricostruzione dinamica e storica, centrale ed unitaria, che, nel suo tempo, ebbe oltre tutto il merito di sciogliere la staticità della «statua» risorgimentale e di recuperare persino, in un movimento di dramma personale e storico in funzione della poesia, alcune delle osservazioni degli avversari del Foscolo sulle sue «contraddizioni», liberandole dalla loro funzione di stroncatura e svalutazione.

Il De Sanctis infatti puntava soprattutto, nel suo saggio, sull'anima foscoliana e sul suo sviluppo nella storia del primo Ottocento italiano, insistendo sull'incontro di storicità e di situazione poetica a cui il suo essenziale

<sup>64</sup> Si veda in proposito l'articolo di M. Rosi, *Il trasporto delle ceneri di U. Foscolo in S. Croce*, in «Nuova Antologia», 1928.

<sup>65</sup> *Per il trasporto delle reliquie di U. Foscolo in S. Croce*, in *Levia-Gravia*.

amore del concreto lo sollecitava e da cui la preminenza e il valore pieno dei *Sepolcri*, piú genericamente affermati dalla critica precedente, scaturivano con forza particolare, come espressione appunto di un momento della storia italiana (sullo sfondo meno approfondito del movimento europeo), interpretata originalmente da una personalità che giunge alla sua maturità in questo fecondo accordo storico, svincolandosi dalle forme piú generiche della moda letteraria e della crisi della giovinezza pur legata alla crisi piú vasta di un periodo storico, carico di fermenti e di velleità.

La prima attività foscoliana è così precisata nel suo eclettismo, nel faticoso consolidarsi dell'anima poetica foscoliana che dalle «reminiscenze» letterarie affiora nella sua potenza, nella sua ricchezza di germi e nel suo accento piú violentemente caratteristico, nelle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Qui la crisi del secolo, a cui il De Sanctis aveva giustamente collegato già le ansie e i tentativi del periodo precedente, raggiunge il suo punto piú drammatico e vistoso e la personalità foscoliana, nel ritratto Ugo-Jacopo (che nel De Sanctis non conosce poi la correzione e l'arricchimento di Didimo), appare ancora in «uno stato morboso», in una mancanza di vero «limite della realtà», in un esuberante bisogno di sfogo drammatico-lirico che non può trovare espressione vera di romanzo (che è invece assegnata, come forma di equilibrio di compiuta storia psicologica, al *Werther*<sup>66</sup>) e si riduce ad una ibrida «poesia in prosa», fallimento di romanzo e fallimento di lirica. Scartati i vecchi pregiudizi moralistici, il De Sanctis, che non poté considerare la complessità di sviluppo e di elaborazione dell'*Ortis* nei suoi strati (e pur intuì se non altro tale sua particolare costruzione e natura<sup>67</sup>), limitò l'opera in quanto confusione fra narrazione e lirismo, giustificando però i vecchi giudizi in base al suo strumento critico della «situazione» e alla sua essenziale esigenza di organicità: «Una situazione così esaltata nel suo lirismo, non può troppo protrarsi senza che la diventi monotona e sazievole»<sup>68</sup>. E mentre ne

<sup>66</sup> Nelle lezioni napoletane del '42-43 sui generi letterari (v. *Teoria e storia della letteratura* cit., I, pp. 250-251) il giudizio sull'*Ortis* è pure molto limitativo e il De Sanctis insiste sulla sua imitazione del *Werther* e sulla sua mancanza di originalità: «Il primo (*Werther*) sortì spontaneamente; il secondo per imitazione dell'altro; il primo, tale che faceva presagire il *Faust* e le altre grandi opere del suo autore; il secondo, che non lasciava sperare i *Sepolcri*; «Il Foscolo imita, non crea: cangia i nomi, le situazioni; e temendo poi di sembrare imitatore, le mescola e guasta. E distrugge le gradazioni, e il suo romanzo dal principio alla fine è una sola situazione; donde poteva nascere una lirica, non un romanzo». È l'ultima affermazione quella che fu chiaramente ripresa nel saggio, mentre in questo è nettamente scartata la dipendenza dell'*Ortis* dal *Werther* e il loro paragone è mantenuto solo per mostrare le differenze, specie per quel che riguarda la natura di «poesia in prosa» dell'opera foscoliana.

<sup>67</sup> «... un romanzo, dove si sentono come diversi strati di formazione, mal dissimulati dal lavoro posteriore» (*op. cit.*, p. 89). Anche il Carducci (sullo spunto di un'osservazione del Chiarini circa la *Laura*) fece l'ipotesi che nell'*Ortis* si potessero «distinguere o scernere due o tre elementi diversi, due o tre diversi momenti di concezione e di elaborazione» (*Adolescenza e gioventù poetica di U. Foscolo*, in *Opere*, XVIII, Bologna 1944, p. 162).

<sup>68</sup> *Op. cit.*, p. 94. Nei riguardi della prosa ortisiana il giudizio desanctistano si può avvicini-

indicava il limite soprattutto nella sua tensione eccessiva e nel suo carattere di «vuota idealità» in urto con la realtà, non mancava di avvertirne comunque il significato storico: «Questi fenomeni non sono dunque capricci individuali, sono necessità psicologiche della storia»<sup>69</sup>.

La critica novecentesca, dal Donadoni in poi, rileverà più esattamente l'importanza dell'*Ortis* come vivaio di motivi, di germi fecondati e sviluppati nelle opere seguenti, smorzerà in genere il brusco stacco fra la «vuota idealità» e la concretezza successiva, ma, anche nelle nuove analisi più positive, usufruirà pur sempre delle limitazioni critiche desanctisiane circa la natura composita, liricheggiante dell'*Ortis* (sia pure motivate con altri ausili filologici e piuttosto svolte in caratteristiche che in puri limiti), e del valido legame storico da lui stabilito con la crisi postrivoluzionaria e prisorgimentale. Come essa farà anche, pur con correzioni e approfondimenti sempre maggiori, per il passaggio dall'*Ortis* ai *Sepolcri* attraverso Odi e Sonetti, riprendendo la formula desanctisiana della «guarigione» nel rinnovato «esercizio della vita», documentata dalle odi nel loro «classicismo a colori vivi e nuovi», o risentendo comunque lo stimolo di questa prima importantissima sistemazione, di questo primo collegamento intimo di componimenti fino allora quasi sempre allineati in esterna successione<sup>70</sup>.

Ancora più efficaci sono le pagine in cui il De Sanctis passa al quarto momento del suo saggio, là dove egli può trovare il più profondo accordo fra lo spirito foscoliano nella sua serietà e vitalità, fra il suo mondo nobile e «non smentito dalla vita», e la storia (non più in un momento di crisi, ma di moto fecondo), fra gli ideali foscoliani e la realtà, fra l'«artista» e il «poeta»: il che avviene nei *Sepolcri* dove tutte le forze dell'animo foscoliano, fino allora «sparpagliate, esitanti, che non avevano ancora trovato un centro, sono raccolte e riconciliate, in questo mondo pieno e concreto, dove ciascuna trova nelle altre il suo limite e la sua misura»<sup>71</sup>. «Poeta» e «profeta» (per ricordare termini mazziniani che qui trovano ripresa e superamento) si uniscono all'«artista», il classicismo, la stessa mitologia si fanno «contemporanei», «umani», «penetrati o fusi da un solo spirito», in accordo con le più alte passioni del tempo (traduzione critica della fusione foscoliana di «mirabile» e «passionato»): storia e mito si fondono in «situazioni» piene e centrali nell'animo del poeta e nel moto della storia della sua epoca, e l'accento di una poesia tutta intima raggiunge un'intensità religiosa in quanto rappresenta un incontro di coscienza e fantasia nel poeta e l'annuncio «della

nare solo piuttosto esternamente a quello di manzoniani come R. Bonghi, già ricordato. Il De Sanctis però si distacca nettamente dall'accusa del Bonghi alla mancanza di pensiero nel Foscolo (che era poi ripresa di posizioni tommaseane) riconoscendo la profonda originalità del critico, la ricchezza e la novità delle sue idee e della sua potente capacità di reintegrare nella critica, come nella poesia, la coscienza e il mondo interiore (v. *op. cit.*, p. 109).

<sup>69</sup> *Op. cit.*, p. 97.

<sup>70</sup> Cfr. *op. cit.*, pp. 97-98.

<sup>71</sup> *Op. cit.*, p. 101.

risurrezione di un mondo interiore in un popolo oscillante tra l'ipocrisia e la negazione». Tutte le parole più caratteristiche degli ideali critici ed etici del De Sanctis vengono qui raccolte e adibite a rendere questa impressione di pienezza e di creatività, di intimità e di storicità dei *Sepolcri*: «Tale è questo mondo di Foscolo: il risorgimento delle illusioni accanto al risorgimento della coscienza umana. L'immaginazione non sta per sé, non lavora dal di fuori, come è in V. Monti, ma è il prodotto della coscienza, è fatta attiva dai sentimenti più delicati e più virili della vita pubblica e privata. O piuttosto non è semplice immaginazione, è fantasia, che è nell'arte quello che nella vita è la coscienza, il centro universale e armonico dello spirito»<sup>72</sup>. Il passaggio dalla «vuota idealità» e dal pessimismo dell'*Ortis* a questo mondo pieno e concreto è mediato nella continuità dell'uomo e del poeta («non è già che Foscolo smentisca se stesso. C'è sempre in lui del vecchio Jacopo») appunto dal nuovo «grado di verità e misura che è proprio di un ingegno già maturo» e da questa unitaria attività della coscienza-fantasia per cui le illusioni vivono come valori effettivi, allo stesso modo dei fantasmi poetici «che appena abbozzati ti si compiono nell'orecchio, e per la sola virtù dell'armonia».

L'impressione della vitalità intera dei *Sepolcri* è nel De Sanctis così forte, e così forte è quella della loro positività, del loro «sì» alla vita al di sopra della morte, che ogni possibile limitazione è assente nel saggio e più che la varia vita del carne sono rilevati i suoi caratteri essenziali, come il «chiaroscuro di un effetto irresistibile»<sup>73</sup> che diviene espressione dello «stesso genio del Foscolo, mescolanza di sentimentale e di energico», e che trova il suo simbolo più alto e affascinante per il critico nel passo in cui il sole è portato dagli uomini a illuminare la sotterranea notte: simbolo della vittoria della vita, delle illusioni-valori sul pessimismo ed elemento di accordo, in realizzata poesia, con la fede attiva di un romanticismo virile e progressivo.

Dopo quel momento supremo di adesione del critico al mondo del poeta e alla sua realizzazione, più definita e sentita nella sua pienezza che discussa ed esaminata nelle sue parti e nella sua varia intensità (ed anche qui conta soprattutto la giustificazione risoluta del capolavoro<sup>74</sup>, l'energica realizzazione critica di una valutazione elogiativa fino allora o sentimentale o formalistica) comincia nel saggio la parte discendente della parabola, che pure è

<sup>72</sup> *Op. cit.*, p. 103.

<sup>73</sup> Osservazione che direttamente riprende una indicazione dello stesso Foscolo e può mostrare come il De Sanctis sapesse originalmente utilizzare alcune importanti offerte della autocritica foscoliana.

<sup>74</sup> Nelle giovanili lezioni napoletane, già ricordate, il De Sanctis aveva parlato dei *Sepolcri* come della vera espressione dell'animo foscoliano e come prima apparizione nella lirica italiana di una poesia «morale, sociale e patria» tentando una significativa giustificazione integrale del carne: «E se a prima vista par che quel carne sia un lavoro didascalico, in effetti esso è tutto poetico, perché il poeta sostituisce al ragionamento le proprie impressioni, agli argomenti i fantasmi di Santa Croce: la forza educatrice dei sepolcri, ecco quel che parrebbe il suo *conceito* ed è invece il suo *sentimento*» (*Teoria e storia della letteratura* cit., I, p. 161).

contraddistinta da un acquisto della massima importanza nella valutazione alta e nuova del Foscolo critico<sup>75</sup>.

Mentre i *Sepolcri* rappresentavano per il De Sanctis una eccezionale sintesi di storia e poesia, di poesia e arte, di fantasia e coscienza, il trionfo poetico di un risorgimento personale e storico di illusioni-valori, le *Grazie* gli apparvero solo come l'ultimo stanco moto di una tensione vitale e poetica esauritasi sostanzialmente nel carne. Non che egli fosse colpito dalla condizione di incompiutezza delle *Grazie*, che egli evidentemente accettava nel rimaneggiamento unificatore dell'Orlandini senza poter sfruttare quell'argomento di possibile condanna che sarà invece poco dopo utilizzato acutamente dal Bonghi<sup>76</sup>, ma è piuttosto la costatazione del loro carattere didascalico («non è dunque più una poesia, ma una lezione con accessori poetici»), del loro velo allegorico, a motivare la sua violenta reazione contro la presunta astrattezza degli *Inni*: «Il velo delle Grazie varrà bene il cinto di Venere; ma se mi vuole sforzare a guardarci sotto una storia, io l'odio e non lo guardo più. Se è lecito comparare le piccole cose con le grandi, dai *Sepolcri* alle *Grazie* corre quella relazione che tra la Margherita e l'Elena, tra la prima e la seconda parte del *Faust*. L'astrazione che è nel concetto si comunica anche alla forma, raggomitolata, incastonata, lucida e fredda come una pietra preziosa»<sup>77</sup>. Sotto quel velo allegorico non si trovava per lui che «una storia volgare», un semplice «concetto» («la tranquillità dell'anima risanata dalle passioni») vecchio, classicistico e puramente intellettuale, poiché non vive nel «cuore» e nella «vita» del poeta e questa continua ad essere «turbolenta, scissa, con tante velleità, fra tante contraddizioni»<sup>78</sup>. Giacché quel concetto «rimase in lui ozioso: rimase aristotelico o epicureo: non divenne Foscolo. E vien fuori con tutto l'apparato dell'erudizione, in una forma finita, dell'ultima perfezione: ci si vede l'artista consumato; appena ci è più il poeta»<sup>79</sup>. Tuttavia

<sup>75</sup> Abbiamo già ricordato gli accenni del Cattaneo e la valutazione entusiastica dell'Emiliani-Giudici, ma è evidente che solo con il De Sanctis si precisa il valore della novità della critica foscoliana di cui egli avverte la singolare forza di interpretazione storico-psicologica, anche se meno ne rileva la capacità di penetrazione filologica e linguistica.

<sup>76</sup> F.S. Orlandini aveva presentato le *Grazie* come intero poema di cui egli avrebbe raccolte «le sparse membra, (riordinate) in quell'armonia sulla quale aveva fede che arridessero alla mente del Poeta» (*Le Grazie*, Firenze 1848, p. VI. Testo assurdo e falsificatore, pieno di concieri e interpolazioni del curatore, che venne poi dissolto dal nuovo lavoro filologico del Chiarini). Nel suo saggio *Perché U. Foscolo non finisse le Grazie* (1882), raccolto in *Horae subsecivae* (Napoli 1888), R. Bonghi individuò le ragioni della incompiutezza degli inni nel fatto che «la lena dell'ingegno poetico del Foscolo è forte, ma è breve», e che egli «s'era formato dell'arte e della poesia due concetti del pari falsi e per soprappiù cozzanti l'uno coll'altro» (p. 253): cioè la concezione della poesia come opera didascalica e quella della poesia come pittura. Accuse che si riconducevano alla critica bonghiana di una insufficienza del pensiero foscoliano sviato da false teorie estetiche.

<sup>77</sup> *Op. cit.*, p. 107.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Op. cit.*, p. 108.

nel saggio questa condanna così risoluta, e coerente con il gusto desanctisiano nei suoi limiti e nella sua consonanza con una generale posizione del romanticismo italiano<sup>80</sup>, e d'altra parte così suggestiva da condizionare per molto tempo la lettura critica delle *Grazie*, si svolgeva poi in una finale esaltazione del critico, la cui nascita era riscontrata nelle stesse *Grazie* («le *Grazie* segnano già il passaggio alla critica») e di cui il De Sanctis profondamente riscatta la novità rivoluzionaria nell'indagine storica ed estetico-psicologica: «Foscolo è il primo tra' critici italiani che considera un lavoro d'arte come un fenomeno psicologico e ne cerca i motivi nell'anima dello scrittore e nell'ambiente del secolo in cui nacque»<sup>81</sup>. Mentre, nella *Storia della letteratura italiana*, il critico accentua ancor più la condanna delle *Grazie*, legate non solo al declino del «poeta» a vantaggio dell'«artista», ma alla contraddittoria posizione storica del Foscolo, che con i *Sepolcri* «batteva alle porte del secolo decimonono», con le sue intuizioni critiche «apriva la via al nuovo secolo» e invece con le *Grazie* tornava ad un classicismo superato, ad una concezione statica ed antistorica della vita e dell'arte. Sicché la ragione più profonda del fallimento di quel poema diventava la discordanza nell'animo del Foscolo fra la sua intima tendenza romantica e la sua reazione neoclassica, fra la sua accettazione della realtà e del movimento della storia e la difesa delle idee del secolo XVIII: «Foscolo apriva la via al nuovo secolo. E non è dubbio che se il progresso umano avvenisse non in modo tumultuario, ma in modo pacifico e logico, l'ultimo scrittore del secolo decimottavo sarebbe stato anche il primo scrittore del secolo decimonono, il capo della nuova scuola. Ma quel progresso vestiva aspetti di reazione, e in quella una forma negativa e violenta offendeva le idee e le forme di un secolo, del quale il Foscolo si sentiva complice. Gli spiaceva soprattutto la guerra mossa alle forme mitologiche. Sentiva in quelle negazioni negato se stesso. E quando aveva già moderate molte sue opinioni religiose e politiche e s'era fatto della vita un concetto più reale, e s'era spogliata gran parte delle sue illusioni, quando stava con l'un piè nel nuovo secolo, calunniato, disconosciuto, dimenticato, nel continuo flutto delle sue contraddizioni, finì tristo, lanciando al nuovo secolo, come una sfida, le sue *Grazie*, l'ultimo fiore del classicismo italiano»<sup>82</sup>.

Non occorrerà insistere sull'evidente inaccettabilità di una simile diagnosi

<sup>80</sup> Si deve fare eccezione per L. Settembrini che nelle sue *Lezioni di letteratura italiana* (lezione LXXXIV) esaltò le *Grazie* come «la più bella poesia del Foscolo; più bella dei *Sepolcri* assai... Uno dei capolavori dell'arte moderna». Ma egli, che accettava il raffazzonamento orlandiniano come schietta opera foscoliana, non dette che una lunga ed entusiastica esposizione del carme (che occupa quasi tutto il suo breve capitolo foscoliano) senza alcuna giustificazione critica, sostituita da questa generica esortazione ai giovani: «Io non posso esaminare questa poesia da cui fioccano bellezze infinite: voi dovete sentirla, e misero chi di voi non la sente» (*op. cit.*, Napoli 1924, III, pp. 253 e 264).

<sup>81</sup> *Op. cit.*, p. 109.

<sup>82</sup> F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di B. Croce, Bari 1949<sup>4</sup>, II, pp. 402-403.

dell'ultima poesia foscoliana (contro la quale si è svolta proprio gran parte della critica foscoliana del Novecento) ed è chiaro che in questa incomprendimento delle *Grazie* e del loro valore, essenziale per tutta la valutazione della personalità foscoliana e del suo svolgimento, meglio si precisano i limiti di tutta l'interpretazione del De Sanctis, condizionata dai suoi noti principi romantico-realistici, dal pericolo dello psicologismo, dalla distinzione «poeta»-«artista», nonché da quella stessa tendenza particolare della sua esigenza di storicizzazione che poteva indurlo ad una valutazione troppo funzionale della poesia rispetto ai propri schemi storico-ideologici, specie nell'ambito della letteratura italiana dell'Ottocento<sup>83</sup>. Come il finale paragone del saggio tra il Foscolo e la nuova epoca, esortata al senso della «misura», della «realtà» rispetto alla esaltazione ideale dell'epoca risorgimentale, implicava il pericolo di una valutazione ancora a suo modo pragmatica e perciò incapace di considerare la poesia foscoliana al di là di quella discussione sul suo valore esemplare per le nuove generazioni, che aveva insieme sollecitato e limitato la interpretazione foscoliana da parte della critica romantica. Ma questi limiti, legati in parte alle stesse ragioni della forza critica del De Sanctis, del suo potente istinto storico, non ci impediscono di valutare l'eccezionale importanza del suo saggio foscoliano, stimolante persino nei suoi errori, primo paradigma di ogni futura ricostruzione critica e storica, oltretutto, nelle sue stesse incomprendimenti e nei suoi silenzi (le *Grazie* e il Foscolo sterniano e didimeo soprattutto), alta e originale giustificazione critica delle possibilità e dei limiti di comprensione della poesia foscoliana da parte del gusto romantico-realistico italiano: il quale naturalmente vedeva in quella più l'aspetto lirico-passionale, patriottico-storico che non quello del religioso vate dell'armonia, assiduamente impegnato a superare in serenità e intimo equilibrio la drammaticità del suo animo e della sua esperienza di vita.

#### 4. *Gli studi del «metodo storico» e il Carducci.*

Nel periodo che va dal saggio desanctisiano (1871) a quello del Donadoni (1910) (mentre Foscolo – con l'*Ortis*, i *Sepolcri* ma anche con la prosa «didi-meia» – agisce fortemente sugli Scapigliati che vedono in lui un loro precursore, da Rovani a Tarchetti, da Cameroni a Pinchetti che, in uno scritto del '69<sup>84</sup>, ne faceva un «poeta maledetto») sproporzionata è la ricchezza di contributi e studi eruditi, biografici, filologici rispetto allo svolgimento della critica propriamente detta. Né occorrerà qui giustificare lungamente un simile stato di fatto se non con l'ovvia considerazione che il metodo storico, così poco dotato quanto a vero senso dei valori e a gusto della poesia, rivolse tutto il suo

<sup>83</sup> Si veda in proposito la mia introduzione a F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi*, edizione commentata, Bari 1953, 1960<sup>2</sup>, pp. XXIII-XXV.

<sup>84</sup> «Gazzetta di Milano», 23 settembre 1869.

vero interesse alla indagine erudita e in quella ebbe i suoi validi meriti, rappresentando anche per gli studi foscoliani un momento essenziale e in certo modo la base stessa di una nuova critica che, pur reagendo alla opacità e insufficienza estetica degli studiosi positivistici, ne utilizzò i risultati ottenuti nel campo della ricerca erudita, storico-culturale, filologica superando così anche per questa via le incertezze della critica romantica, le sue intenzioni apologetiche o polemiche (di cui tuttavia non mancarono echi più stanchi anche nel periodo positivistico<sup>85</sup>): utilizzazione tanto più sicura nella fase più recente della critica, che al rigore scientifico del metodo storico (meglio realizzato nel suo valore funzionale e in una nuova ricchezza e precisione di procedimenti tecnici) aggiunge una più profonda coscienza storicistica ed estetica.

Non potremo certo qui ricordare tutti i contributi particolari del periodo del metodo storico, ma basterà comunque rilevare la grande utilità del lavoro filologico, erudito, biografico di quegli anni, documentabile soprattutto nelle ricerche e ricostruzioni biografiche di C. Antona Traversi, di G.A. Martinetti, di G. Chiarini<sup>86</sup>, nelle edizioni, di vario valore filologico, delle poesie (G. Biagi, G. Chiarini, G. Mestica, C. Antona Traversi<sup>87</sup>) e dell'*Ortis*

<sup>85</sup> Una ripresa gretta e pettegola dei vecchi attacchi alla coerenza politica del Foscolo, all'integrità della sua vita privata (debiti, gioco, scorrettezze amministrative nell'esercizio ecc.), all'insegna nuova della «verità» («in questi tempi in cui si vuole il vero ad ogni costo e l'idolatria e il dogma con ogni forza si cacciano da banda»), è costituita dal volumetto di L. Corio, *Rivelazioni storiche intorno ad U. Foscolo*, Milano 1873 (con documenti tratti dall'Archivio di Stato di Milano, pubblicati però con molti errori), a cui replicò prontamente A. D'Ancona (*A proposito delle Rivelazioni ecc.*, in «Nuova Antologia», ottobre 1873) denunciandone «l'intenzione inquisitoriale e lo spirito fiscale del giudice d'istruzione». Una intonazione agiografica e la proposta di una personalità esemplare sono invece presenti, oltretutto in epigoni mazziniani, in studiosi del nuovo periodo, come C. Antona Traversi, che nel volume *U. Foscolo nella famiglia*, Milano 1884, mira a glorificare (in accordo con la nuova attenzione ai valori dell'uomo privato) «il figliuolo riverente, amoroso, esemplare» (costatazioni del resto non inutili ai successivi rilievi donadoniani sulla bontà e purezza foscoliana), mentre P. di Colloredo Mels nelle sue *Note e impressioni ricavate dalle opere di U. Foscolo*, Padova 1882, apprestava un dizionarietto antologico di pensieri e sentenze foscoliane da offrire come esempi ai giovani.

<sup>86</sup> C. Antona Traversi, *U. Foscolo nella famiglia* cit.; Id., *Studi su Ugo Foscolo, su documenti inediti*, Milano 1884; Id., *Dei natali, dei parenti, della famiglia di U. Foscolo*, Milano 1886 (contributi biografici ripresi e sviluppati per lunghi anni in riviste e giornali e, più tardi, in altre opere dello stesso studioso: *U. Foscolo, raccolta di studi con documenti inediti o rari*, Milano 1926; *Studi e documenti sopra U. Foscolo, riordinati e raccolti*, Bologna 1930, e, in collaborazione con A. Ottolini, *U. Foscolo: Vita e opere*, Milano 1927-1928); G.A. Martinetti, *Documenti sulla vita militare di U. Foscolo*, Livorno 1883; G. Chiarini, *Gli amori di U. Foscolo*, Bologna 1892; Id., *Vita di U. Foscolo*, Firenze 1910. Più incerte, e criticate per i loro errori dai più sicuri studiosi del metodo storico, le vite foscoliane di P. Pavesio (*Della vita e delle opere di U. Foscolo*, Torino 1870), di P. Artusi (*Vita di U. Foscolo*, Firenze 1878), di F.G. De Winckels (*Vita di U. Foscolo*, Verona 1885-1898). Fra gli altri numerosissimi studi biografici di questo periodo ricordiamo A.A. Michieli, *Foscolo a Venezia*, in «Nuovo Archivio Veneto», 1903-1904; e F. Viglione, *U. Foscolo in Inghilterra* cit.

<sup>87</sup> *Poesie di U. Foscolo*, a cura di G. Biagi, Firenze 1883; *Le poesie di U. Foscolo*, a cura di G. Chiarini, Livorno 1882 (nuova ed. 1904); *Poesie*, a cura di G. Mestica, Firenze 1884;

(Martinetti e Antona Traversi<sup>88</sup>), nei commenti di carattere erudito-linguistico dei *Sepolcri*, delle *Grazie*, delle poesie e prose scelte (A. Ugoletti, G. A. Martinetti, F. Trevisan, U. A. Canello, E. Mestica, R. Fornaciari, T. Casini, S. Ferrari<sup>89</sup>), nella raccolta e pubblicazione di lettere inedite (G. S. Perosino, A. Avoli, G. Chiarini, G. Mestica, E. Del Cerro e soprattutto l'infaticabile D. Bianchini<sup>90</sup>), negli studi numerosi sulle «fonti» delle opere foscoliane, sui loro rapporti e «paralleli» con le letterature straniere (V. Cian, B. Zumbini, G. Zanella), specie per quel che riguarda l'*Ortis* e il confronto col *Werther* ed altre opere preromantiche (B. Zumbini, F. Zschech, F. Donaver), e la cosiddetta genesi dei *Sepolcri* (G. Biadego, A. Ugoletti, C. Antona Traversi, F. Torraca, F. Novati, S. Peri<sup>91</sup>).

*Poesie di U. Foscolo*, a cura di C. Antona Traversi, Roma 1889 (frammenti di sermoni, epigrammi ecc.).

<sup>88</sup> *Le ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G.A. Martinetti e C. Antona Traversi, Saluzzo 1887 (una migliore ed. critica fu poi data da V. Cian, nella sua ed. incompiuta delle *Prose del Foscolo*, Bari 1912-1920).

<sup>89</sup> A. Siliprandi, *Saggio d'interpretazione del carme sui «Sepolcri» di N. U. F.*, Milano 1872; *Dei Sepolcri*, a cura di U.A. Canello, Padova 1873 (ampliato da A. Belloni, Padova 1900); *De' Sepolcri*, a cura di G.A. Martinetti, Torino 1874; *Le Grazie*, a cura di G.A. Martinetti, Torino 1877; *Il carme dei «Sepolcri» e altre poesie*, a cura di F. Trevisan, Verona 1881; *Poesie, lettere e prose letterarie di U. Foscolo*, a cura di T. Casini, Firenze 1891; *Liriche scelte, i «Sepolcri», le «Grazie» di U. Foscolo*, a cura di S. Ferrari, Firenze 1891 (accresciuta da O. Antognoni, Firenze 1918); *Prose scelte critiche e letterarie di U. Foscolo*, a cura di R. Fornaciari, Firenze 1896; *Poesie scelte di U. Foscolo*, a cura di R. Fornaciari, Firenze 1897; *L'opera letteraria di U. Foscolo*, a cura di E. Mestica, Livorno 1907; *Prose e poesie di U. Foscolo*, a cura di E. Marinoni, Milano 1913. Da ricordare inoltre gli *Studi sui «Sepolcri» di U. Foscolo*, di A. Ugoletti, Bologna 1888, che contengono un commento al carme.

<sup>90</sup> Per l'elenco delle raccolte di lettere, successive all'edizione lemonnieriana dell'epistolario (e solo in piccola parte riportate nell'appendice di quella ed. a cura di G. Chiarini, 1890), rimando alla bibliografia alla fine di questo saggio nel secondo volume dei *Classici italiani nella storia della critica*, Firenze 1955.

<sup>91</sup> Per l'*Ortis* e le influenze wertheriane, rousseauiane e il parallelo col *Werther* ricordo (rinviando per notizie più complete al *Saggio di una bibliografia ragionata dell'«Ortis»*, di F. Pavone, in «Biblion», I [1946-1947]: F. Zschech, *U. Foscolo und sein Roman «Die letzten Briefe des J. Ortis»*, in «Preussische Jahrbücher», 1879-1880; Id., *U. Foscolo's «Ortis» und Goethes Werther*, in «Zeitschrift für Vergleichende Literatur», 1890; F. Donaver, *Intorno all'origine dell'«Ortis»*, in «Fanfulla della Domenica», 1887; M. Landau, *Goethes «Werther» und Foscolos «Ortis»*, in «Allgemeine Zeitung», 1887; B. Zumbini, *Werther e Ortis*, Napoli 1905 (poi in *Studi di letteratura comparata*, Bologna 1931); E. Marinoni, introduz. alla sua ed. di *Prose e poesie scelte di U. Foscolo*, Milano 1913. Per la genesi, composizione, fonti dei *Sepolcri* e per la lunga querelle sul «sopruso» foscoliano ai danni del Pindemonte (discussione esposta riassuntivamente nel vol. II di *U. Foscolo* di A. Ottolini e C. Antona Traversi, Milano 1927) si vedano: F. Trevisan, *Origine e natura del carme «I Sepolcri»*, Mantova 1879; C. Antona Traversi, *Della prima vera origine dei «Sepolcri»*, Napoli 1882; G. Biadego, *I Cimiteri e i «Sepolcri» del Pindemonte*, in «Gazzetta Letteraria», 1882; Id., *L'origine dei «Sepolcri»*, in *Da libri e manoscritti*, Verona 1883; S. Peri, *Il carme di U. Foscolo e l'epistola di I. Pindemonte*, in «Rivista Europea», 1882; C. Antona Traversi, *La vera storia dei «Sepolcri» di U. Foscolo*, Livorno 1884; F. Torraca, *I «Sepolcri» di I. Pindemonte*, in «Nuova Antologia», 1884 (poi in *Discussioni e ricerche letterarie*, Livorno 1888); F. Novati, *Per il Foscolo*, in

Ma proprio nella lunga discussione sul «sopruso» foscoliano ai danni del Pindemonte nella composizione dei *Sepolcri* e nelle più generali ricerche sulle «fonti» e sui «debiti» foscoliani (pur così utili a volte, e sollecitanti per una indagine sulla cultura<sup>92</sup>, sulla formazione della poetica foscoliana) si può misurare l'evidente incapacità di quegli studiosi di comprendere quei diritti del genio poetico cui chiaramente rinviava lo stesso Foscolo<sup>93</sup> e di giustificare criticamente nella loro trasformazione originale i presunti plagi, di superare cronaca e raccolta di fatti e di citazioni in autentica storia. E in tutto l'appassionato lavoro erudito di quell'epoca non si può non avvertire una certa generale miopia, una sostanziale inadeguatezza di intelligenza e di sensibilità di fronte ad una poesia e ad una personalità così complessa e aristocratica, uno smarrimento e una angustia nel confronto con una parola poetica così intensamente lirica, con ragioni ideali così profonde. Donde deriva un effettivo sfasamento, una deformazione involontaria nei risultati diretti di queste ricerche, nella interpretazione critica e storica da parte degli studiosi del metodo storico dei dati preziosi da loro così utilmente raccolti.

Così nelle indagini biografiche la mancata coscienza dei loro limiti e della loro utilizzazione conduce ad appiattire in sequenze cronachistiche i possibili rilievi di un complesso svolgimento spirituale, culturale, poetico o ad esitare fra il riconoscimento piuttosto generico di una indiscriminata grandezza e curiosità mediocri per gli aspetti esteriori delle traversie finanziarie del poeta e per i suoi «amori»<sup>94</sup>. Così negli studi comparativi, in quelli sulle fonti, nei commenti prevalgono spesso un computo di «dare ed avere», una dissoluzione della poesia in puro contenuto e in stile astrattamente inteso. Sicché anche nei commenti – pur così utili e addirittura fondamentali per una spiegazione letterale-erudita e linguistica, e per la raccolta di passi e temi della letteratura antica e moderna a sostegno di passi e temi foscolia-

«Cronaca Sibarita», 1885; S. Peri, *Foscolo e Pindemonte*, Milano 1888; A. Ugoletti, *Studi sui «Sepolcri»* cit.; A. Cima, *Sulla composizione dei «Sepolcri»*, in «Cultura», 1889; B. Zumbini, *La poesia sepolcrale straniera e italiana e i «Sepolcri» del Foscolo*, in «Nuova Antologia», 1889 (poi in *Studi di letteratura italiana*, Firenze 1894); V. Cian, *Per la storia del sentimento e della poesia sepolcrale in Italia e in Francia prima dei «Sepolcri»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XX (1892). Naturalmente posizioni rilevanti circa tali questioni si trovano in molti dei commenti già ricordati. Per i «paralleli» occorrerà ricordare il saggio di G. Zannella, *Foscolo e Gray*, in «Nuova Antologia», 1881 (poi in *Paralleli letterari*, Verona 1886).

<sup>92</sup> Notevole per la conoscenza della cultura classica foscoliana il saggio di V. Cian, *Foscolo erudito*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XLIX (1907).

<sup>93</sup> V. *Opere*, IV, p. 329.

<sup>94</sup> La stessa *Vita di U. Foscolo* cit. del Chiarini, che è il frutto migliore delle ricerche biografiche di questo periodo, è viziata da preoccupazioni anguste di difesa o di condanna dell'uomo su di un piano mediocre e moralistico, e perde di vista elementi essenziali della vita intima foscoliana per la soverchia attenzione rivolta alle difficoltà finanziarie e agli «amori» del poeta, che lo stesso Chiarini, nella sua opera *Gli amori di U. Foscolo* cit., e molti altri studiosi dell'epoca avevano moltiplicato esageratamente, fra amore della scoperta biografica e incerte reazioni di sdegno puritano e di repressa malizia.

ni – l'apporto critico diretto si riduce a discussioni sul grezzo contenuto o sulla chiarezza e proprietà espressiva delle potenti immagini foscoliane, e la profonda musica foscoliana viene semmai misurata sul metro della «armonia imitativa» e ritrovata perciò soprattutto in passi più eloquenti e sonanti, come capacità di efficacia onomatopeica o di evidenza verisimile<sup>95</sup>. Mentre poi il «genio», la poesia, la vita interiore del Foscolo vennero sottoposti alle umilianti visite medico-antropologiche degli «scienziati»<sup>96</sup>, che, nella loro tendenza particolare, rappresentano l'aspetto estremo dell'atteggiamento positivistico (e non perciò senz'altro di tutto il «metodo storico»), assai incerto anche quando si rivolge al pensiero del Foscolo e alla sua ideologia e posizione politica: come si può vedere nelle interpretazioni (del resto ben poco autorevoli) del pensiero del Foscolo quale precisa anticipazione del positivismo<sup>97</sup> o nelle giustificazioni della sua coerenza politica, incapaci di

<sup>95</sup> «Con tanta verità che veggio le fiamme», dice il Canello a proposito del v. 205 dei *Sepolcri*. Naturalmente i commenti più fini e più attenti ai valori linguistici e letterari (sia pure in forma di citazioni di fonti) son quelli dei carducciani, e specialmente quello così importante di S. Ferrari. Anche sulla validità del lavoro filologico del metodo storico vanno pur fatte delle riserve e così l'edizione critica delle *Grazie* del Chiarini, se rappresenta un passo avanti di grande valore di fronte al raffazzonamento acritico dell'Orlandini, è essa stessa difettosa e inaccettabile tanto che l'opera del nuovo editore, come dimostrò magistralmente il Barbi nello studio fondamentale che sarà più avanti citato, dovrà consistere nel ripartire dai manoscritti disfacendo e slegando in gran parte ciò che il Chiarini aveva organizzato in maniera troppo meccanica ed arbitraria. In sede estetica poi il Chiarini non comprende affatto la poesia che aveva per tanti anni studiato dal punto di vista filologico e che egli riduceva semplicemente a «una delle più splendide imitazioni dell'arte antica» (ed. Vigo, 1882, p. CXXX); e, se nell'ed. 1904 sopprime questa frase e il giudizio negativo finale, non abolì però il suo consenso al vecchio giudizio del Carrer su quel classicismo «estraneo alla vita moderna». E mentre uno scolaro carducciano, l'Ugoletti, nei suoi *Studi sui «Sepolcri»* (cit., p. 496) trovava che i miti delle *Grazie* eran solo «una piacevole lusinga esteriore», tutti gli studiosi dell'ultimo Ottocento si limitarono a contraddire violentemente l'elogio del Settembrini con il quale non trovo coincidenze se non nel modestissimo Pavesio (*Della vita e delle opere di U. Foscolo* cit.) che è poi, per cronologia e gusto, precedente al vero periodo del metodo storico.

<sup>96</sup> Cfr. le note opere di C. Lombroso, *L'uomo delinquente*, Milano 1876; Id., *L'uomo di genio*, Torino 1894; Id., *Genio e degenerazione*, Torino 1898; e P. Mantegazza, *Il cranio di U. Foscolo*, in «Archivio per l'Antropogeografia e l'Etnologia», 1871 (che trovava nel Foscolo «cervello non grande»); P. Bellezza, *Genio e follia di A. Manzoni*, Milano 1898; M.L. Patrizi, *Leopardi*, Torino 1896. Si noti poi che la reazione più decisa all'inizio di queste ricerche venne da uno studioso, legato ancora al romanticismo risorgimentale, quale fu A. D'Ancona (*U. Foscolo giudicato da un alienista*, in «La Rassegna Settimanale», 1879, poi in *Varietà storiche e letterarie*, Milano 1883). Anche nei rarissimi casi di impazienza contro le interminabili discussioni su minimi particolari biografici o sull'eccesso del «fontismo» si tratta di chiari residui romantici, come si può constatare nel caso del libro di V. Scotti, *U. Foscolo*, Milano 1883, che d'altra parte, malgrado il sottotitolo impegnativo di saggio critico-letterario, si risolve in una scorsa superficiale alle varie opere foscoliane e conferma, se ce ne fosse bisogno, l'inermità di simili reazioni a quella che era l'ispirazione genuina, la problematica naturale di quell'epoca.

<sup>97</sup> V. ad esempio U. Mianerba, *U. Foscolo positivista*, in «La Nuova Rassegna», 1894.

un duttile raccordo di quella posizione e di quella prassi con le vicende del tempo, con le correnti sentimentali e speculative al cui contatto esse si dialettizzano e si chiariscono<sup>98</sup>.

Naturalmente occorre dare un posto particolare, in questo quadro della critica foscoliana nell'ultimo Ottocento, all'attività del Carducci, anche se dal suo amore per il Foscolo (così importante nella sua formazione letteraria<sup>99</sup>), dalla sua precisa esigenza di un giudizio ispirato a maggior «conoscenza d'arte»<sup>100</sup>, dal suo interesse critico-tecnico per una poesia così elaborata, ci si sarebbe potuti attendere un contributo anche maggiore e un'attenzione critica più costante e applicata a tutta l'opera e soprattutto ai capolavori della maturità foscoliana.

Il giudizio carducciano riguarda infatti solo l'attività giovanile del Foscolo, studiata nel saggio dell'82, *Adolescenza e gioventù poetica di Ugo Foscolo*, nato come recensione alla edizione Vigo del Chiarini e interrotto rispetto all'iniziale promessa di ripercorrere tutta la lirica foscoliana<sup>101</sup>. Ma, entro questi limiti di argomento che non permisero al Carducci di risalire ad un giudizio centrale della lirica foscoliana, quel saggio rimane fondamentale come modello di ricostruzione della formazione poetica foscoliana, integrando (sia pure con minor senso della storia dell'epoca rivoluzionaria e con la mancanza di un vero giudizio sull'*Ortis* e sul *Tieste* non considerati perché estranei all'edizione Chiarini di cui il saggio era recensione) la prima parte del saggio desanctisiano con una diversa attenzione al «noviziato artistico» del giovane poeta, ai suoi precisi contatti con le mode letterarie del tempo, alle prime «novità da lui portate nella lingua poetica», all'indicatività in tal senso degli sciolti *Al sole* e soprattutto, nella seconda parte<sup>102</sup>, con una

<sup>98</sup> V. F. Trevisan, *U. Foscolo e la sua professione politica*, Mantova 1872; E. Kienerk, *Gli scritti politici di U. Foscolo*, Firenze 1893; P. Carbonara, *La mente politica di U. Foscolo*, in «Rassegna Pugliese», 1894.

<sup>99</sup> Sul foscolismo carducciano si vedano le pp. 227-233 del saggio di F. Maggini, *U. Foscolo nella tradizione toscana*, nel volume miscelaneo *Foscolo e Firenze*, Firenze 1928.

<sup>100</sup> V. nota alla poesia *Per il trasporto delle reliquie di U. Foscolo in S. Croce*, in *Levia-Gra-via*.

<sup>101</sup> «Domenica Letteraria», 2 luglio 1882 (poi in *Opere*, XVIII, Bologna 1944). Cfr. lettera del 29 giugno 1882 (*Lettere*, Ed. Naz., XIII, p. 305) al Chiarini: «Alla fine vedrai nella "Domenica Letteraria" la prima metà della recensione foscoliana. Resta la più difficile». La «più difficile» non fu mai scritta.

<sup>102</sup> Nella prima parte del saggio è evidente una incertezza fra l'impegno serio, consistente nello studiare quella prima produzione per «trarne indicazioni e divinazioni sul poeta futuro», e la svalutazione ironica di quei componimenti (nel loro aspetto di «imparaticci») che il Carducci avrebbe voluto anche nell'edizione ben separati dall'opera matura del Foscolo, come avrebbe desiderato che il Chiarini in una nuova edizione, da contrapporre a quella del Mestica, cacciasse via le tragedie («quelle tragedie se io le potessi distruggere, fuori qualche scena dell'*Ajace* e forse della *Ricciarda*, sarei felicissimo», scriveva al Chiarini in una lettera del 5 aprile 1884, in *Lettere* cit., XIV, p. 273) accogliendo invece «al più» la traduzione dell'*Iliade*.

migliore precisazione di passaggi e di svolgimento entro il *corpus* dei sonetti e delle odi, saldamente distinto in due serie: quella dei primi otto sonetti e della prima ode («quasi intermezzo di riposo») piú vicini all'*Ortis* e alfieriani, e quella degli ultimi quattro sonetti e della grande ode, in cui la poesia si fa piú pura, serena e universale («mentre nei primi sonetti si divincolava lo spasimo individuale, in questi sentesi nella sua fatalità quasi serena la doglia mondiale»<sup>103</sup>). Non direi però che i singoli giudizi (tutti assai rapidi, data la natura dello scritto) portino sempre contributi di profondo interesse e, mentre appare molto discutibile certo entusiasmo eccessivo di fronte ai sonetti amorosi del primo periodo («bellissimo» è detto, ad esempio, quello che inizia *Così gl'interi giorni*), dispiace che per la grande ode milanese il critico ricorra a giudizi del Chiarini e del De Sanctis aggiungendo di suo solo qualche interessante rilievo di «rimembranze» latine, qualche espressione di intensa ammirazione («una stupenda perfezione marmorea») e la dichiarazione «che gli elementi e le forze della rinnovazione fatta dal Foscolo nella lirica italiana provengono in gran parte dal sangue e dal sentimento greco»<sup>104</sup>.

Piú ancora che l'importanza dei singoli giudizi va dunque sottolineata quella della precisazione dello svolgimento giovanile foscoliano e l'intuizione, variamente approfondita, della modernità e dell'intimità del classicismo del Foscolo, che aveva già trovato espressione assai efficace nell'immagine del poeta moderno-classico (piú che classicista), turbato e sereno, appassionato e bisognoso di un superamento poetico delle proprie passioni, ricco di antinomie, ma capace di superarle poeticamente, quale si può recuperare entro le brevi pagine dedicate al Foscolo nel discorso *Del rinnovamento letterario in Italia* (1874): «E il poeta contorcendosi seguiva pure con gli occhi angosciosi i grandi ideali umani e ricercava le cime quiete della poesia; e con una lirica, fantastica e insieme sentimentale, intima e di molti toni, colorata, senza esempi, trasportava nella serenità omerica e pindarica il dubbio e il dolore moderno, con un presentimento del risorgente ellenismo. Per tutto ciò il Foscolo è il primo scrittore moderno della nostra letteratura e con quel contrasto tra l'azione e il pensiero, tra la negazione e la fede, tra l'antico e il nuovo segna il momento di passaggio della vita italiana»<sup>105</sup>. Una immagine, piú che una spiegata formulazione critica, in cui, tuttavia, il Carducci, intuendo la complessità del Foscolo, la presenza e la soluzione del suo dramma personale e storico in poesia e la validità del suo classicismo, offre una notevole intuizione alla critica successiva, alla quale l'ultimo Ottocento non

<sup>103</sup> *Opere*, XVIII (ed. 1944), p. 179.

<sup>104</sup> *Opere* cit., XVIII, p. 183. Sull'ode *All'amica risanata* qualcosa di piú si aggiunge nel tardo studio *Dello svolgimento dell'ode in Italia* (1901), in cui, ribadita l'idea che le odi «non escono dal modulo pariniano», salvo un'aggiunta di «maggiore plasticità di contorni», il Carducci dichiara la seconda «unica a rendere uno stato dell'animo raro e fuggevole, la contemplazione della bellezza, nella quiete estetica, senza commozione di passioni, con un rapimento soave dell'immaginazione verso l'ideale» (*Opere* cit., XV, pp. 70-71).

<sup>105</sup> *Opere* cit., VII, p. 404.

offriva, in sede direttamente critica, altri stimoli veramente apprezzabili: se non forse quelli dello Zanella con la sua incerta tesi della sentimentalizzazione foscoliana del classicismo<sup>106</sup>, e quelli delle pagine del Graf, che, pur così preparatorie, psicologiche e spesso confuse, importano una indagine nell'animo foscoliano che poté esser fruttuosa per gli studi idealistici del primo Novecento sulla spiritualità e sul pensiero estetico del Foscolo nei loro legami con il romanticismo<sup>107</sup>. Studi che, con un nuovo senso della personalità spirituale, storica e poetica del Foscolo, erano in grado di poter utilizzare ben diversamente il ricco materiale offerto dagli studi biografici ed eruditi del metodo storico.

##### 5. La critica foscoliana nel periodo idealistico.

All'inizio del nuovo secolo, accanto alla prosecuzione degli studi del metodo storico, le nuove esigenze estetiche, filosofiche, storiche della cultura idealistica investono con forza sempre maggiore il problema critico foscoliano. Certo in vari casi si tratta di velleità senza vero corrispettivo critico, di vaghe intenzioni di interpretazione estetica esercitate soprattutto sui *Sepolcri*, con evidenti equivoci fra analisi estetica e analisi psicologica così caratteristici di una fase stimolata ma non ancora profondamente chiarita dall'essenziale rinnovamento crociano<sup>108</sup>. Ma ben presto anche le ricerche sulla cultura e sul pensiero foscoliano, avvalendosi del nuovo metodo storicistico, di un senso più sicuro della personalità creatrice e dei suoi rapporti

<sup>106</sup> Nella sua *Storia della letteratura italiana dalla metà del '700 ai giorni nostri*, Milano 1880, e nella *Letteratura italiana nell'ultimo secolo*, Città di Castello 1887, si possono notare, in mezzo a molti luoghi comuni insaporiti da una certa finezza, la valutazione della traduzione «sentimentale» di Omero, l'ammirazione del classicista per il verso foscoliano «perfetto» anche nelle *Grazie*, che pure aveva trovato «indigeste e non di rado stucchevoli» (*Storia* cit., p. 195) deridendo gli entusiasmi del Settembrini.

<sup>107</sup> A. Graf, *Rileggendo le «Ultime lettere di Jacopo Ortis»*, in «Nuova Antologia», 1895 (e poi in *Foscolo, Manzoni, Leopardi*, Torino 1898, 1955<sup>4</sup>). Lo studio, dopo una prima parte che riprende in chiave psicologico-positivistica la critica desanctisiana alla situazione dell'*Ortis* e discute di questa la verisimiglianza e la possibilità di svolgimento (se l'autore avesse dato una «motivazione» sufficiente all'innamoramento del protagonista e se avesse incarnato le «due passioni» in personaggi vivi), si svolge in una indagine sul romanticismo foscoliano, che, pur fra molte incertezze e inutili cautele, implica una ricerca nell'animo e negli atteggiamenti estetici foscoliani che poté offrire spunti agli studi del Donadoni e del Manacorda.

<sup>108</sup> Così si possono notare studi dal titolo promettente come quello di E. Brambilla, *L'unità estetica del carne «I Sepolcri»* (in *Foscoliana*, Palermo 1903) o come quello di A. Foà, *L'unità estetica dei «Sepolcri»* (in *L'amore in U. Foscolo*, Torino 1901), che si risolvono poi in ricerche di unità psicologica e culturale assai estrinseche ed antiquate (il secondo tenta di giustificare l'unità del carne nella compenetrazione di romanticismo e classicismo, come il primo la cercava nella sincerità del poeta e nella fusione logica e psicologica di diversi elementi).

con la cultura e il pensiero della propria epoca e della tradizione precedente, vengono assicurando alla personalità e alla poesia foscoliana alcuni degli elementi caratteristici e fecondi della cultura che la alimentò, alcune delle ragioni concrete della sua vitalità storica, e avviando una storicizzazione più sicura e positiva di quella personalità, nei suoi legami con movimenti culturali fecondi e sviluppi di pensiero che il nuovo storicismo idealistico considerava particolarmente validi nella formazione del pensiero e dell'estetica moderni. Così il Borgese nella sua *Storia della critica romantica in Italia*<sup>109</sup> rilevava nel pensiero del Foscolo quell'elemento vichiano che il Tommaseo aveva indicato e sostanzialmente negato e che la critica ottocentesca aveva in generale trascurato, e G. Rossi studiava insieme l'importante presenza di elementi del pensiero del Vico e del Conti nella poetica foscoliana, in un saggio<sup>110</sup> che è pure notevole quale indice di una nuova attenzione alle *Grazie*. Nuova attenzione che si originava anche nel contatto con la poesia dannunziana a cui la poesia delle *Grazie* poteva venire paragonata quanto più (anche in relazione a nuovi rilievi della sua poetica della «arcana armoniosa melodia pittrice»<sup>111</sup>) la si sentiva come poesia pittorico-descrittiva: con la conseguenza di una deformazione evidente – e protrattasi a lungo – della vera intonazione di quella poesia più musicale che pittorica, e della sua tensione sobria e profonda, nel paragone con il sensualismo estetico dannunziano, che pure, in quel caso, ebbe l'effetto di sbloccare – almeno come stimolo di nuova attenzione e lettura – l'indifferenza prevalente nell'epoca romantica e in quella positivista (mentre da altro versante il classicismo, il verso sciolto, il presimbolismo, la componente «didimea» di Foscolo venivano esaltati e curiosamente assimilati dal Lucini e, nell'area vociana, il Soffici particolarmente rivelava l'altezza del Foscolo didimeo, per più tardi «foscoleggiare» nella sua lirica classicistico-nazionalistica). Anche se nei riguardi del generale problema foscoliano il nuovo moto di comprensione e d'interesse dei primi decenni del secolo scaturì, più che dalle sollecitazioni del gusto poetico dannunziano e pascoliano, dalle condizioni della nuova cultura idealistica e specialmente, all'inizio, dal nuovo interesse per il pensiero dei poeti, per il loro mondo interiore spirituale, che è particolarmente caratteristico di una fase della cultura e della critica ricca di esigenze filosofiche e spirituali, fra gl'impulsi del crocianesimo e le tendenze vociane.

Entro questo generale clima culturale nasce la prima interpretazione novecentesca del Foscolo, quella di Eugenio Donadoni nel suo fondamentale studio *Ugo Foscolo pensatore, critico e poeta*<sup>112</sup>: studio che, superando ener-

<sup>109</sup> Napoli 1905 (2ª ed., Milano 1920, ristampata a Milano nel 1949 col titolo *La critica romantica in Italia*).

<sup>110</sup> *Due fonti della ragione poetica di U. Foscolo*, in «Rivista d'Italia», 1909.

<sup>111</sup> Come, prima del Rossi, aveva già fatto E. Montanari (*U. Foscolo e le Grazie*, in «Rassegna Nazionale», 1903) in uno studio che valutava soprattutto i rapporti di quella poesia con le arti figurative nel suo principio neoclassico di pittura-poesia.

<sup>112</sup> Palermo 1910, 2ª ed. postuma, a cura di A. Omodeo, Palermo 1927 (ora a cura di R.

gicamente i limiti notati delle precedenti indagini, ci riporta all'altezza di tono delle pagine desanctisiane e a quell'accordo fra vita interiore ed espressione poetica, fra cultura, pensiero e impegno storico nell'originale accento dell'uomo e del poeta, che era quasi del tutto sfuggito alle ricerche del metodo storico. Il Donadoni partiva proprio dal rifiuto, risolutamente polemico, di quel metodo e, fedele al suo principio che «l'anima è ciò che più interessa le anime»<sup>113</sup>, si applicava intensamente a riconoscere la personalità foscoliana nel suo centro animatore, nella sua originale unità, nel suo accento inconfondibile, presente pur nei frequenti e caratteristici contrasti interiori, dinamicamente giustificati come «contrasto di energie». Sicché il centro ideale del suo voluminoso studio è costituito da una fondamentale ricerca del mondo interiore del poeta, alla cui luce il critico si propone di valutare «la sua produzione artistica così sua e originale di spirito, se non di forma». Certo, già in questa formulazione di inaccettabile distinzione tra «spirito» e «forma» si avvertono i limiti di questo studio di un idealista non ben sicuro metodologicamente e trattenuto ancora in schemi prevalentemente contenutistici e psicologici, e certo il suo generoso sforzo di storicizzare il dramma intimo del Foscolo fra sentimento e ragione nelle condizioni di una cultura contrastante fra illuminismo e romanticismo, fra un hobbesismo eccessivamente accentuato e la spinta rinnovatrice e feconda del vichianesimo, può apparire, di fronte a indagini successive, poco riuscito, anche se fortemente indicativo per un necessario approfondimento della cultura foscoliana nella sua storica situazione e nel suo significativo valore di nutrimento della poesia ed anche se importanti comunque rimangono la discussione del problema dell'influenza vichiana e le stesse riserve limitatrici che conservano tuttora una loro validità di fronte a certe trascrizioni troppo assolute del pensiero foscoliano in puri termini vichiani ed idealistici. Ma ciò che sostiene validamente tutto il libro del Donadoni e le sue indagini sul pensatore, sul critico, sul poeta, e corrisponde più genuinamente all'interesse donadoniano per la vita interiore dei suoi autori, per il nucleo centrale uomo-poeta, è la appassionata ricerca dell'accento originale dei Foscolo, del timbro della sua anima. E in questa direzione il critico ci offre pagine dense e fondamentali, sia che descriva, in un profondo ritratto del Foscolo, la sua «ragion pratica», il suo speciale pessimismo, la sua «intima bontà», il suo senso religioso, i suoi temi congeniali della compassione e del pudore, sia che rilevi nelle sue idee estetiche e critiche la loro potente «subbiettività», la nuova morale letteraria del poeta, il suo «sacerdozio delle lettere», la sua nuova giustificazione dell'eloquenza, il suo mito del poeta primitivo, la sua nozione del valore della parola, la sua esaltazione

Scrivano, Firenze 1964).

<sup>113</sup> Per una giustificazione della critica donadoniana nelle sue esigenze originali e nella sua consonanza con atteggiamenti e motivi spirituali e critici della cultura italiana del primo Novecento, rimando al mio saggio *Eugenio Donadoni. Nel venticinquesimo anniversario della morte*, in *Critici e poeti. Dal Cinquecento al Novecento* cit.

della originalità tanto più sincera e profonda rispetto alla poetica neoclassica. Motivi, questi ultimi, in gran parte nuovi anche se alla lunga un po' diluiti nella troppo minuta verifica dei singoli giudizi foscoliani su autori e periodi letterari in un repertorio delle opinioni del critico che finisce per squilibrare la proporzione del saggio smorzando la forza sintetica dell'interpretazione.

Questo pericolo di diluizione e di sproporzione è pure evidente nell'ultima parte, quando il critico affronta la poesia foscoliana per vedervi la sintesi del mondo interiore prima esaminato e analizzato e la riprova concreta dei «mutamenti di spirito» legati al diverso e drammatico prevalere di momenti filosofici e sentimentali. L'importante intento di mostrare l'opera foscoliana nelle sue ragioni intime e storiche di svolgimento («meno solitaria forse ma anche più significativa di un carattere e di un'età») non venne effettivamente realizzato in una storicizzazione poco approfondita e in una ricostruzione interna poco dinamica, che troppo indugia sull'*Ortis* e troppo rapidamente considera il resto dell'opera poetica foscoliana riprendendo in gran parte lo schema e i passaggi del disegno desanctisiano, al quale la nuova valutazione della cultura, del pensiero, della vita interiore del Foscolo non apportò tutte quelle correzioni che se ne sarebbero potute attendere. E lo stesso studio dell'*Ortis* come vivaio di motivi foscoliani<sup>114</sup> manca di quella verifica di un dinamico sviluppo dell'opera attraverso le sue redazioni, che poteva utilmente indicare il caratteristico modo di svolgimento a strati e a spirale della poesia foscoliana, il suo procedimento di ripresa e approfondimento di temi in una profonda opera di arricchimento interiore e di tormentoso affinamento stilistico (verifica che venne in parte avviata, alcuni anni dopo, da un importante studio di V. Rossi<sup>115</sup>).

Ma proprio l'attenzione al lavoro dello stile era originariamente debole

<sup>114</sup> Noto anche il rilievo dato ai legami Foscolo-Leopardi e più precisamente *Ortis*-Leopardi (anche se esagerati: «i caposaldi del pensiero filosofico del Leopardi si potrebbero trovare tutti nell'*Ortis*», p. 626). I rapporti *Ortis*-Leopardi erano già stati indagati da G. Marpillero, «*Werther*», «*Ortis*» e *il Leopardi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XXXVI (1900). Si vedano anche: M. Losacco, *Contributo alla storia del pessimismo leopardiano e delle sue fonti*, Trani 1896; F. Sesler, *Raffronti leopardiani*, in «Il Saggiatore», 1902; M. Scherillo, introd. alle *Poesie* del Leopardi, Milano 1911; A. Patané, *U. Foscolo e G. Leopardi*, Catania 1917; Id., *Leopardi, Foscolo e Rousseau*, in «Athenaeum», 1917; G. Natali, *Spiriti foscoliani nella poesia del Leopardi*, in «Rivista d'Italia», 1927 (poi in *Cultura e poesia in Italia nell'età napoleonica*, Torino 1930); E. Guidi, *Leopardi e l'«Ortis»*, Genova 1947.

<sup>115</sup> La base dei più recenti studi sulla storia interna dell'*Ortis* nel suo dinamico sviluppo è appunto costituita dalla fondamentale ricerca di V. Rossi (*Sull'«Ortis» del Foscolo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1917 e *La formazione e il valore estetico dell'«Ortis»*, nel volume delle celebrazioni pavesi del centenario della morte del Foscolo, saggi ripubblicati in *Scritti di critica letteraria*, III, Firenze 1930) che portò a riconoscere nell'*Ortis* la presenza di diverse concezioni: quella giovanile della *Laura* (o proto-*Ortis*), quella del '98, quella del 1802 che pure tornerebbe, al di là dell'*Ortis* bolognese, alla situazione della «fanciulla» della *Laura* e utilizzerebbe brani di questa trascurati nella redazione del '98: stimolante trama di lavoro, anche se discutibile nella precisa individuazione delle intonazioni dei vari strati e soprattutto nella ricostruzione della perduta *Laura*.

nel Donadoni (la cui forza peculiare consisteva nello scavo del mondo interiore dei poeti), e tale carenza, tanto piú grave nei confronti di uno scrittore come il Foscolo, si fa particolarmente sentire nell'esame diretto dell'opera lirica in cui il giudizio del critico si fa in genere meno incisivo e rinnovatore. Senonché, giunto alle *Grazie*, malgrado incertezze e indugi su di una considerazione di quella poesia come documento di posizioni morali, estetiche e persino critiche, il Donadoni, proprio con l'aiuto della sua sensibilità al valore spirituale e personale della poesia e alla presenza di temi individuati nella vita interiore del poeta (in questo caso «la religione dell'armonia»), trova la forza di ribellarsi al giudizio desanctisiano superando le prime concessioni a quella affascinante squalifica delle *Grazie* come prodotto dell'intelletto, del didascalismo allegorico, dell'involuzione classicista: «Certo le allegorie, le intenzioni sono troppe; ma il poeta c'è ancora: c'è ancora l'espressione di un mondo interiore, e troverei a dire su quella affermazione del De Sanctis che le *Grazie* siano l'ultimo fiore del classicismo italiano» poiché «il classicismo del Foscolo è tutto suo, ed è perciò poesia», «il classicismo delle *Grazie* non è ornamento. È abito spirituale; è culto»<sup>116</sup>.

Si tratta sí di un'affermazione che non ha adeguato svolgimento in un esame coerente delle *Grazie*, nel riconoscimento dei loro caratteri particolari e in un pieno giudizio del loro valore e della loro importanza come culmine della poetica foscoliana, ma a nessuno può sfuggire l'apertura fondamentale che essa implica confermando la ricchezza di motivi del saggio donadoniano, la sua importanza di avvio della critica foscoliana novecentesca: la quale attraverso quel libro riprendeva la lezione esemplare del De Sanctis e realizzava con nuova coscienza gli spunti di valutazione positiva del classicismo foscoliano del Carducci, superando cosí uno dei punti morti della critica romantica e insieme accogliendo dal Donadoni l'interpretazione dell'originalità e intimità foscoliana e l'invito ad una nuova considerazione dei rapporti del Foscolo con la cultura viva del Settecento e dell'epoca romantico-neoclassica italiana ed europea.

E proprio in quest'ultima direzione mantengono un loro interesse quegli *Studi foscoliani* di Giuseppe Manacorda<sup>117</sup>, che, pur nella loro incompiutezza e unilateralità, appaiono particolarmente stimolanti nella precisazione del classicismo romantico foscoliano e son cosí indicativi per una fase della critica non ancora pienamente dominata dalla estetica crociana e pur già da essa fecondata e tutta mossa ad una ricostruzione spiritualistica ed idealistica di personalità che la critica positivista aveva scomposto in elementi di contenuto e di cultura senza riuscire poi a ricomporle e a storicizzarle. Cosí, fedele piú del Donadoni allo schema desanctisiano per quanto riguarda lo svolgimento della poesia foscoliana culminato ed esaurito nei *Sepolcri* (considerati come un momento di «fugace equilibrio»), il Manacorda tenta invece,

<sup>116</sup> *Op. cit.*, pp. 605-606 (ora nella 3ª ed. di Firenze cit., p. 418).

<sup>117</sup> Pubblicati postumi a Bari nel 1921.

sul piano letterario e filosofico, una storicizzazione del problema foscoliano piú vasta e piú particolare di quella abbozzata dal De Sanctis, servendosi, per spiegare il classicismo foscoliano come classicismo ellenizzante di ispirazione romantica e storicistica, sia delle somiglianze di motivi foscoliani con motivi romantici di Hölderlin, Novalis, Fichte, Chateaubriand (e con gli elementi civili e nazionali della corrente neoclassica francese dei Delille, Chénier, Legouvé, Delavigne, già in parte indicati dal Cian<sup>118</sup>), sia, soprattutto per quanto riguarda i *Sepolcri* alla cui illuminazione punta particolarmente il volume, dell'accertamento piú minuto della presenza di Vico nell'ispirazione storica del carme. Lasciamo stare la formula estrema secondo cui nei *Sepolcri* ci sarebbe «Vico che canta e non sillogizza», e gli eccessi di una dimostrazione ed esemplificazione troppo puntuale e sforzata; ma, senza dubbio, il saggio del Manacorda portò utili contributi al chiarimento della originalità e storicità del neoclassicismo romantico foscoliano (romantico nei suoi motivi piú profondi e non viceversa in quei particolari scenografici, comunemente ritenuti come concessioni piú esterne al gusto romantico del lugubre e del macabro e dal Manacorda invece spiegati come sviluppo di precedenti classici<sup>119</sup>), e ad allargare dietro la figura del Foscolo quell'orizzonte europeo su cui meglio si può intendere una poesia troppo tradizionalmente isolata nella prospettiva italiana prerisorgimentale o nella semplice tradizione di un classicismo accademico e ornamentale. Come è interessante la ripresa manacordiana del problema donadoniano di una lotta fra elementi sensistici e romantici, anche se questa vien conclusa con una troppo facile e sicura vittoria dei secondi e con il pericolo di uno spostamento della posizione ideale del Foscolo in una zona spesso troppo avanzata di idealismo romantico.

Pericolo del resto in genere assai accentuato in quegli studi sul pensiero foscoliano, che, sull'avvio del libro del Donadoni, caratterizzano un importante momento di interesse per le idee filosofiche foscoliane, il cui minuto esame, utilissimo a rompere l'eccessiva squalifica ottocentesca e ad arricchire la conoscenza del mondo interiore e della cultura del poeta, rischia però di risolverne la particolare drammaticità in una coerenza troppo facile, in termini di una filosofia troppo unitaria e nettamente romantica, e, soprattutto, fuori di quella particolare unità che fu attuata solo nella poesia<sup>120</sup>.

<sup>118</sup> *Per la storia del sentimento e della poesia sepolcrale* cit. Un possibile nuovo studio del modo con cui il Foscolo sentì e utilizzò originalmente la tematica sepolcrale preromantica dovrà tener conto, oltre che delle indicazioni fornite dalle ricerche del periodo storico già ricordate (e di quelle di É.R. Vincent, *The commemoration of the dead*, Cambridge 1936), della notevole sistemazione della tematica sepolcrale europea nei due filoni inglese e francese, offerta dal saggio di R. Michéa, *Le plaisir des tombeaux au XVIII<sup>e</sup> siècle*, in «Revue de Littérature Comparée», 1938.

<sup>119</sup> Riprese ed esagerò la tesi del Manacorda T.L. Rizzo (*La poesia sepolcrale in Italia*, Napoli 1927), che volle ritrovare fonti solo greco-latine e italiane ai motivi sepolcrali foscoliani.

<sup>120</sup> V. soprattutto E. Zona, *L'unità organica del pensiero foscoliano*, in «Giornale storico

A questa storicizzazione idealistica e spiritualistica (così importante, malgrado le sue forzature) e alla forte impressione donadoniana della originalità, unità, vitalità dell'animo foscoliano anche nelle sue contraddizioni, va collegata la valutazione, così decisamente positiva (e forse sin troppo entusiastica nella sua contrapposizione polemica a certe limitazioni ottocentesche e al «culto» leopardiano di origine rondistica), della vita e della poesia foscoliana nella loro capacità di fecondo svolgimento e nel loro storico significato che il Croce dette nel suo saggio del 1922<sup>121</sup>. In quel saggio breve e denso il Croce infatti muoveva da una disposizione di aperta e profonda simpatia per il Foscolo, la cui vita gli apparve (in contrasto con quella «strozzata» del Leopardi: «il Foscolo visse e si svolse e il povero Leopardi no»<sup>122</sup>) caratterizzata da una virile accettazione, da un concreto esercizio di attività, da un senso vigoroso della storia e della libertà che avrebbe permesso al Foscolo di superare effettivamente la concezione meccanicistica settecentesca e il pessimismo a questa legato e che si sarebbe avvantaggiato della lezione vichiana riaffermata, con varia cautela, da tutta la critica foscoliana del primo Novecento<sup>123</sup>.

Riaffermate la positività della vita e l'unità della personalità del Foscolo e persino la fecondità del suo pensiero, il suo vivo e moderno senso storico, la serietà e novità della sua posizione nella critica, il suo concreto impegno e la sua lotta ardua nel momento politico<sup>124</sup>, il saggio crociano mira poi ad assicurare alla personalità foscoliana la sua essenziale vocazione poetica, la sua fondamentale liricità, presente anche nella prosa, secondo un'intuizione ottocentesca affermata soprattutto dal Carrer. E, se nel rapido abbozzo di una linea di sviluppo della poesia foscoliana il Croce, riprendendo lo schema desanctisiano e precisi motivi del De Sanctis e del Donadoni, specie nel ribadito legame fra *Ortis* e *Sepolcri*, è assai lungi dal presentare una interpretazione fortemente rinnovatrice dei singoli momenti poetici, tuttavia, anche in questa misura meno criticamente impegnativa, egli viene ad arricchire decisamente il problema critico foscoliano con una rinforzata attenzione alla validità delle *Grazie* non solo perché legate ai fecondi motivi delle odi e

della letteratura italiana», LXIII (1914), e (assai più cauto) E. Flori, *Il pensiero filosofico foscoliano*, in «Rivista d'Italia», 1912 (poi in *Il teatro di U. Foscolo*, Bologna 1925). G. Zonta nel suo interessante studio, *L'anima dell'Ottocento*, Torino 1921 (v. anche la sua introd. al commento delle *Poesie di U. Foscolo*, Torino 1925), fa addirittura del Foscolo il primo assertore in Italia della «creazione pura dell'io».

<sup>121</sup> B. Croce, *Foscolo*, in «Critica», 1922, poi in *Poesia e non poesia*, Bari 1923.

<sup>122</sup> Id., *Leopardi*, in *Poesia e non poesia* cit., p. 102.

<sup>123</sup> Si veda ora sul saggio del Croce e sulle ragioni personali e storiche della sua simpatia foscoliana in polemica con la prospettiva pessimistica leopardiana, lo scritto di P. Fasano, *Croce e Foscolo*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1967 e poi in *Stratigrafie foscoliane*, Roma 1974.

<sup>124</sup> Si veda, in proposito all'attenzione crociana a quest'aspetto del Foscolo, l'articolo sulla soppressione del libro su Parga, *Il libro inglese del Foscolo*, in *Varietà di storia letteraria e civile*, II, Bari 1949, pp. 200 e ss.

di quello sviluppo coerente e profondo, ma soprattutto perché riconosciute integralmente piene della viva umanità foscoliana, espressione di un Foscolo ancora originalmente poeta: «tutta l'umanità si sente in ogni punto, anche dove pare che domini l'incanto della bellezza e della voluttà». Se il Donadoni aveva già reagito al De Sanctis su questo punto fondamentale, al Croce si deve la più sicura ammissione delle *Grazie* nel cerchio della grande poesia foscoliana, anche se essa venne motivata più dalla costatata presenza di vita e di umanità nelle *Grazie*, che non da un esauriente esame delle loro particolari caratteristiche e dei loro motivi costruttivi: esame attuato molto più tardi nell'articolo *Intorno alle «Grazie»*<sup>125</sup>, che, riaffermando la vitalità e intima unità dei cosiddetti «frammenti» come liriche in sé sufficienti e non bisognose della falsa, esteriore unità delle «opere congegnate», ricollega più decisamente il Croce a quella più tarda discussione sulla natura delle *Grazie*, sulla loro unità o frammentarietà, a cui il suo insegnamento metodico generale aveva dato origine ancor più che non le stesse pagine del saggio del '22, le quali avevano comunque così bene assicurato alle *Grazie* l'attenzione degli studiosi, definitivamente liberati dalla grave ipoteca del giudizio negativo del De Sanctis.

D'altra parte l'influenza dell'estetica crociana si faceva direttamente, e più rigidamente, sentire in un saggio del 1920<sup>126</sup>, con il quale G. Citanna si era impegnato in una valutazione puramente «estetica» della poesia foscoliana, nell'esame della sua unità, della sua genesi intellettuale o lirica. Ed è significativo perciò che lo sforzo maggiore del Citanna, nella sua ricerca di una distinzione del valore poetico, si sia rivolto soprattutto alla valutazione e al riconoscimento della natura complessa dei *Sepolcri*, che la critica ottocentesca più matura e il De Sanctis avevano accettato come capolavoro indiscutibile, opera tutta poetica ed unitaria proprio nel suo unico valore di sintesi dell'animo foscoliano e di alta espressione di un'epoca, di poesia personale tanto più alta proprio per il suo valore civile e patriottico. Il Citanna reagiva invece alla preminenza del motivo politico-patriottico (dove la rabbiosa stroncatura del Cian, che univa alle ragioni del suo nazionalismo l'avversione degli epigoni del metodo storico per la nuova critica estetica<sup>127</sup>),

<sup>125</sup> Nella «Critica», 1940 (e poi in *Poesia antica e moderna*, Bari 1942).

<sup>126</sup> *La poesia di U. Foscolo*, Bari 1920 (nuova ed. molto ampliata e trasformata, Bari 1932, 1947<sup>3</sup>).

<sup>127</sup> «Giornale storico della letteratura italiana», LXX (1922). V. anche l'aspra rec. di E. Carrara («Nuova Rivista Storica», VI, 1911). Da questi due attacchi il Citanna fu difeso dal Croce («Critica», 1923), il quale, in una violenta polemica contro gli epigoni del metodo storico, lodò significativamente il Citanna proprio per essersi volto a considerare la poesia foscoliana senza curarsi delle idee «filosofiche o sociali» dello scrittore. Ché il libro del Citanna rappresenta appunto il momento più caratteristico di una interpretazione della poesia in sé e per sé e quindi, nella reazione ad interpretazioni psicologiche e sociologiche, pericolosamente isolata dalla storia e dalla vita concreta dell'autore oltreché separata dalle altre espressioni artistiche del prosatore (sicché un capitolo sull'*Ortis* venne aggiunto solo nella 2<sup>a</sup> ed. e anche in quella rimase piuttosto frammentario ed estraneo all'interesse vero

favorendo anche in tal modo uno spostamento dell'acme poetica del carme dall'episodio delle tombe di Santa Croce a quello mitico finale: spostamento che verrà successivamente meglio giustificato e comunque accettato anche da quanti discussero invece l'impostazione e la soluzione del problema dell'unità dei *Sepolcri*, nei quali il Citanna istituiva un dualismo di motivi intellettuali e lirici, causato dal «compromesso» foscoliano tra la fede nella poetica illusione e il pessimismo di origine materialistica.

Non accettabile appare, specie nella sua impostazione troppo schematica, tale giustificazione di un dualismo nei *Sepolcri*, discutibile è spesso la identificazione e l'analisi di momenti poetici realizzati, eccessiva anche l'insistenza sulla impoeticità dei passaggi fra i vari «tempi» del carme, dove l'esigenza del compromesso logico farebbe sentire la sua più pesante e prosastica presenza. Ma indubbiamente, pur nei suoi limiti di gusto e di ragionamento critico e nella stessa applicazione rigida e schematica del canone di «poesia e non poesia», questa interpretazione distintiva dei *Sepolcri* rappresenta la parte più impegnativa e stimolante del saggio del Citanna, la sua maggiore offerta a quella fase della critica foscoliana. Più importante, come proposta di un tema critico, come base di discussione nella problematica di scuola crociana<sup>128</sup>, delle analisi delle odi e dei sonetti, più importante anche del notevole tentativo di nuova lettura delle *Grazie*, che si incontrava però con una insufficiente apertura del gusto del critico, fermo ad un pericoloso paragone con la poesia dannunziana (accennato nel saggio ricordato di G. Rossi a proposito del pittoricismo foscoliano) e all'impressione di una poesia edonisticamente pittorica e plastica, di una sensualità raddolcita e rasserenata<sup>129</sup>.

Se per le *Grazie* appariva necessaria una migliore attenzione alle loro precise caratteristiche poetiche e alla loro essenziale posizione di culmine della poetica e della poesia foscoliana (al di là della più generale verifica crociana secondo cui in quelle continua ad esprimersi l'intera personalità del poeta) e si richiedeva una sensibilità più acuta – che fu stimolata anche dalle esperienze poetiche contemporanee (più in direzione della poesia «pura» e delle nuove esigenze di alto formalismo tipiche del gusto di larga derivazione

dello studio).

<sup>128</sup> Lo stesso «errore» del Citanna (quale apparve al Fubini e, prima, al Russo – *Critica estetica e schematismo astratto*, in «La Nostra Scuola», 1920, poi in *Problemi di metodo critico*, Bari 1929 – che rilevò acutamente lo schematismo dell'interpretazione del Citanna) fu certamente efficace nello stimolare, nell'ambito della critica idealistica, un nuovo esame dei *Sepolcri* diretto a giustificare l'accento unitario al di là della indiscriminata accettazione romantica e a valutare la diversa intensità poetica delle varie parti. Così come l'esame analitico dei sonetti e delle odi, malgrado i suoi risultati di diversa validità, contribuì a stimolare nella critica novecentesca l'importante lavoro di commento estetico documentato dai numerosi commenti dell'ultimo trentennio.

<sup>129</sup> Impresione ribadita anche nel rapido accenno alle *Grazie* nel successivo volume del Citanna, *Il romanticismo e la poesia italiana*, Bari 1935, p. 132.

rondistica che non nell'ambito delle esperienze di tipo dannunziano che pure indubbiamente avevano, a lor modo, sollecitato un nuovo, anche se inadeguato e rischioso interesse per le *Grazie*<sup>130</sup> –, per i *Sepolcri* occorre risalire al loro intimo accento unitario, ad una loro unità di atteggiamento fondamentale senza tornare ai giudizi romantici troppo basati sul primato dell'ispirazione patriottica e discutendo il nuovo problema posto dalla crociana distinzione di poesia e non poesia, e da una più esigente nozione di lirica, rilevando i momenti di più autentica e congeniale realtà poetica, attraverso i quali sarebbe stato possibile ricondursi ad una migliore interpretazione del mondo poetico e del valore del carme e della poesia foscoliana in generale.

Esigenze in gran parte avvertite da M. Fubini in quel suo saggio del '28<sup>131</sup> che rimane tuttora l'ultima vera compiuta monografia critica del Foscolo<sup>132</sup>, costituisce la base dell'ulteriore attività del maggiore foscolista contemporaneo e rappresenta complessivamente – malgrado certa sua giovanile immaturità e nei limiti di una problematica più strettamente crociana, che pur si arricchiva di offerte del gusto contemporaneo accolte con molto equilibrio e cautela – un momento particolarmente importante di più compiuta realizzazione e di approfondimento della interpretazione idealistica, un principio di revisione essenziale del problema critico della poesia e della personalità foscoliana più sicuramente valutate nella ricchezza delle loro componenti e in quella fondamentale aspirazione del Foscolo ad una contemplazione lirica ed armoniosa del proprio complesso e drammatico mondo interiore che, usufruendo di alcune intuizioni precedenti, specie del Donadoni, il saggio

<sup>130</sup> Già lo stesso D'Annunzio aveva chiaramente indicato la sua preferenza per le *Grazie* rispetto alle altre opere poetiche del Foscolo. Ma solo nel periodo fra le due guerre si precisò il più profondo interesse della letteratura militante per il poema incompiuto e per il Foscolo didimeo (che fu anche stimolato dalla «scoperta» rondistica della prosa poetica leopardiana) e, mentre nel primo Novecento si può ricordare, in zona vociana, soprattutto la dubbia ammirazione del Soffici per la poesia foscoliana (sfociata poi infelicitemente nelle più stanche ed accademiche esercitazioni classicistiche del rivoluzionario convertito all'«ordine» e alla tradizione), si deve anche dire che lo stesso amore per il Foscolo nel periodo rondistico ed ermetico non raggiunge però la pienezza del culto e del «mito» leopardiano e la poesia foscoliana non venne così profondamente acquisita nella scelta pragmatica del gusto poetico contemporaneo come avvenne invece per quella del Leopardi e del Petrarca.

<sup>131</sup> *U. Foscolo*, Torino 1928, Firenze 1962<sup>3</sup>, ora in *U. Foscolo. Saggi, studi, note*, Firenze 1978.

<sup>132</sup> Intenti divulgativi e intonazione di compilazione variamente originale limitano la considerazione su piano critico di monografie uscite fra il libro del Donadoni e la più recente fase di studi foscoliani: come quelle di A. Albertazzi (*U. Foscolo. Vita*, Messina 1915; *Opere*, Messina 1918), di A. Donati (*U. Foscolo*, Roma 1927), di G. Natali (*La vita e le opere di U. Foscolo*, Livorno 1928, nuova ed. aggiornata, *U. Foscolo*, Firenze 1953), di G. Dolci (*U. Foscolo*, Milano 1935). Del tutto irrilevanti quelle di V. Piccoli, *U. Foscolo*, Milano 1938; di O. Costanzi, *U. Foscolo*, Roma 1940; di A. De Donno, *U. Foscolo*, Milano 1939. Assai notevole e personale, pur nei limiti della sua destinazione divulgativa, quella recente di D. Bulferetti (*U. Foscolo*, Torino 1952).

fubiniiano contrappone in maniera piú decisa alla immagine romantica di una personalità viva solo nella sua violenta passionalità.

In quel saggio, che partiva dalla volontà di studiare il Foscolo come poeta e nel suo tempo, senza cercarne i successivi legami con gli sviluppi del romanticismo e del Risorgimento (ricerca che spesso aveva originato le accuse al Foscolo di contraddizioni, varianti secondo l'immagine diversa dei movimenti storici di cui il poeta veniva considerato «precursore»), la poesia foscoliana veniva affrontata dopo un accurato accertamento della sua concreta e complessa umanità, e nell'energica affermazione della funzionalità rispetto ad essa del pensiero foscoliano, la cui feconda vitalità nella dialettica positiva instaurata nell'animo del poeta era ben realizzata nell'esame del valore delle «illusioni» e del senso sofferto della storia che provocano una viva dialettica nell'animo del poeta e lo stimolano a cercare l'espressione eterna e salvatrice, ma sempre storica e profondamente personale, della sua vita nell'opera poetica. Lo studio di questa appare cosí anzitutto interessante per la viva intuizione della complessità foscoliana e per la vigorosa individuazione del valore di integrazione e di svolgimento tra le immagini autobiografiche e poetiche foscoliane, tra Foscolo-Ortis e Foscolo-Didimo, fra «il disperato amante delle illusioni», il «mitografo» e «l'innografo» e «religioso vate dell'armonia». Studio che, se a volte implica la prevalenza di una linea piú esterna e rigida – e non priva di qualche indulgenza a surrogati psicologi e a riprese meno approfondite di passaggi desanctisiani – bisognosa di quegli scavi piú profondi ed attenti che il Fubini stesso ha in parte operato in alcuni suoi saggi successivi, costituisce comunque un momento essenziale nella critica foscoliana, corrispondente al bisogno di rilevare e spiegare motivi e opere che la critica precedente aveva ignorato o depresso, necessario alla giustificazione della poesia delle *Grazie* (reagendo già ad un possibile isolamento di queste) e all'illuminazione che dalla comprensione di queste viene su tutta la poesia foscoliana, sulla sua tendenza mitica, sulla sua ispirazione di «religione dell'armonia» già intuita dal Donadoni. Ed infatti, in forza di questa interpretazione della poesia foscoliana come «lirica riflessione» piuttosto che come «passione irruente», in faticoso, intimo progresso di affinamento artistico e di dominio interiore delle passioni, tutta l'attività foscoliana viene presentata e analizzata entro una nuova linea di svolgimento che tende ad assicurarne l'unità e la complessità.

Cosí (con l'utilizzazione di motivi desanctisiani, donadoniani, crociani), misurata la ricchezza esuberante e contraddittoria dell'*Ortis*, la sua violenza passionale e autobiografica, il critico insiste particolarmente sui miti poetici delle odi, sul prevalere di un maggior dominio sereno nei sonetti maggiori, in cui meglio il poeta avrebbe colto la differenza, tanto essenziale per lui, fra poesia e confessione aprendosi cosí la strada alla sua poesia piú grande, a quella sintesi superiore delle sue tendenze contrastanti che è costituita dai *Sepolcri*. E in questi, se viene accettata, nella discussione aperta dal Citanna, una duplicità di intonazione («poesia discorsiva e poesia appassionatamente

fantastica»), la presenza di uno schema settecentesco di epistola, con legami logici e letterari piú che poetici (quasi «epigrafi nobilmente decorative»), il quale «offre lo spunto a una collana di liriche mirabili, che tendono ciascuna a stare per sé», si recupera poi una sostanziale unità di atteggiamento, di «spirito contemplatore» (sí che quelle liriche «pur si ricongiungono in una unità superiore»), con cui il Fubini reagisce alla tesi citanniana del «compromesso» e dell'insanabile dualismo e che, prevalendo trionfalmente nell'ultima parte del carme (meta e punto alto della poesia che vi è diventata «voce della comune coscienza degli uomini»<sup>133</sup>), anticipa in certo modo quello che sarà l'atteggiamento del poeta nelle *Grazie*. Nelle «liriche» delle *Grazie* si attua cosí l'aspirazione piú profonda e genuina del Foscolo, la tendenza piú vera della sua poesia, sí che i negatori di quelle «sembrano, con la loro condanna sommaria, fraintendere non le *Grazie* soltanto, ma tutta l'opera del Foscolo, giudicandola opera di passione irruente, anziché di lirica riflessione»<sup>134</sup>.

Certo nell'esame delle *Grazie* si potrà osservare una relativa profondità di commento particolare<sup>135</sup> e una qualche attenuazione della forza di quella poesia in adeguazioni piú esterne di «chiarezza ed evidenza della rappresentazione», in un eccessivo rilievo della «armonia del giorno» a scapito forse delle forti venature elegiache di una poesia di cui pure è tanto giustamente affermata la profonda natura lirico-musicale contro le precedenti caratterizzazioni pittoriche e plastiche; e nelle analisi e nei giudizi sulle diverse opere foscoliane si potranno distinguere momenti piú felici da altri piú discutibili e meno maturi, come possono essere messe in discussione la definizione dei *Sepolcri* come «collana di liriche» e l'insistenza soverchia sulla logicità dei passaggi del carme. Ché si può in generale anche dire che il saggio fubiniiano fu stimolato e condizionato, anche in certi suoi limiti, dalla particolare problematica di scuola crociana (unità e distinzione di poesia e non poesia). Ma, a parte il fatto che anche in quella direzione esso portava precisazioni e svolgimenti comunque importanti e originali, nel centro animatore di quel saggio, e nella ricchezza di nuove osservazioni e giudizi, operava una forte

<sup>133</sup> *Op. cit.*, p. 273 (ora in *U. Foscolo*, 1978 cit., p. 180). Anche il Momigliano, che difendeva l'unità dei *Sepolcri* rilevando solo «qualche esagerazione di colorito» nell'atmosfera unitaria da lui cosí finemente evocata (*La poesia dei «Sepolcri»*, in «Rivista d'Italia», 1918, poi in *Introduzione ai poeti*, Roma 1946, e già rifiuto nelle pagine della *Storia della letteratura italiana*, Messina 1936), insisteva proprio in quell'anno sulla superiorità dell'ultima parte del carme limitando il carattere patriottico della sua ispirazione. L'analisi dei *Sepolcri* del Momigliano è una delle letture critiche piú suggestive del carme ed è certo il contributo piú valido di quel critico all'esame della poesia foscoliana: poesia che egli nella sua *Storia della letteratura* (Messina 1936) presentò soprattutto nella sua intonazione di religiosità romantica, meno valutandone – malgrado i successivi accenni alle *Grazie* (ricordati piú avanti) – altri aspetti ed elementi essenziali.

<sup>134</sup> *Op. cit.*, p. 290 (ora in *U. Foscolo* cit., p. 230).

<sup>135</sup> Si vedano ora le nuove pagine dedicate dal Fubini alle *Grazie* nelle dispense universitarie *Lettura della poesia foscoliana*, Milano 1949.

e valida coscienza della personalità foscoliana nel suo nucleo vitale e complesso e nella sua capacità di svolgimento poetico; e una attenzione generale a tutta l'attività dello scrittore dava nuovo valore a parti e toni dell'opera foscoliana meno precedentemente avvertiti o studiati fino allora in maniera unilaterale. Come avveniva per il Foscolo didimeo, che il Rabizzani aveva studiato nella versione sterniana<sup>136</sup>, e che il Fubini per primo riporta nel vivo della personalità del poeta come momento essenziale all'epoca delle *Grazie* e al nuovo senso di dominio e di distacco dalla passione irruente del periodo ortisiano, e che insieme vede presente, come componente e anticipo di svolgimento e di arricchimento, già nell'opera giovanile che tutta ne risulta più animata e dinamica.

O come avveniva per le versioni omeriche fino allora considerate soprattutto in esteriori paragoni con il Monti traduttore, e per la stessa valutazione delle idee estetiche e critiche meglio riferite a motivi e miti del poeta<sup>137</sup>, o per la precisazione del raccordo fra la poesia e l'impegno politico e storico, il quale, proprio negli anni del centenario, veniva meglio chiarito, al di là delle vecchie polemiche risorgimentali e degli studi poco concludenti del periodo positivistico, da appositi studi di diverso valore: quelli del Solmi, del Morandi, dello Spadoni, nel ricco volume delle celebrazioni pavesi del centenario<sup>138</sup>, quello, assai notevole, di U. Dorini sul pensiero del Machia-

<sup>136</sup> *Sterne in Italia*, Roma 1920. Solo G.P. Lucini, all'inizio del secolo, aveva prestato particolare attenzione (ma più in sede di poetica personale che di considerazione critica, e nelle forme bizzarre e paradossali caratteristiche del suo ingegno) al Foscolo didimeo (v. le pagine sull'«eterno poetico didimeo», in *Ragion poetica e programma del verso libero*, Milano 1908).

<sup>137</sup> Il capitolo ultimo sul critico riprende e svolge le idee della acuta introduzione del Fubini ai *Saggi letterari di U. Foscolo* (Torino 1926, ripubblicati in *Romanticismo italiano*, Bari 1953), in cui finemente erano stati studiati il mito del poeta primitivo, la radice unica della poesia, della retorica, dell'estetica e critica del Foscolo, il culto della genialità e la sua attenzione al lavoro strenuo dell'arte e dello stile.

<sup>138</sup> *Studi su U. Foscolo*, editi nel centenario della morte del poeta a cura dell'Università di Pavia, Torino 1927. In questo importante volume (che può mostrare anche di fronte al volume *U. Foscolo nel centenario del suo insegnamento all'Università di Pavia*, Pavia 1909, di carattere strettamente documentario ed erudito, il rinnovamento portato negli studi foscoliani dalla nuova cultura idealistica), oltre agli studi sul Foscolo politico (A. Solmi, *U. Foscolo e l'unità d'Italia*; C. Morandi, *L'attività politica del Foscolo nel triennio repubblicano*; D. Spadoni, *Il Foscolo cospiratore nel 1813-1814*), sono raccolti notevoli studi sul pensiero estetico e sulla formazione e cultura letteraria del Foscolo: lo studio di Rossi, *La formazione e il valore estetico dell'«Ortis»*, già ricordato per la sua particolare importanza; D. Bianchi, *Studi del Foscolo sul Petrarca*; L.A. Stella, *U. Foscolo e la poesia ellenica*; F. Losavio, *U. Foscolo traduttore di Omero*; G. Patroni, *La poesia e la figura di Omero nei «Sepolcri»*; I. Sanesi, *U. Foscolo traduttore di Anacreonte*; A. Corbellini, *Il Foscolo e Pindaro*; M. Galdi, *L'intimo significato del commento foscoliano alla traduzione della «Chioma di Berenice»*; e soprattutto l'importante contributo di F. Ghisalberti, *Il Foscolo e l'abate Conti*, così utile a chiarire i rapporti del Foscolo con i più validi motivi dell'estetica settecentesca e i caratteri del suo neoclassicismo (sulla importanza del Gravina nel classicismo ellenistico del Foscolo insisteva G. Toffanin, *Il neoumanesimo del Foscolo*, in «Cultura», 1927). Negli anni intorno al centenario debbono essere ricordati (a parte i discorsi commemorativi di scarso valore)

velli e la sua efficacia sul pensiero politico del Foscolo<sup>139</sup>, le pagine di L. Salvatorelli, che storicizzano con singolare efficacia la posizione e l'originalità del Foscolo politico nel periodo napoleonico e della Restaurazione<sup>140</sup>, e, in anni di poco successivi, l'ottima introduzione di L. Fassò ai foscoliani discorsi *Della servitù dell'Italia*<sup>141</sup>.

6. *Il problema critico delle «Grazie», del Foscolo didimeo, dell'«Ortis», negli studi foscoliani fra 1928 e 1957.*

Dopo il saggio del Fubini, sull'avvio della problematica da quello instaurata soprattutto con la nuova attenzione ad opere e aspetti del Foscolo precedentemente meno considerati (e nel crescente interesse dei letterati per un Foscolo più «moderno» e «segreto», criticamente tradotto anzitutto nelle esigenze della posizione stilistica derobertisiana<sup>142</sup>), la critica foscoliana si è rivolta particolar-

alcuni saggi generali sulla personalità foscoliana, come quello di A. Foà, *U. Foscolo*, Torino 1927 (interpretazione del Foscolo in termini eccessivamente romantici di «misteriosa tragicità», non diversamente da quella di A. Farinelli in un saggio celebrativo pubblicato nei «Preussische Jahrbücher», 1928, poi in *Neue Reden und Aufsätze*, Pisa 1937), o quelli di B. Tecchi, *Il dramma di U. Foscolo*, Firenze 1927; di G. Dolci, *Ritratto di U. Foscolo*, Roma 1929; e alcuni contributi particolari sulla prima attività poetica foscoliana (M. Scherillo, *I primordi del Foscolo e gli ammonimenti del Cesarotti*, in «Nuova Antologia», 1927; N. Vaccalluzzo, *La preparazione poetica di U. Foscolo*, Catania 1928), sulle idee estetiche e su aspetti della poetica del Foscolo (L. Azzolina, *L'estetica del Foscolo e le «Grazie»*, Cagliari 1927; F. Biondolillo, *U. Foscolo e l'immortalità della poesia*, in «Nuova Antologia», 1927; A. Foratti, *Le «Grazie» di U. Foscolo e l'arte*, in «Atti e Memorie dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Padova», 1928; e, più tardi, L. Volpicelli, *Le idee estetiche di U. Foscolo*, Adria 1936).

<sup>139</sup> U. Dorini, *Il pensiero politico del Machiavelli e il Foscolo*, in *U. Foscolo e Firenze*, Firenze 1928 (volume edito a cura della Società nazionale per la storia del Risorgimento, Comitato toscano, e comprendente vari scritti relativi ai rapporti fra il Foscolo e Firenze: notevoli, fra gli altri, G. Mazzoni, *U. Foscolo e S. Croce*; A. Panella, *I due amici fiorentini: Niccolini e Capponi*; G. Lesca, *La donna gentile*; A. Linacher, *I manoscritti del Foscolo e la prima edizione delle Opere*; F. Maggini, *U. Foscolo nella tradizione toscana* cit.).

<sup>140</sup> L. Salvatorelli, *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*, Torino 1935.

<sup>141</sup> U. Foscolo, *Opere*, Ed. Naz., VIII, *Prose politiche e letterarie, dal 1811 al 1816*, a cura di L. Fassò, Firenze 1933. Nelle note della introduzione si può ricostruire una completa bibliografia sul Foscolo politico e il suo comportamento nella caduta del regno italico. (Si vedano anche le pagine intorno al Foscolo nel volume di P. Hazard, *La Révolution française et les lettres italiennes*, Paris 1910, e in quello di J. Luchaire, *Essai sur l'évolution intellectuelle de l'Italie de 1815 à 1830*, Paris 1906).

<sup>142</sup> All'inizio di questa ultima fase della critica foscoliana va appunto messa in rilievo la recensione al saggio del Fubini che G. De Robertis pubblicò nel 1929 in «Pegaso» (il De Robertis aveva già compiuto un primo assaggio sulla poesia foscoliana nel commento di alcune poesie foscoliane nell'antologia *Poeti lirici del secolo XVIII e XIX*, Firenze 1923, e in una antologia foscoliana, Firenze 1926): recensione che chiedeva un «gusto filologico più attento», un'indagine stilistica più aderente, per una ricostruzione più puntuale e sicura della linea di svolgimento della poesia foscoliana e soprattutto per la comprensione delle *Grazie* e i toni più segreti della prosa didimea. E più tardi, nel suo saggio del '39 più avanti

mente al Foscolo didimeo e soprattutto alle *Grazie*, vedendo nella soluzione del problema di queste la stessa soluzione del problema generale della poesia foscoliana, o discutendo tale impostazione come eccessiva e comunque cercando di prender sempre piú concreta coscienza di una poesia che la sensibilità contemporanea considera giustamente come proprio nuovo ed essenziale acquisto dopo l'incomprensione ottocentesca<sup>143</sup>. E si può dire che un po' tutti gli studi critici apparsi dal centenario della morte del poeta alla fine della seconda guerra mondiale, anche quando si propongono il generale studio della poesia foscoliana e la ricostruzione della sua linea di svolgimento, hanno soprattutto di mira la soluzione del problema delle *Grazie* e in quella trovano il momento piú impegnativo e delicato della propria interpretazione.

Già D. Bulferetti in un articolo del centenario<sup>144</sup> vedeva nelle *Grazie* la piena attuazione della originalità foscoliana («purissima contemplazione estetica» in liriche compiute e in sé sufficienti), mentre uno studioso francese, A. Caraccio, nel suo saggio del 1934<sup>145</sup>, puntava decisamente sulla assoluta superiorità delle *Grazie*, che, come «poème de l'âme», rivelerebbero appieno il fondo dell'animo foscoliano e la fecondità del suo classicismo romantico («classique par romantisme»). E tanta è la concordia della critica almeno nella volontà di comprendere l'altezza delle *Grazie* e di arricchire la propria conoscenza del mondo foscoliano con la considerazione positiva dell'atteggiamento didimeo, che potrebbe persino apparire arretrato ed estraneo allo svolgimento contemporaneo del problema foscoliano chi, come il Momiigliano (malgrado successivi e significativi sforzi di una valutazione positiva e di una storicizzazione in sede di gusto), rimase fermo sostanzialmente ad una limitazione delle *Grazie* ed escluse l'apporto dell'autoritratto didimeo all'originale sviluppo della poesia foscoliana<sup>146</sup>.

citato, il De Robertis si compiaceva di avere, con quella recensione, «aiutato a comprendere la linea di sviluppo della poesia foscoliana e il tono particolarissimo delle *Grazie*». E certo, se le esigenze del De Robertis rappresentano soprattutto la base di un preciso filone della critica foscoliana in una direzione stilistica ben distinta e particolare (non priva del rischio di una considerazione della poesia troppo isolata dai motivi storici e culturali che la alimentano), non si deve trascurare di riconoscere e calcolare l'importanza generale di quella posizione, e lo stimolo da essa rappresentato nello svolgimento piú recente del problema critico foscoliano.

<sup>143</sup> Ché questa (e viceversa l'eccessiva esaltazione dei *Sepolcri* per ragioni soprattutto patriottiche che, per reazione e per eccessiva esigenza di «purezza» lirica, aveva finito per capovolgere in un vulgato disgusto per la loro «oratoria») aveva fortemente contribuito ad allontanare la comune attenzione dei lettori (se non dei critici) moderni dalla poesia foscoliana: donde la diversa e ritardata sua accettazione nel gusto contemporaneo di fronte a quella della poesia leopardiana e l'importanza in tal senso della nuova valutazione delle *Grazie* e del Foscolo didimeo, la quale a sua volta usufruiva di un nuovo confluire di esigenze critiche e delle condizioni del gusto fra dannunzianesimo piú raffinato e poetica simbolistica e musicale.

<sup>144</sup> *Il poeta delle «Grazie»*, in «Fiera Letteraria», 4 settembre 1927.

<sup>145</sup> *U. Foscolo: L'homme et le poète*, Paris 1934.

<sup>146</sup> V. *Storia della letteratura italiana*, Messina 1936, p. 448 (per il giudizio sulle *Grazie*

Il problema critico delle *Grazie* implicava però, al di là del riconoscimento del loro valore e della loro sollecitazione a una diversa prospettiva su tutta la poesia foscoliana (di cui acme non appaiono più i *Sepolcri* quanto le *Grazie*), tutta una discussione (i cui precedenti sono costituiti dai già ricordati giudizi del Croce, del Citanna, del Bulferetti, del Fubini) sulla natura del poema incompiuto, sulla sua frammentarietà o unità, sull'importanza o meno del disegno poematico. La tendenza più forte, e più coerente al metodo crociano, sembrò trovare conclusione nel lavoro di M. Sterpa<sup>147</sup>, che ribadiva l'unità compiuta e autonoma delle singole «liriche», a cui il disegno allegorico-didascalico sarebbe stato inutile impaccio e che esse avrebbero frustrato nella sua volontà di «poema» proprio con la loro compiutezza poetica, inconciliabile con la sovrapposizione non poetica di una struttura esterna e ragionativa. Ma ben presto a questa tesi si opposero altri studiosi che ne impugnarono la validità, o sostenendo la necessità dei legami e dello svolgimento poematico (naturalmente là dove questo era stato realizzato dal Foscolo in un'opera che, secondo alcuni, solo vicende biografiche gli avrebbero impedito di completare) per intendere nel loro vero valore le stesse cosiddette liriche, come fece Michele Barbi<sup>148</sup>, o affermando almeno una unità di atmosfera, di «aura» e tono «grazieschi», come fece Francesco Flora.

di cui il critico denunciava «il senso di povertà e di freddezza», la mancanza in esse di «quasi tutta l'umanità del vero Foscolo»), e, per il Foscolo sterniano, *Foscolo e Sterne*, in *Studi di poesia*, Bari 1938. Più tardi nel saggio *Gusto neoclassico e poesia neoclassica* (in «Leonardo», 1941 e poi in *Cinque saggi*, Firenze 1945), così fine ed importante nella distinzione del superiore neoclassicismo foscoliano da quello del Winckelmann, del Canova, del Monti, il critico sottolineò «la sovrana finezza» delle *Grazie*, l'aura di malinconia presente nella loro serenità. Ma discutibile è l'affermazione della loro tendenza al bassorilievo, e l'impressione di una poesia in cui «tutti i sentimenti sono allontanati dalla vita del cuore» non sembra trasformare radicalmente l'originario giudizio limitativo. E il miglior contributo foscoliano del Momigliano rimane la ricostruzione sensibile e ricca dei *Sepolcri* (nel saggio già citato e nella *Storia della letteratura*).

<sup>147</sup> *Le Grazie*, Catania 1930. La tesi dello Sterpa venne sostanzialmente accettata dal Fubini (recensione in «Leonardo», 1931), che così lucidamente la sintetizza ed espone: «Le *Grazie*, pensa lo Sterpa, non vanno giudicate come un poema mancato, un poema che il Foscolo abbia vagheggiato e non sia riuscito a condurre a termine per l'inaridirsi della sua vena creativa o per un suo preteso abbandono ad un esercizio dilettantesco, ma come una collana di liriche, in sé compiute, in cui c'è tutta la complessiva personalità foscoliana e a cui nulla manca per essere considerata compiuta poesia; non è riuscito, è vero, il tentativo fatto dal Foscolo di racchiuderle tutte in un poema epico-didattico, ma non già per l'insufficienza poetica di quei pretesi frammenti, bensì proprio per la loro compiutezza poetica, perché la varia poesia fremente nel loro ritmo conclusivo non riusciva ad adattarsi agli schemi delle architetture e dei sommari». Eppure proprio lo Sterpa avanzava, entro la sua interpretazione inaccettabile, un gracile, ma interessante spunto (rilevabile proprio alla luce della «svolta» sulle *Grazie* segnata dal Russo, dal Goffis e dal mio saggio più avanti citato del 1954): «il Foscolo è poeta che aderisce sensibilmente ai tempi: la sua corda lirica vibra al contatto con la storia» (p. 310).

<sup>148</sup> *L'edizione nazionale del Foscolo e le «Grazie»*, in «Pan», 1934 (poi in *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante al Manzoni*, Firenze 1938).

Lo studio del Flora<sup>149</sup> non riguarda solo le *Grazie*, ma, nella complessa interpretazione della personalità foscoliana nelle sue successive espressioni poetiche e nella sua storica e feconda assimilazione originale di vivi elementi della cultura europea (e in tal senso sono interessanti molti rilievi del Flora e la volontà di un inquadramento del Foscolo nei problemi ideali del primo Ottocento non solo italiano), la linea centrale del saggio, puntando sulla «parola» poetica foscoliana, sulla «religione e consolazione della parola», tendeva naturalmente a ritrovare nelle *Grazie* il culmine della poesia foscoliana e addirittura il capolavoro della lirica dell'Ottocento. La precedente opera foscoliana, animata da una particolare filosofia del sentimento che si converte in una religione dell'arte e dell'armonia, è espressione sostanzialmente inadeguata, anche se intensa e vitale, di motivi lirici che acquistano sempre più chiara coscienza della loro natura e della loro coerente tensione alla perfezione e che, dalla posizione troppo autobiografica dell'*Ortis* passando attraverso l'approfondimento lirico dei sonetti, delle odi e dei *Sepolcri*, dove civiltà e poesia si uniscono nella esaltazione dell'immortalità estetica, trovano definitiva sistemazione poetica solo nelle *Grazie*. E queste celebrano interamente la religione della parola nella sua complessità spirituale e formale e, in esse, l'armonia si realizza nel loro mondo sereno e in altissime armonizzazioni di immagini e «fin delle sillabe e lettere di un verso», in un'aura lirica, in un tono di «grazietà» presente come «orchestra» sotto la particolare «melodia» dei singoli passi e che è poi lo stesso respiro profondo dell'animo foscoliano, la voce della sua poesia pura che si espande «nel vivente paesaggio dell'universo», così animato e pieno rispetto a quello «così deserto» dei *Sepolcri*. Quel mondo poetico, sentito con tanta partecipazione, veniva poi studiato nelle sue speciali dimensioni con indicazioni e osservazioni efficaci e suggestive anche se inclinate ad un certo modernizzamento (fra dannunzianesimo più musicale e raffinato e poetica evocativa e suggestiva) del sobrio gusto foscoliano e non certo corrette in tale direzione da alcuni riferimenti ad un classicismo piuttosto ornamentale e statico, che contribuiscono a rilevare eccessivamente il distacco apollineo e una certa beatitudine edonistica a scapito di quella vera disposizione di visione rasserenata ma echeggiante di profonde venature elegiache e malinconiche che è caratteristica delle *Grazie*<sup>150</sup>.

Queste comunque, ripeto, erano per il Flora la meta alta della poesia foscoliana e su questo punto, malgrado le diverse giustificazioni e interpretazioni, largo è l'accordo della critica e specie di quella più direttamente legata al gusto e alla poesia contemporanea.

<sup>149</sup> Originariamente in «Circoli», 1938, e poi sostanzialmente passato nel III volume della *Storia della letteratura italiana*, Milano 1940 (ma pubblicato anche a parte, Milano 1940).

<sup>150</sup> Si veda in proposito il mio saggio *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino*, in «Rassegna della letteratura italiana», 1954.

Così anche Giuseppe De Robertis nel suo saggio del '39<sup>151</sup> (notevole oltre tutto per la sua richiesta di una «strenua lettura stilistica» che verificasse più minutamente e attentamente lo svolgimento della poesia foscoliana nel suo caratteristico procedimento «a strati»), pur mirando ad una ricostruzione di tutta la poesia del Foscolo basata sull'esame dell'*Ortis* come «matrice» di tutta la poesia successiva, e appoggiata all'individuazione della poetica foscoliana nella sua diversa alternanza o sintesi dei due termini del «passionato» e del «mirabile» (come il poeta stesso precisò nel *Commento alla Chioma di Berenice*<sup>152</sup>), faceva culminare tale sua linea di svolgimento nelle *Grazie*, dove egli vedeva attuata l'aspirazione più profonda del poeta ad un'arcanica armonia e a quel «calore di fiamma lontana» di cui parla il Foscolo didimeo (il Foscolo più «moderno e segreto»). E le *Grazie* considerava come il capolavoro assoluto del Foscolo, come la sua poesia più vera e più vicina alle condizioni stesse della lirica più moderna nelle sue esigenze di musica, di linguaggio allusivo ed evocativo<sup>153</sup>.

Tuttavia queste altissime valutazioni delle *Grazie*, e una diffusa impressione entusiastica ed acritica di lettori meno provveduti, potevano apparire ad alcuni in qualche modo pericolose e suscettibili di discussione, sia per la conseguenza possibile di una depressione eccessiva del valore della precedente poesia foscoliana e soprattutto dei *Sepolcri*, sia per la giustificazione più difficile dei passaggi fra questi e le *Grazie*, la cui interpretazione in termini troppo moderni e in equivalenze musicalistiche ed evocative avrebbe potuto anche implicare un misconoscimento della complessa umanità del poeta e dei suoi impegni storici, presenti anche nella sua ultima poesia, ben diversa sempre da una evasione di esteta o di letterato edonisticamente compiaciuto del proprio raffinato calcolo stilistico. Si possono così comprendere le contemporanee reazioni di Luigi Russo e di Cesare Federico Goffis che, portando notevoli chiarimenti al significato storico delle *Grazie*, tendono

<sup>151</sup> *Linea della poesia foscoliana*, in «Orto», 1939, e ripubblicato in *Saggi*, Firenze 1939.

<sup>152</sup> Notevole è la stessa esigenza derobertisiana di un'adeguata attenzione alla poetica foscoliana e lo stesso rimprovero rivolto al Donadoni per non aver dedicato un capitolo del suo volume alla poetica può ben servire a indicare una delle nuove esigenze critiche affermatesi nella fase più recente della critica. Al *Commento alla Chioma di Berenice* come documento principale della poetica foscoliana dette particolare e sin eccessivo rilievo A. Vallone nel suo studio *Genesi e formazione dei «Sepolcri»*, Asti 1946, 1950<sup>2</sup>. Rimando in proposito alla mia *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari 1963, 1980<sup>8</sup>, pp. 97-98.

<sup>153</sup> Il De Robertis applicò poi la sua lettura delle *Grazie* in alcuni esami di singoli passi di quelle, sviluppando una distinzione fra la poesia più pittorica e letteraria di alcuni passi (ad esempio l'alba sul Lario) e quella più segreta e arcaica (l'inizio dell'episodio dei Silvani, ad esempio); *Per un frammento delle «Grazie»*, in «Primato», 1942 (poi in *Studi*, Firenze 1944); *Idea delle «Grazie», con un esempio di lettura*, in «Approdo», 1952. Ricorderemo più avanti alcuni suoi articoli sul Foscolo sterniano e didimeo; qui citiamo ancora del De Robertis *I sonetti del Foscolo*, in «Primato», 1942; *Le traduzioni omeriche del Foscolo*, in «Primato», 1939 (poi tutti e due in *Studi* cit.); *Candidi grandi e corrono col vento*, in «Mondo» 1946, (poi in *Primi studi manzoniani*, Firenze 1949).

a equilibrarne meglio la posizione nell'intero svolgimento della poesia foscoliana rifiutando l'eccessivo stacco creatosi (più in una opinione media di lettori che nei risultati dei veri saggi critici, che questa aveva esageratamente sviluppato) fra *Grazie* e *Sepolcri* e l'eccessivo giudizio di superiorità delle prime. Il saggio del Russo, *Le «Grazie» e la critica contemporanea* (svolto anche in una completa e sintetica interpretazione del Foscolo<sup>154</sup>), implicava un forte richiamo alla presenza dell'intera umanità foscoliana nelle *Grazie* (la cui poesia veniva definita «episodica», non «frammentaria») ed anzi persino di una speciale «politicalità» in quella stessa creazione di un «iperurano» apollineo che rappresenta un rifiuto, anche storicamente importante, della «rissa fraterna» e della forza illiberale in nome di una nozione superiore di umanità e di letteratura, il cui valore era particolarmente suggestivo per chi, come il Russo, avvertiva dolorosamente una singolare analogia fra quella situazione storica e gli anni della dittatura e della guerra fascista. Mentre il Goffis<sup>155</sup>, cercando di valorizzare positivamente anche la struttura poematica, l'impegno allegorico delle *Grazie*, insisteva sulla continuità degli interessi politico-patriottici fra queste e i *Sepolcri* reagendo alla interpretazione esclusivamente musicale della poesia «pura» degli inni.

L'interessante libro del Goffis, in cui si può rilevare, pur nella presenza di tesi di valore centrale e nell'impegnativa interpretazione delle opere più grandi, una effettiva maggiore capacità di indagine su particolari problemi (svolti poi dallo studioso in successivi contributi e discussioni), ci conduce a notare come gli studi più recenti siano ancor più nettamente caratterizzati da un prevalente impegno in ricerche precise e puntuali su particolari e importanti momenti e passaggi dello svolgimento del Foscolo, su aspetti della sua cultura, della sua formazione letteraria, del suo stile, su essenziali questioni di datazione delle opere minori, sul loro significato e sviluppo.

Se si esclude infatti il volume di R. Ramat<sup>156</sup>, che tende a ricostruire con

<sup>154</sup> L'articolo citato (uscito nella «Italia che scrive» del 1941) venne rifiuto nella introduzione alla edizione commentata di *Poesie e prose del Foscolo*, Firenze 1941, che fu ripubblicata col titolo *U. Foscolo poeta critico*, in *Ritratti e disegni storici*, I, Bari 1946: saggio importante per la individuazione di miti poetico-politici foscoliani e per la giustificazione unitaria di lirica ed eloquenza nei *Sepolcri* (sull'unità dei *Sepolcri* si veda anche lo studio di A. Russi, *Per un commento dei «Sepolcri»*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa», 1939). Alla formula per l'*Ortis* come romanzo «sepolcrale-politico» fece obiezioni C. Muscetta nella sua introd. all'ed. dell'*Ortis*, Torino 1942, ristampata in *Letteratura militante*, Firenze 1953 (e negò la centralità del mito del sepolcro nella poesia foscoliana il Goffis negli *Studi* sotto citati).

<sup>155</sup> *Studi foscoliani*, Firenze 1942.

<sup>156</sup> *Itinerario ritmico foscoliano*, Città di Castello 1946. Nel libro del Ramat l'interpretazione della poesia foscoliana come religione romantica dell'armonia attuata nella fede dell'uomo vichianamente creatore di storia (e si veda anche dello stesso critico la generale interpretazione del romanticismo in *Discorso sulla poesia romantica italiana*, Lucca 1950) culmina nella piena valutazione dei *Sepolcri* (specie di *Divina Commedia* romantica), di

varia efficacia un itinerario ritmico foscoliano di pura natura idealistico-romantica, tutta l'attività di studi foscoliani nell'ultimo quindicennio (con anticipi presenti già negli anni precedenti) è volta a realizzare un approfondimento e arricchimento del problema critico in contributi particolari (di valore tanto maggiore quanto più chiara è nel particolare la presenza di una idea critica centrale), convergenti in una generale volontà di prendere coscienza concreta della complessa natura dell'opera foscoliana, della sua elaborazione a strati e a spirale, del suo alto lavoro stilistico e della sua originale elaborazione di elementi letterari e culturali entro la difficile fase di passaggio fra illuminismo e romanticismo e nello speciale contatto con gli ideali neoclassici. Volontà che si appoggia anzitutto sulle preziose offerte della nuova filologia, particolarmente fruttuosa, dopo l'impulso impresso dal Barbi, nella edizione critica delle opere foscoliane<sup>157</sup>, e che è venuta traducendosi sia nell'accertamento migliore della cultura foscoliana, sia nella minuta risoluzione di particolari di biografia e cronologia necessari a sostenere un migliore sviluppo della linea della personalità foscoliana<sup>158</sup>, sia nel diretto esame di singole espressioni e di singoli momenti di questa non-

fronte ai quali le *Grazie* appaiono minate da un contrasto fra il dinamismo insufficiente dello schema e la staticità dell'atteggiamento contemplativo dominante, fra le *Grazie* come «conforto» alla vita e le *Grazie* come «rifugio» dalla vita. V. anche il breve saggio sintetico di L. Malagoli, *Sulla genesi della lirica foscoliana*, Pisa 1950.

<sup>157</sup> Quanto all'importante anticipo di F. Pagliai al suo testo critico delle *Grazie* (*I versi dei Silvani nelle «Grazie» del Foscolo*, in «Studi di filologia italiana», X, 1952) e alla possibile utilizzazione critica della sua precisazione di cicli elaborativi degli inni nel periodo fiorentino, rimando ancora al mio studio *Vita e poesia* cit. È questo uno dei punti che potrà impegnare più fruttuosamente i foscolisti quando il testo critico permetterà di studiare concretamente l'elaborazione delle *Grazie*, lo sviluppo dei loro nuclei poetici, la natura della loro ispirazione, i modi e le condizioni particolari della loro genesi. Allo stesso modo l'edizione critica delle versioni omeriche, a cui stan lavorando G. Folena e G. Barbarisi, darà modo di penetrare in uno degli aspetti fondamentali dell'arte matura del Foscolo, nel suo alto esercizio di rasserenamento mercé il particolare contatto con l'armonia omerica mediata nel verso foscoliano, con evidenti inferenze sulla natura della poesia stessa delle *Grazie*. [Così scrivevo nel '57: ora da tempo G. Barbarisi ha edito le versioni omeriche e l'edizione delle *Grazie*, dopo la morte di Pagliai, uscirà completata da M. Scotti].

<sup>158</sup> Per la storia della formazione culturale e letteraria del Foscolo nel periodo preortisiano e ortisiano molto notevole è lo studio di E. Bottasso *Foscolo e Rousseau*, Torino 1941. Per il pensiero foscoliano importante è il saggio di E. De Negri, *La logica della necessità e l'estetica della libertà nel Foscolo*, in «Civiltà Moderna», 1940. Fra le ricerche biografiche più recenti notevoli soprattutto gli studi sul periodo inglese di Vincent, *Byron, Hobhouse and Foscolo* cit., e *An Italian in Regency England*, Cambridge 1953 (trad. it. *Foscolo, esule fra gli inglesi*, Firenze 1954); e per il periodo zurighese utile la pubblicazione di *Alcuni inediti foscoliani a Zurigo*, di F. Chiappelli, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXV (1949), e lo scritto di C. Cordié, *U. Foscolo sulla via dell'esilio*, in «Convivium», 1950. Una rinnovata attenzione all'opera del critico è testimoniata dagli studi di L. Russo (*La nuova critica dantesca del Foscolo e del Mazzini*, e *Il Cuoco e il Foscolo interpreti di Machiavelli*, in «Belfagor», 1949), dal libro, piuttosto scolastico, di N. Festa, *Foscolo critico*, Firenze 1953, e dal fine saggio di A. Noferi, *I tempi della critica foscoliana*, Firenze 1953.

ché nel rilievo di quelle sue componenti più sottili e segrete che già alcune proposte del De Robertis e il saggio del Fubini avevano precedentemente meglio considerato, stimolando fin da allora assaggi parziali che vennero più tardi ripresi con una migliore coscienza della loro generale funzione e con più precisa completezza di indagine. In tal direzione predomina l'interesse per il filone didimeo-sterniano, per la prosa didimea e per i complessi problemi della loro relazione con l'immagine completa del Foscolo e con la storia della sua anima, della sua poetica, della sua poesia, mentre fra le opere maggiori del Foscolo ci si è rivolti con nuova attenzione – e con *animus* critico più congeniale a queste nuove esigenze – soprattutto all'*Ortis*, sia in se stesso sia nei confronti dello sviluppo successivo, specie nell'intricato e delicatissimo problema dei rapporti tra Foscolo-Jacopo e Foscolo-Didimo.

Per quel che riguarda più precisamente il problema didimeo-sterniano, dopo lo studio ricordato del Rabizzani e quello assai notevole di Mario Marazzan<sup>159</sup>, debbono essere particolarmente considerati lo studio (con antologia di appoggio) di Claudio Varese<sup>160</sup>, che finemente indaga sulla complementarità di Didimo e Jacopo nella vita interiore foscoliana, quelli dello stesso Varese e di L. Berti, rivolti direttamente alla traduzione del *Viaggio sentimentale* e ai rapporti fra linguaggio sterniano e linguaggio foscoliano<sup>161</sup>, e, più recentemente, le pagine del Fubini in quella introduzione al vol. V (*Prose varie d'arte* cit.) delle *Opere* foscoliane, che riprende e sistema i vari studi già dedicati dallo stesso Fubini all'indagine (e alla discussione con altri studiosi) del significato di Didimo Chierico, del *Sesto tomo dell'io*, della prosa didimea delle *Lettere dall'Inghilterra*, dell'attività foscoliana fra *Ortis* e *Sepolcri*<sup>162</sup>. Studi che, mentre corrispondono, con singolare equilibrio fra

<sup>159</sup> *Didimo Chierico e altri saggi*, Milano 1930.

<sup>160</sup> *Vita interiore di U. Foscolo*, Bologna 1942 e 1966<sup>2</sup>.

<sup>161</sup> L. Berti, *Foscolo traduttore di Sterne*, Firenze 1942; C. Varese, *Linguaggio sterniano e linguaggio foscoliano*, Firenze 1947. Per i rapporti fra versione sterniana e *Grazie* si veda una mia recensione al libro del Varese (in «Spettatore Italiano», 1948) e il saggio *Vita e poesia* cit. Sul Foscolo didimeo e la sua prosa si vedano gli scritti di G. De Robertis, *Didimo o del «pianissimo»*, in *Primi studi manzoniani*, Firenze 1949, e *Foscolo, Sterne, Didimo*, in «Paragone», 1951. Su Didimo si vedano anche le pagine dedicate al Foscolo nelle *Fondazioni della cultura italiana moderna* (Firenze 1948, I) di M. Apollonio, che danno grande rilievo all'esperienza didimea e insistono, in maniera poco persuasiva, su di un secondo Didimo, quello dell'*Ipercalisse*. Per anticipi di tono didimeo nel carteggio Arese (e per i rapporti di questo con *Ortis* e *Sesto tomo*) cfr. L. Caretti, *Sulle lettere del Foscolo all'Arese*, in «Belfagor», 1949 (e poi in *Studi e ricerche sulla letteratura italiana*, Firenze 1951), con una discussione sull'ordinamento del carteggio con P. Carli, che rispose in «Rendiconti dell'Accademia dei Lincei», 1950.

<sup>162</sup> M. Fubini, *Foscolo minore*, Roma 1949 (ora in *U. Foscolo* cit.). Per la questione del *Sesto tomo dell'io* si vedano le tesi diverse di S. Aglianò (*Cronologia e significato del «Sesto tomo dell'io»*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa», 1941); E. Bottasso (*Ancora la datazione del «Sesto tomo dell'io»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1941); C.F. Goffis (*Studi foscoliani* cit.; *Reintegrazione di un testo foscoliano*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa», 1947; *Nascita e vita del Diogene foscoliano*, in «Convivium», 1951; e soprattutto *Il «Sesto tomo dell'io» e la formazione letteraria del Foscolo*, in «Atti dell'Accademia delle Scienze

analisi e sintesi, alle esigenze di una piú precisa sistemazione e ricostruzione della linea foscoliana nei suoi passaggi piú aggrovigliati ed ardui, rappresentano la ripresa e il piú maturo sviluppo di una interpretazione già affermata nel saggio monografico del '28. E la stessa duplice validità ha quella nuova lettura dell'*Ortis*<sup>163</sup>, che attua con tanto nitido vigore il proposito fubiniiano di meglio chiarire il valore di quell'opera nel suo passaggio da una prima redazione incompleta e piú giovanilmente preromantica e letteraria a quella del 1802 tanto piú organica, drammatica ed alfieriana, mentre essa collabora, con particolare impegno unitario e storico, con le nuove indagini del De Robertis e di altri studiosi sugli strati dell'*Ortis*, sul loro valore stilistico, sulla indicatività di quella prima opera per l'attività foscoliana successiva<sup>164</sup>.

A questo punto ci si potrebbe conclusivamente domandare quali caratteri possa avere un successivo sviluppo della critica foscoliana e se esso possa implicare svolte decisive e forti riprese di nuove interpretazioni sintetiche e generali dopo la fase piú recente (e tuttora aperta) di ricerche e approfondimenti particolari. Certo il problema critico foscoliano ha trovato nello svolgimento della critica novecentesca formulazioni che appaiono molto spesso non facilmente spostabili, ma, a parte la naturale impossibilità di chiudere mai la strada a futuri rinnovamenti della critica e del gusto (sui quali incidono potentemente proprio quei nuovi fatti decisivi che son costituiti da nuovi atteggiamenti storici politici ed estetici e da nuove originali espressioni poetiche), pensiamo che gli stessi nuovi studi particolari<sup>165</sup> e il lavoro filologico in corso (si pensi soprattutto alle *Grazie*) dovranno certo stimolare ulteriore lavoro critico di analisi e sintesi e favorire anche una piú completa ricostruzione della poetica foscoliana<sup>166</sup> capace di realizzare, in una ricerca unitaria e dinamica (sulla base di una rinnovata discussione delle piú valide interpretazioni precedenti), i risultati di un piú minuto esame delle varie opere foscoliane e del loro

di Torino», 1953-1954).

<sup>163</sup> M. Fubini, *Lettura dell'«Ortis»*, Milano 1947.

<sup>164</sup> *Il primo «Ortis»*, in «Approdo», 1953; *Sul secondo «Ortis», parte prima; Il lavoro dell'«Ortis»*, in «Approdo», 1953, tutti notevoli nel seguire l'affinamento della prosa foscoliana anche se in vari punti discutibili specie per la valutazione forse eccessiva del primo *Ortis*. Da ricordare anche il saggio, assai ricco di osservazioni piú che conclusivo, di P. Bigongiari, *Alle origini dello stile foscoliano: Fra strato e strato dell'«Ortis»*, in «Paragone», 1951 (ora in *Il senso della lirica italiana*, Firenze 1952). Lo studio dell'*Ortis* ha naturalmente implicato una nuova attenzione alla prima produzione foscoliana preortisiana: su questa verte il saggio di A. Chiari, *Verso l'«Ortis»*, in «Aevum», 1941 (poi in *Indagini e letture*, I, Città di Castello 1946), mentre C. Grabher vi ha ricercato lontani preannunci delle *Grazie*, in *Interpretazioni foscoliane*, Firenze 1947, che studiano anche il passaggio dal primo al secondo *Ortis* soprattutto nei cambiamenti subiti dai personaggi.

<sup>165</sup> Fra questi ricordo il mio saggio *Il «Socrate delirante» del Wieland e l'«Ortis»*, in «Rassegna della letteratura italiana», 3, 1959, poi in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze 1963.

<sup>166</sup> Per i rapporti della poetica foscoliana con la poetica neoclassica rinvio al mio saggio *La poetica neoclassica in Italia*, in «Belfagor», 1951 (e agli altri miei studi sul neoclassicismo epassati poi nel cit. *Classicismo e neoclassicismo*).

complesso sviluppo e le esigenze di una collocazione storica integrale e storico-letteraria che sempre meglio assicuri l'originalità della poesia foscoliana pur nell'assiduo contatto del poeta con le correnti letterarie del suo tempo e con la tradizione poetica, la sua altezza lirica pure e proprio nell'impegno vivo e significativo dell'uomo nelle vicende della storia<sup>167</sup>, negli svolgimenti spirituali e culturali della sua epoca inquieta e ricchissima<sup>168</sup>.

### 7. *Fortuna critica recente fino al bicentenario.*

Dopo la pubblicazione, nel '57, di questo mio saggio su Foscolo e la critica,

<sup>167</sup> Anche il nuovo approfondito interesse storico (sia nello sviluppo di uno storicismo più concreto e totale, sia nelle particolari tendenze storiografiche di origine marxistica) potrà recare utili contributi e generali stimoli ad una storicizzazione della personalità, della cultura della poesia foscoliana in relazione alla posizione storica e politica del poeta, che riprenda modernamente e cautamente alcune indicazioni implicite nella stessa interpretazione autocritica foscoliana e nel saggio desanctisiano. In tal senso si possono ricordare già gli studi del Russo, *Foscolo politico* (in «Belfagor», 1946, 1947, 1948), il saggio del Fubini sulla *Lettera del 17 marzo e l'edizione zurighese dell'«Ortis»* (in «Bollettino di Lettere Moderne dell'Università Bocconi», 1947, e poi in *Foscolo minore* cit.) e alcuni accenni di N. Sapegno (nel capitolo dedicato al Foscolo, nel *Compendio di storia della letteratura italiana*, III, Firenze 1947) circa lo sforzo foscoliano di «colmare l'abisso che era nell'opera alfieriana, tra mondo reale e mondo ideale, di evadere dal suo impossibile isolamento verso un'accettazione sempre più piena e convinta della realtà in tutti i suoi aspetti» (*op. cit.*, p. 49). Circa la mia partecipazione allo sviluppo del problema critico foscoliano, oltre al saggio citato sull'*Ortis*, ricordo il mio saggio *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812-13* (del 1954 e poi in *Carducci e altri saggi*, Torino 1960, 1980<sup>4</sup>) teso a chiarire soprattutto la genesi delle *Grazie* nel preciso periodo che vede l'inizio del lavoro del poema incompiuto, l'irruzione impetuosa della *Ricciarda*, la rinnovata e perfezionata traduzione «didimea» del *Viaggio* sterniano, e la ripresa più profonda del poema maturatosi in una ricerca di armonia agevolata dalle condizioni propizie della «civiltà di Bellosguardo» e sollecitata a contrasto dalla sofferta recezione delle vicende tragiche della campagna di Russia e delle sue conseguenze.

<sup>168</sup> Mantengo questa conclusione del mio saggio del '57, malgrado le flessioni successivamente rilevate della fortuna foscoliana e la prospettiva da me proposta nel 1978 perché tale mi appariva la situazione appunto intorno al '57 e perché in quella conclusione «provvisoria» l'ipotesi di mutamento era pur ben chiarita specie pensando alla *envergure* della mia nozione di poetica (non solo letteraria). Ritengo perciò assai strana l'insistenza di una recente storica della critica foscoliana (M.T. Lanza, *Foscolo*, Palermo 1977) su questa mia conclusione come chiave di tutta la mia immagine della critica foscoliana e del Foscolo (e nell'antologia di quel volume si riportano di me proprio le pagine più da lei incriminate per carenza sociologica e non quelle più considerate nella «nuova critica foscoliana»), mentre poi nella sua storia i nodi del percorso della critica, specie ottocentesca, concordano sostanzialmente con il mio saggio, dichiarato del resto «fondamentale», ma insieme monotonamente contestato. Tutta l'ultima e più delicata parte attuale della critica foscoliana, nel volume della Lanza è poi tutta volta ad esaltare quel tripudio metodologico (approcci psicanalitici, strutturalisti ecc.) che corrisponde bene alla prospettiva di una interpretazione dell'«intellettuale scrittore» che pur l'autrice caldeggia e che avrebbe potuto trovare un appoggio anche nel mio saggio del '78.

mentre pur proseguiva l'operosità editoriale, specie con l'edizione nazionale delle opere foscoliane (già progettata dal Barbi nel 1927 e diretta dal Fubini da lungo tempo), accompagnate da introduzioni a volte particolarmente impegnative (cito per questo periodo quella di G. Barbarisi, *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*<sup>169</sup>, di G. Bezzola alle *Tragedie e poesie minori*<sup>170</sup> e soprattutto quelle di G. Gambarin alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*<sup>171</sup>, alle *Prose politiche e apologetiche (1817-1827)*<sup>172</sup>, agli *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*<sup>173</sup> – specie per quanto riguarda la sollecitante interpretazione politica del *Commento alla Chioma di Berenice*), ripresa poi, dopo la morte del Fubini, sotto la mia direzione nel 1977, con l'uscita di tre altri volumi<sup>174</sup> e l'apprestamento degli ultimi volumi della edizione, e mentre pur proseguiva l'attività di vari provati foscolisti con studi e saggi (sempre centrali quelli del Fubini<sup>175</sup>, per non dire dei lavori dell'assiduo Goffis<sup>176</sup> o, per quanto mi riguarda il saggio sulla grande tragedia, l'*Aiace*<sup>177</sup>), è facile avvertire l'emergere di nuovi umori antifoscoliani e un crescente distacco della critica meno legata da tempo al problema foscoliano e del pubblico più vasto (al di là della stanca *routine* scolastica ancor gravata dal peso di vecchi miti nazionalistici e retorici che tanto ha nuociuto alla presenza viva del Foscolo fra le nuove generazioni, o aggiornatasi al pur fuorviante mito puristico ed ermetico novecentesco). Veri dissensi e addirittura attacchi al Foscolo son quelli – tutti e due del '59 – che provennero dalla lettura «militante»: il più scolorito e limitato attacco di «gusto» da parte Giovanni Comisso che, in una rilettura dell'*Ortis*<sup>178</sup>, ne denunciava la goffaggine delle situazioni, dei personaggi e dello stile, la loro «datazione» primottocentesca modernamente irrecuperabile; e l'attacco ben più vasto, aggressivo e autorevole (specie sul *côté* snobistico-provinciale<sup>179</sup> e

<sup>169</sup> 3 voll., Firenze 1961-1967.

<sup>170</sup> Firenze 1961.

<sup>171</sup> Firenze 1955.

<sup>172</sup> 2 voll., Firenze 1964.

<sup>173</sup> Firenze 1972.

<sup>174</sup> *Scritti vari di critica storica e letteraria*, a cura di U. Limentani e J.M.A. Lindon, Firenze 1978; *Studi su Dante*, I, a cura di G. Da Pozzo, Firenze 1979; *Studi su Dante*, II, a cura di G. Petrocchi, Firenze 1981.

<sup>175</sup> Tutti gli scritti foscoliani del Fubini, a cominciare dalla monografia del '28 fino a saggi e note più recenti e condotti avanti fino alla morte, sono stati raccolti in un volume *U. Foscolo. Saggi, studi, note*, Firenze 1978, postumo.

<sup>176</sup> Dal volume *Nuovi studi foscoliani*, Firenze 1958, a recentissimi saggi in rivista in particolare sull'*Ortis* e sul cosiddetto «proto-Ortis» (in discussione con gli studi di P. Fasano e M. Martelli più avanti citati) specie in *Le tre Laure del Foscolo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1979.

<sup>177</sup> Del 1961 (in «La Rassegna della letteratura italiana» di quell'anno) e poi in *Carducci e altri saggi*, Torino 1980<sup>4</sup>.

<sup>178</sup> Gli articoli di Comisso sono apparsi nel «Mondo», nel 1959.

<sup>179</sup> Dico provinciale, sia perché temporalmente incapace di uscire dalla «provincia» del più effimero presente, sia perché sciocamente e sprovvedutamente esterofilo in reazione speculare al provincialismo nazionalistico del periodo fascista. Basti sintomaticamente ri-

nelle sue propaggini di pubblico piú vasto e disinformato, specie attraverso la sua utilizzazione teatrale) di C.E. Gadda, *Il Guerriero, l'Amazzone, lo Spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo*<sup>180</sup>, certo lo scritto peggiore di Gadda, mescolanza di una lettura tutta scolastica di Foscolo, di «milanesismo» e «misoginismo» (l'antipatia per il detrattore di Milano-paneropoli e l'insaziabile amatore di donne-false vergini!) e comunque piú interessante per Gadda che per Foscolo e per la critica foscoliana, risolta in un improbabile professore foscoliano rimasto ad un livello anteriore anche a quello piú fanatico della critica idealistica e puristica e nella svenevole ammiratrice foscoliana (il pubblico femminile aborrito da Gadda).

Da tutt'altro versante, quello populistico-cattolico, e piú tardi, nel 1967 (l'anno della pubblicazione in volume del *pamphlet* gaddiano) Don Lorenzo Milani nella, pure interessantissima, *Lettera a una professoressa* attaccava il Foscolo per la sua «lingua morta» e «bugiarda» (puntando sull'altissimo luogo foscoliano: «Ma ove dorme il furor d'inclite gesta...») con la conclusione che il Foscolo «non amava i poveri. Non ha voluto far fatica per noi»<sup>181</sup> (anche se nella nota affiora un piú prudente «forse»: «forse quella poesia dice cose importanti», rivelabili solo con un metodo didascalico adeguato). In contatto con quest'ultimo attacco emergeva – per risolversi in una mescolanza ibrida snobistico-populistica antifoscoliana – una decurtata risultanza dei famosi giudizi gramsciani lievitata in corrispondenza con le avvisaglie e l'esplosione di quella «rivoluzione culturale» che fu il '68 studentesco (portatore di autentici segni positivi, ma anche di una certa barbarie culturale basso-maoista male trascritta in una società di tardocapitalismo), che rifiutava la tradizione e il passato e in particolare un suo rappresentante tipico come il Foscolo, sempre alla luce della sua mistificazione scolastica e degli entusiasmi puristici ed ermetici. Mentre, sulla base gramsciana (meno usufruita all'epoca della sua riscoperta postbellica), si intrecciava una opposta tendenza rozzamente sociologica di tipo plechanoviano che dal seno di certa ortodossia comunista veniva profilandosi non solo nel caso del Foscolo (emerge soprattutto un accordo con la politica del «compromesso storico», nel caso di Leopardi e Manzoni intorno al 1974), ma che nel Foscolo vedeva solo la componente retorica e monumentale, l'estraneità non solo allo sviluppo del mito giacobino solo giovanilmente accettato, ma anche a quella ascesa della borghesia, vista nel rigido schema secondointernazionalista, come spina

cordare che, in un pezzo giornalistico dedicato enfaticamente alla rappresentazione teatrale del libello di Gadda, si diceva pressappoco cosí: a livello europeo non solo Foscolo, ma persino Leopardi era un «piccolo scrittore»! Cito a memoria (ma con sicurezza del fatto e del senso) da un giornale fra '60 e '70 senza ricordarmi precisamente autore, giornale e data: la memoria ricorda le sciocchezze, non i loro frivoli autori e gli organi che li accolgono incoerentemente.

<sup>180</sup> Su «Paragone», 116, 1959, poi in volume, Milano 1967, e a lungo rappresentato teatralmente.

<sup>181</sup> Scuola di Barbiana, *Lettera a una professoressa*, Firenze 1967.

dorsale della storia setteottocentesca e solo degna di collaborazione da parte degli intellettuali e intellettuali-scrittori di quell'epoca, offrendo per Foscolo un appoggio ai rinnovati attacchi dei cattolici piú reazionari che hanno sempre aborrito il laicissimo Foscolo e che riuscivano cosí a combatterlo come reazionario rispetto non solo al Manzoni, ma al Tommaseo.

Gramsci, nei suoi scarsi appunti foscoliani dei *Quaderni del carcere*, aveva potuto intitolare un suo pezzo *Ugo Foscolo e la retorica letteraria italiana* che merita di essere citato integralmente: «I *Sepolcri* devono essere considerati come la maggiore “fonte” della tradizione culturale retorica che vede nei monumenti un motivo di esaltazione delle glorie nazionali. La “nazione” non è il popolo, o il passato che continua nel “popolo”, ma è invece l'insieme delle cose materiali che ricordano il passato: strana deformazione che poteva spiegarsi ai primi dell'Ottocento quando si trattava di svegliare delle energie latenti e di entusiasmare la gioventú, ma che è appunto “deformazione” e perché è diventato puro motivo decorativo, esteriore, retorico (l'ispirazione dei sepolcri non è nel Foscolo simile a quella della cosiddetta poesia sepolcrale: è un'ispirazione “politica”, come egli stesso scrive nella lettera al Guillon)»<sup>182</sup>.

E ancora, proprio nel confronto Foscolo-Manzoni (inserito in un pezzo intitolato significativamente *Formazione e diffusione della nuova borghesia in Italia*) scriveva: «Foscolo e Manzoni in un certo senso possono dare i tipi italiani. Il Foscolo è l'esaltatore delle glorie letterarie e artistiche del passato (cfr. i *Sepolcri*, i *Discorsi civili*, ecc.), sua concezione è essenzialmente retorica (sebbene occorra osservare che nel tempo suo questa retorica avesse un'efficienza pratica attuale e quindi fosse “realistica”). Nel Manzoni troviamo spunti nuovi, piú strettamente borghesi, tecnicamente borghesi. Il Manzoni esalta il commercio e deprime la poesia (la *retorica*)...»<sup>183</sup>. Ora – in relazione a un certo sovrapporsi della discutibile poetica nazionalpopolare e dell'«intellettuale organico» sul giudizio del passato e del valore estetico – si dovrà osservare che la «strana deformazione» retorico-monumentale è in realtà piú frutto dell'uso che dei *Sepolcri* fu fatto dal nazionalismo otto-primonovecentesco (fino all'altare della Patria e al monumento del Milite ignoto!), che non del Foscolo, di cui (ignorando insieme le ragioni «giacobine» delle tombe, utili alle virtù popolari<sup>184</sup>) Gramsci, del resto, non manca di sottolineare la corrispondenza a un «fine politico» ed educativo necessario e «realistico» nella precisa situazione vissuta dal Foscolo (meglio confermato nel secondo brano di fronte al «poteva spiegarsi» piú dubbioso nel primo brano).

Nel periodo di cui ci occupiamo cadono le parti «storiche» e «realistiche» dal giudizio gramsciano e resta solo l'affermazione della retorica dei *Sepolcri*

<sup>182</sup> *Quaderni del carcere*, a cura di V. Gerratana, I, Torino 1975, p. 569.

<sup>183</sup> *Op. cit.*, II, p. 938.

<sup>184</sup> Cfr. lo studio di L. Sozzi, piú avanti citato, e in generale (per l'uso giacobino francese dei cimiteri) il volume di P. Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris 1977.

che, in prospettive fortemente appesantite, finiranno per divenire una agghiacciante e classicistica necropoli senza vita e senza ragioni vitali. Un ulteriore attacco al Foscolo e all'*Ortis*, come chiave del letterato italiano, provenne piú tardi da Moravia in un articolo del '73<sup>185</sup> il quale – estrapolando una frase da un contesto ben diversamente complesso – prospetta il personaggio di Jacopo Ortis come il prototipo del letterato italiano «disperato passivo», paragonandolo insieme al Serra dell'*Esame di coscienza* e definendo Foscolo (confuso con il suo personaggio<sup>186</sup>) «meno intelligente», «il perfetto letterato piccolo-borghese, inguaribilmente retorico, patriottico perché socialmente frustrato». Come Moravia ripeté in uno *show* televisivo<sup>187</sup> ad introdurre uno sceneggiato di irresistibile, involontaria comicità e di vera goffaggine.

Cosí Foscolo, che tanta importanza ha avuto nella piú profonda formazione del nostro maggiore poeta contemporaneo, Montale, finiva col diventare un pretestuoso bersaglio, ben al di sotto di ogni possibile dissenso sulla vera forza e sui limiti di questa grande personalità poetica e di questo grande personaggio storico e intellettuale, che, se non è Leopardi e non ha la sua trascinate forza attuale, non manca certo di parlarci ancora in opposizione al coevo «poeta del consenso», il Monti, che da qualche parte viene opposto al Foscolo come il vero ed esemplare intellettuale organico ben auspicabile nel nostro presente.

Sta di fatto cosí che verso la fine degli anni sessanta la flessione della fortuna foscoliana «diffusa» diviene fortissima e certo la stessa vera e propria critica dell'ultimo ventennio non ha davvero privilegiato il problema foscoliano, nonché come tema suscitatore di peculiari entusiasmi, nemmeno come nucleo catalizzatore di rinnovati interessi storiografico-culturali. La polarizzazione degli interessi degli studiosi del nostro primo Ottocento fra le due figure-chiave di Manzoni e Leopardi sembra aver relegato in secondo piano la personalità foscoliana, forse anche perché difficilmente inseribile – con le sue spigolosità contraddittorie, con le sue oscillazioni irrisolte – in una schematizzazione storiografica promossa dal riferimento esemplare a due scelte certo divergenti e nettamente differenziate come quella leopardiana e quella manzoniana (il cui confronto fu impostato dal compianto C. Salinari e discusso da E. Sanguineti<sup>188</sup>).

Foscolo, troppo lontano dalla coerente e rigorosa forza contestativa del Leopardi «progressivo», ma certo non facilmente inquadrabile nei ranghi degli «intelletuali organici» alla borghesia avanzante, ha perduto rapidamente potere suggestivo e capacità stimolatrice nella produzione critica recente. Anche rispetto a nuove ridefinizioni della geografia ideologico-let-

<sup>185</sup> *Disperati e passivi*, in «Corriere della Sera», 22 luglio 1973.

<sup>186</sup> A questo proposito rimando a quanto scrivo, circa simili frasi ortisiane e circa l'errore di appiattare l'autore sul personaggio, nel saggio del '74 sulle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*.

<sup>187</sup> Si trattava di un'intervista a Moravia e a L. Piccioni.

<sup>188</sup> In «Critica Marxista», 1973.

teraria dell'Ottocento italiano come quella del Timpanaro<sup>189</sup>, fondata sulla rivalutazione di un'area «classicistico-illuministica», il Foscolo stenta a trovare spazio significativo, risultando qualificato più per l'anomalia della sua posizione che per una sua collocazione in positivo, più per ciò che non è o non riesce ad essere che per ciò che è e intende essere: «Non classicismo freddo e accademico, certamente, ma *nemmeno* classicismo illuminista, malgrado le intenzioni didascaliche e allegorizzanti delle *Grazie*». «Lo sforzo da lui compiuto di superare l'astrattezza del libertarismo alfieriano nutrendolo di succhi machiavellici, hobbesiani e vichiani, *non fu* dal Foscolo stesso messo al servizio di un preciso orientamento liberale, e *tanto meno* democratico»<sup>190</sup>.

Mentre persiste la carenza di ricerche monografiche o tendenzialmente tali<sup>191</sup>, al di fuori di occasioni obbligate come le grandi storie letterarie, collane di classici, antologie ecc. (e a ciò può continuare a contribuire la perdurante mancanza di strumenti fondamentali come una biografia redatta con criteri moderni e storicamente affidabili, o come lo stesso trascinarsi lunghissimo del lavoro filologico su opere centrali come *Le Grazie*<sup>192</sup>), gli stessi spunti sintetici più suggestivi e autorevoli che muovono verso tentativi di nuova definizione delle posizioni foscoliane nascono per antitesi o comunque per attrito da indagini centrate sulle altre due grandi figure. Ad esempio è in margine al suo centrale impegno di manzonista che nasce l'osservazione del Caretti sulla collocazione «eccentrica» di Foscolo «rispetto alla reale situazione italiana, agli effettivi problemi che essa poneva ai nostri scrittori»; e l'astrattezza del «gesto» foscoliano dell'esilio è misurata per contrasto sull'apprezzamento dell'umile «carità di patria» manzoniana<sup>193</sup>.

Si capisce quindi perché l'occasione del capitolo foscoliano nella *Storia della letteratura*<sup>194</sup> non sia stata particolarmente sollecitante per il Caretti, il quale pure vi esplica tutte le sue doti di finezza e di nitida scrittura. I risultati

<sup>189</sup> S. Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa 1965, 1969<sup>2</sup>.

<sup>190</sup> *Op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>191</sup> Debole risulta, ad esempio, un libro di G. Paparelli, *Storia della « lirica » foscoliana*, Napoli 1971. Poco conclusivo è il volume complicato di A. Tripet, *L'inquiétude et la forme, essais sur U. Foscolo*, Lausanne 1973, mentre ampio e volenteroso, ma confuso fra storicismo sociologico e psicanalisi, risulta il capitolo foscoliano di N. Mineo, nella *Storia della letteratura italiana*, Laterza, Bari 1977.

<sup>192</sup> Ora sta per uscire finalmente il volume *Poesie* del Foscolo, nell'Edizione Nazionale, che conterrà il testo critico delle *Grazie*, a cura del compianto F. Pagliai e di M. Scotti (le altre poesie a cura di F. Pagliai e G. Folena). L'enorme lavoro preparatorio del Pagliai, purtroppo inconcluso, trovò pubblica realizzazione, dopo l'articolo citato del '52, in tre saggi successivi: *Prima redazione fiorentina delle «Grazie»*, in «Studi di Filologia Italiana», 1961; *Versi a Dante nelle «Grazie»*, in «Studi Danteschi», 1967; *Note per un progetto di edizione critica delle «Grazie» di U. Foscolo*, in «Studi di Filologia Italiana», 1970.

<sup>193</sup> L. Caretti, introduzione ad A. Manzoni, *Opere*, Milano 1962, pp. XVIII-XIX (ora in *Manzoni. Ideologia e stile*, Torino 1972).

<sup>194</sup> L. Caretti, *Foscolo*, in *Storia della letteratura italiana*, diretta da E. Cecchi e N. Sapegno, vol. VII, Milano 1969, pp. 97-197.

piú originali sono tutti nel paragrafo dedicato alla produzione preortisiana (un settore privilegiato, come vedremo, dagli studi foscoliani piú recenti), nell'accorta descrizione di «un giovanile Foscolo dimidiato» fra il giudizioso apprendistato della *Raccolta Naranzi* (cautamente valorizzata come «lezione di sottile affinamento, di cautela e di controllo») e l'espansione sentimentale dell'epistolario, «di quelle prime caldissime e melanconicissime lettere». Nel suo complesso, il capitolo caretiano applica un modulo interpretativo di chiara derivazione derobertisiana, calibrando lungo la carriera poetica foscoliana il diverso atteggiarsi, raffrontarsi e rapportarsi di due fondamentali componenti, che il Caretti definisce (con un binomio reso celebre da tutt'altro autore) «persuasione e retorica», ma che non si differenziano dai termini foscoliani piú congruamente adoperati dal De Robertis, «passionato e mirabile». Ma in realtà questo modulo derobertisiano (che utilizza anche spunti fubini, specie nel giudizio sui sonetti) si inserisce in uno schema di giudizio di tipo desanctisiano, che colloca il culmine della parabola foscoliana nei *Sepolcri*, «ultima testimonianza organicamente compiuta della poesia militante del Foscolo», mentre a partire dal 1809, dopo la «breve riviviscenza» della *Orazione inaugurale*, prevarrebbero le ragioni del progressivo «isolamento personale» foscoliano, «verità» e «poesia» divorzierebbero definitivamente, e le *Grazie* attesterebbero la rinuncia all'azione sulla realtà.

Questo schema, che dal Caretti è presentato senza rigidezza, con consonanze per quanto riguarda i rapporti fra *Grazie*, *Ricciarda* e traduzione sterniana anche col mio saggio su *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812-13*, viene maggiormente evidenziato in una breve e lucida monografia, di poco precedente, di Giorgio Luti<sup>195</sup>. Il motivo della «solitudine» di Foscolo, intesa come limite «privato» della sua avventura poetica e piú decisamente esplicitato dal Luti, il quale storicizzando l'oscillazione fra «mirabile» e «passionato» propone un'articolazione dell'arte foscoliana in tre stadi interdipendenti, «a seconda della diversa funzionalità degli stimoli romantici su una base saldamente ancorata a posizioni settecentesche». Alla prima breve fase decisamente romantica, nutrita di passione democratica (il *Tieste*, l'*Ode a Bonaparte*), aperta a tentativi di avanguardia europea (l'*Ortis* 1798 come esperimento di modernizzazione narrativa), succederebbe la fase del «compromesso», della riduzione «moderata» dell'elemento romantico sia in sede politica sia in sede letteraria. Si stabilisce così, secondo il Luti, il «pericoloso equilibrio della grande poesia foscoliana» (*Sonetti, Odi, Sepolcri*): un «fortunato equivoco» che cesserebbe con la presa di coscienza didimea e con *Le Grazie*, che testimoniano «una resa alle origini settecentesche del suo credo poetico, la rinuncia alla battaglia in nome della poesia consolatrice».

Tale tipo di impostazione conduce inevitabilmente ad arretrate sempre piú il limite della modernità (e della grandezza) foscoliana: se il Caretti

<sup>195</sup> G. Luti, *Foscolo*, Roma-Milano 1966 (poi in *Le frontiere di Recanati*, Firenze 1972). Al Luti si deve anche una raccolta di *Scritti didimei*, Milano 1974, con lucida introduzione.

scartava solo *Le Grazie*, per Luti l'isolamento rinunciataro emblemizzato dalla figura di Didimo nasce, appunto, con Didimo, nel 1804-1806 in riva alla Manica. Franco Ferrucci, autore di una discussa (e meritevole di una decisa opposizione<sup>196</sup>) liquidazione complessiva dei classici letterari italiani fra Sette e Ottocento<sup>197</sup>, mentre esplicita ed estremizza il ritorno al giudizio desanctisiano sulle *Grazie* («Foscolo riprende la linea arcadica e settecentesca della galanteria versificata»), colloca esplicitamente subito dopo l'*Ortis* («il piú bel libro della sua generazione, e certamente il capolavoro del Foscolo») la soglia della sfioritura di una «eccezionale adolescenza poetica»<sup>198</sup>. Non dissimilmente Enzo Noè Girardi, in un saggio<sup>199</sup> significativamente improntato su argomentazioni rosminiane-tommaseiane, vede aprirsi dopo l'*Ortis* (con ancora notevoli concessioni al valore dei sonetti) una prospettiva di involuzione «reazionaria», culminante nella «frivola sensualità» delle *Grazie*. Infine Luigi Derla<sup>200</sup> (peraltro in una diversa sfumatura interpretativa, giacché la chiave di lettura del Foscolo maturo è estetistico-decadente, non classicistica, almeno nel senso settecentesco del termine) ingloba anche l'*Ortis* in una complessiva condanna dell'atteggiamento foscoliano di fronte alla contemporaneità, e delle conseguenti sue scelte di poetica: una «poetica della rassegnazione» intesa come rifugio in uno «spazio interiore, lontano dai conflitti del mondo reale», che nascerebbe precocissima a partire dal momento in cui Foscolo giovane rinuncia alle sue originali esigenze di creazione di valori «non solo nell'ordine estetico, ma in quello della prassi».

Si capisce dunque l'attuale intensificarsi dell'attenzione degli studiosi intorno al primo periodo dell'attività foscoliana, anche se gli interventi sono ovviamente di diverso livello ed orientamento. Sulla formazione veneziana<sup>201</sup> porta l'attenzione Carlo Dionisotti<sup>202</sup>, richiamando soprattutto (e con minor

<sup>196</sup> Si veda soprattutto la violenta stroncatura, pienamente motivata, di S. Timpanaro (*Un «parnassiano» atlantico*, in «Belfagor», 1972).

<sup>197</sup> F. Ferrucci, *Addio al Parnaso*, Milano 1971.

<sup>198</sup> Il saggio del Ferrucci potrebbe interessare da un punto di vista metodologico, essendo forse il primo a introdurre nell'analisi dei testi foscoliani strumenti psicoanalitici. Se non che di tali strumenti il Ferrucci fa un uso davvero troppo disinvolto e sbrigativo, riconducendo ogni immagine letteraria, anche la piú consunta da una tradizione secolare, direttamente al rapporto dell'autore con il padre e la madre (ed è ovvio che poi l'ambivalenza o comunque l'ambiguità di tale rapporto può giustificare ogni apparente contraddizione nell'uso dei simboli, ma spoglia anche di capacità ermeneutica l'uso della psicanalisi). Il risultato rischia di essere un rozzo biografismo-psicologismo, non migliore di quello fine-ottocentesco per svolgersi a livello di subconscio. Né d'altra parte certe osservazioni sulle ambiguità politiche foscoliane sono passate al vaglio di una verifica non solo impressionistica e superficiale.

<sup>199</sup> E.N. Girardi, introduzione a U. Foscolo, *Opere*, Milano 1966, vol. I.

<sup>200</sup> L. Derla, *Foscolo e la crisi del classicismo*, in «Belfagor», 1973.

<sup>201</sup> Anche la formazione adolescenziale a Spalato è stata oggetto di minuta e meritoria attenzione da parte di M. Zorić, *Ancora sul soggiorno di U. Foscolo a Spalato e Due note su U. Foscolo e la Dalmazia*, in «Studia Romanica et Anglica Zagabriensia», 1959 e 1963.

<sup>202</sup> C. Dionisotti, *Venezia e il noviziato poetico del Foscolo*, in «Lettere Italiane», 1966.

attenzione alla politica e alla produzione foscoliana) le esperienze e gli incontri che l'ambiente letterario della Repubblica proponeva a Foscolo: Cesarotti innanzitutto (e non senza foscoliane renitenze a certi aspetti del magistero cesarottiano) e il suo *entourage* padovano, ma già prima Bertola, personalmente conosciuto in un breve soggiorno veneziano del poeta riminese, con la Teotochi Albrizzi e Ippolito Pindemonte, e poi Andrea Rubbi, Angelo Dalmistro, il Compagnoni. Nessun apporto allo studio di questo periodo foscoliano dà invece un farraginoso e raccogliuccio volumetto di Walfrido Del Villano<sup>203</sup>; mentre fra i contributi più specifici relativi ad opere anteriori al 1802 si potrà richiamare il saggio di Pino Fasano<sup>204</sup> centrato sui due sonetti *Quando la terra è d'ombre ricoverta* e *Te nudrice alle Muse* (come presumibili reliquie della sconosciuta ma attestata edizione 1798 di sette sonetti) e in particolare sull'influenza precoce delle *Rime* alfieriane; nonché il mio studio sull'ode genovese del 1800<sup>205</sup>, teso a reinserire la genesi di quella poesia entro la spirale di sviluppo della personalità foscoliana fra *Ortis* (1798) e *Ortis* (1802): ciò che consente di valutare l'uso sapiente e sottilmente ironico dell'iconografia erotico-mitica settecentesca, l'esaltazione vitalistica dell'«amabile bellezza», come risposta dialettica alla drammatica situazione storico-personale in cui nasce l'Ode – sottraendo così la stessa sia alle scolastiche letture realistico-psicologiche, sia all'eccessiva riduzione in chiave di fredda e raffinata regressione al Settecento (una «collana di cammei»).

Ma com'è ovvio l'opera foscoliana giovanile su cui più si appunta l'attenzione dei critici continua ad essere l'*Ortis*. Oltre alle notazioni contenute nel saggio citato, il Derla aveva dedicato al romanzo foscoliano un precedente lavoro<sup>206</sup>, che, mentre sottolineava il profondo significato storico dell'*Ortis*, come «rispecchiamento di una profonda crisi della coscienza europea», ne riduceva sostanzialmente la capacità innovatrice: la risposta foscoliana alla crisi è infatti giudicata come una «passiva» regressione istintuale che, risolvendosi in un rifiuto violento (il suicidio), si mostrerebbe incapace di acquisire una vera coscienza critica della situazione storica, e quindi di proporre un superamento dialettico della crisi. Dal punto di vista della pura analisi ideologica, lo studio che poco dopo pubblica A. Lepre<sup>207</sup> – in un percorso che va dagli scritti giornalistici del '98 alle orazioni pavesi – interpreta in modo radicalmente opposto il gesto suicida di Jacopo: «un gesto di politica attiva» in quanto «il rifiuto di ogni possibilità di convivenza sociale viene... ad assumere un senso polemico, viene ad essere, in sostanza, nuovo impegno

<sup>203</sup> W. Del Villano, *Nascita del «liber uomo» Niccolò Ugo Foscolo*, Roma 1973.

<sup>204</sup> P. Fasano, *Stratigrafie foscoliane. La sconosciuta edizione 1798 dei sonetti*, in «Rassegna della letteratura italiana», 1974 (poi nel volume *Stratigrafie foscoliane*, Roma 1974).

<sup>205</sup> W. Binni, *L'Ode alla Pallavicini nello svolgimento del primo Foscolo*, in *Studi in memoria di Luigi Russo*, Pisa 1974.

<sup>206</sup> L. Derla, *Interpretazione dell'«Ortis»*, in «Convivium», 1967.

<sup>207</sup> A. Lepre, *Per una storia degli intellettuali italiani: i giacobini e il Foscolo*, in «Movimento Operaio e Socialista», 1968.

sociale». Ma entrambi gli studiosi sembrano in realtà eludere il vero problema critico del romanzo, che sta nel rapporto fra l'ideologia foscolo-ortisiana (e in realtà è poi necessario distinguere, ben al di là dell'autobiografismo del romanzo, fra ideologia del Foscolo 1802 e ideologia del personaggio Jacopo) e la sua peculiare traduzione letteraria e artistica. Su questo problema si sofferma la mia introduzione a una recente edizione delle *Ultime lettere*<sup>208</sup>, nel tentativo di mettere in luce, da un canto lo sdoppiamento autore-personaggio fra un intellettuale collaboratore critico del potere napoleonico e un intellettuale disperato e testimone estremo attraverso lo «scrivere», e comunque la natura estremamente complessa, densa di fertili contraddizioni, dell'ideologia ortisiana, dall'altro il dispiegarsi dei motivi ideologici, politici, esistenziali, nell'intenso ritmo drammatico-narrativo del libro. Che è ciò che consente (e spiega) l'enorme influenza dell'*Ortis* sull'Ottocento italiano, da Mazzini a Leopardi.

Agli aspetti più schiettamente letterari dell'*Ortis* e in particolare alla genesi elaboratissima del romanzo e al peculiare *modus operandi* foscoliano nel rapporto con le innumerevoli fonti è dedicato un altro gruppo di interventi. Mentre Pino Fasano<sup>209</sup> smonta accuratamente la leggenda rossiana del «proto-*Ortis*» 1796, riconoscendo nel misterioso *Laura, lettere* del giovanile *Piano di studi* piuttosto un diverso e autonomo primo tentativo di romanzo, del tutto indipendente dalla storia di Jacopo, Mario Martelli ripropone<sup>210</sup> l'esistenza di uno «strato» dell'*Ortis* anteriore all'edizione bolognese 1798, ricavandola da una minuziosa analisi della continuazione sassoliana, che rivelerebbe (attraverso una fitta serie di riscontri tematici e stilistici) minimi interventi del Sassoli su un testo di caratteristiche tutte foscoliane<sup>211</sup>. Nuova attenzione desta frattanto il problema del rapporto con il *Werther* goethiano. Riccardo Massano<sup>212</sup> individua le influenze politico-culturali che poterono suggerire le tesi precedenti sull'argomento: quella «bilaterale» del «tempo del comparativismo positivista, e della *Triplice!*», che concedeva qualcosa alla tesi foscoliana di una non diretta discendenza wertheriana dell'ispirazione dell'*Ortis*, ma contemporaneamente illuminava la diffusione vastissima in Europa del *Werther*, attraverso imitazioni, volgarizzamenti e adattamenti,

<sup>208</sup> W. Binni, introduzione a U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Milano 1974. Da ricordare anche l'apprezzabile commento all'*Ortis* di A. Balduino, Padova 1968.

<sup>209</sup> P. Fasano, *Laura e Lauretta. Il primo romanzo di Ugo Foscolo*, in «Rassegna della letteratura italiana», 1966 (ora in *Stratigrafie foscoliane* cit.).

<sup>210</sup> M. Martelli, *La parte del Sassoli*, in «Studi di Filologia Italiana», 1970.

<sup>211</sup> La tesi del Martelli potrebbe essere corretta da quanto suggerisce una recensione di P. Fasano («Rassegna della letteratura italiana», 1972) circa una possibile partecipazione del Foscolo alla elaborazione della «parte del Sassoli» non prima, ma *dopo* la partenza da Bologna.

<sup>212</sup> R. Massano, *Goethe e Foscolo, Werther e Ortis*, in *Problemi di lingua e letteratura italiana del '700. Atti del IV Congresso dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana*, Wiesbaden 1965.

e quella nazionalistica del Rossi, al tempo della prima guerra mondiale, che attraverso l'invenzione del proto-*Ortis* 1796 tende ad emarginare e scavalcare l'*Ortis* 1798, in cui piú palesi sono le derivazioni goethiane. L'innegabile influenza diretta del testo di Goethe sulla genesi del romanzo foscoliano attestata dal Massano è piú analiticamente documentata nel recente volume<sup>213</sup> di un giovane studioso, Giorgio Manacorda (il quale estende l'esame alle discendenze wertheriane in Leopardi), anche attraverso una maggiore attenzione al preciso testo della traduzione del Salom letta da Foscolo<sup>214</sup>. Il limite del lavoro del Manacorda sta in una palese incertezza metodologica, che lo fa muovere fra esigenze di certezze «marxiste» e ansia di recuperare l'ineffabile artistico (e romantico), per approdare ad un uso della psicanalisi che non sempre rispetta la pur enunciata necessità di distinguere l'indagine sui «motivi» testuali da quella sulle tendenze psicologiche degli autori. Per quanto riguarda specificamente l'*Ortis*, le notazioni del Manacorda circa il significato dell'esempio goethiano per il testo foscoliano soffrono della rigida delimitazione dell'analisi al testo delle 45 lettere bolognesi, e d'altra parte dell'indebita estensione alla «parte del Sassoli», che anche accettando la tesi del Martelli non può essere letta *tout court* come un testo foscoliano.

Non è abbondante il materiale critico recente sulle *Poesie* 1803 e sui *Sepolcri*. Nella linea complessivamente dominante in questo periodo di un'interpretazione dell'opera foscoliana come «fuga dalla storia» si inserisce la lettura di *Forse perché della fatal quiete* compiuta da Marco Cerruti<sup>215</sup>: il quale sa usare questa chiave di lettura in termini non svalutativi, senza semplificanti schematismi di fronte al fermento irrisolvibile delle contraddizioni foscoliane (la giusta perplessità fra la possibilità di orientare l'«indugio meditativo» del sonetto in termini «liminariamente religiosi» o, all'opposto, «in una prospettiva latamente lucreziana»), e con accorti raccordi con parallele esperienze (Wordsworth, Coleridge, Novalis) che anche uno studioso americano, K. Kroeber<sup>216</sup>, suggerisce, misurando in termini europei la risposta al *failure of revolutionary ideals*. L'altro sonetto *Né piú mai toccherò le sacre sponde* sembra sollecitare particolarmente le attenzioni della metodologia strutturalistica, che si applica su di esso due volte: in modo assai artigianale e con palese modestia da parte di Alvaro Valentini<sup>217</sup>, con piú sapiente di-

<sup>213</sup> G. Manacorda, *Materialismo e masochismo. Il «Werther», Foscolo e Leopardi*, Firenze 1973.

<sup>214</sup> Notizie anche piú precise di quelle del Manacorda sulla fortuna del romanzo goethiano sono date da S.N. Cristea, *The fortunes of «Werther» in Italy*, in *Collected essays on Italian language and literature*, Manchester-New York 1971.

<sup>215</sup> Per l'esattezza si tratta dell'ultimo capitolo di un volume che ha il suo taglio unitario nel riconoscimento delle radici politico-ideologiche (l'*échec* giacobino) della poetica neoclassica (M. Cerruti, *Neoclassici e giacobini*, Milano 1969).

<sup>216</sup> K. Kroeber, *The artifice of reality. Poetic style in Wordsworth, Foscolo, Keats and Leopardi*, Madison and Milwaukee 1964.

<sup>217</sup> A. Valentini, *Campi onomasiologici e campi semantici nel sonetto foscoliano «A Zacin-*

sinvoltura per mano di Marcello Pagnini in un saggio<sup>218</sup> che ha anzi palesi quanto eccessive ambizioni di esemplarità metodologica. In entrambi i casi peraltro le acquisizioni critiche non sono in alcun modo innovative rispetto all'interpretazione corrente.

Per i *Sepolcri*, non si constata l'apparizione di nuove proposte interpretative complessive. In compenso non mancano contributi esegetici particolari e, anche qui, studi sulle fonti e sul loro uso nel carme. Di particolare interesse risultano fra questi gli studi dello Scotti<sup>219</sup> (sulla trattatistica sei-settecentesca intorno agli usi funebri, e in particolare sul *De Sepulchris Hebraeorum* dell'archeologo tedesco Johann Nicolai) e di Lionello Sozzi<sup>220</sup> (sulla pubblicistica francese intorno alle sepolture fra 1796 e 1804), aiuto notevole quest'ultimo alla comprensione della dichiarata «politicalità» del carme.

Non contrasta infine con il dato precedentemente sottolineato, dell'accentrarsi dell'interesse intorno al Foscolo giovane, il fatto che rimanga invece intensa l'attività critica intorno alle *Grazie*. Molti interventi sembrano infatti soltanto trascinare senza particolari arricchimenti motivi già stanchi, esauriti nella ricca discussione svoltasi fra le due guerre. Così ad esempio il saggio di Vincenzo Presta<sup>221</sup> appare come il deterioramento tardivo di certe rischiose implicazioni dell'interpretazione del Flora: proponendo una lettura mistico-musicale dei singoli «frammenti lirici», che elude il pur apprezzabile dichiarato tentativo di sottrarre le *Grazie* ad ogni «formalismo estetico» e naufraga in una dilettantesca ricerca di equivalenti musicali («allegretti», «notturni», «piccole sinfonie»). Quest'ultimo fastidiosissimo vezzo ricorre anche nei numerosi interventi sulle *Grazie* di Saverio Orlando<sup>222</sup>, il quale, nonostante l'encomiabile e appassionato impegno, portato anche sul piano filologico<sup>223</sup>, sembra retrocedere anche più del Presta, verso interpretazioni

to», in *Le ragioni espressive*, Roma 1972.

<sup>218</sup> M. Pagnini, *Il sonetto «A Zacinto»*. Saggio teorico-critico sulla polivalenza funzionale dell'opera poetica, in «Strumenti critici», 1974.

<sup>219</sup> M. Scotti, *Il «De Sepulchris Hebraeorum» di Johann Nicolai e i «Sepolcri» del Foscolo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1965 (ora in *Foscolo fra erudizione e filologia*, Roma 1973).

<sup>220</sup> L. Sozzi, *I «Sepolcri» e le discussioni francesi sulle tombe negli anni del Direttorio e del Consolato*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1967.

<sup>221</sup> V. Presta, *Il mito dell'armonia (Una lettura foscoliana)*, in «Convivium», 1968.

<sup>222</sup> S. Orlando, *Sul frammento della «vergine romita»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1970; Id., *Note sulla elaborazione formale delle «Grazie»*, ivi, 1971; *I versi del «queto Lario»*, in «Misure Critiche», 1972; Id., *Omero e le «Grazie»*, in «Lettere italiane», 1973; Id., *Il mito di Atlantide nelle «Grazie» del Foscolo*, in «Italianistica», 1974.

<sup>223</sup> L'Orlando giunge a proporre una sua «edizione critica» delle *Grazie* (Brescia 1974; e vedi anche l'antologia *Dall'«Ortis» alle «Grazie»*, Torino s. d. [ma 1974], e *La seconda redazione dell'Inno alle Grazie di Ugo Foscolo*, in «Paideia», 1973), che peraltro è ben lungi dal fornire quello strumento di lavoro che gli studiosi attendono ormai da troppi anni. Il concetto giusto della centrale «fiorentinità» delle *Grazie* viene infatti esasperato dall'Orlando sino a privilegiare palesemente (il che da un punto di vista filologico è assurdo) le precise stesure fatte risalire al mese di maggio 1813. D'altra parte sia i criteri di ordinamento cro-

del tipo di quella dello Sterpa, rivendicando i valori dell'ispirazione spontanea presenti nelle «piccole liriche» fiorentine, successivamente sacrificati alle ambizioni didascalico-narrative del carme. E a motivi interpretativi stile «anni '30» è pure legato lo studio di un allievo di De Robertis, Leone Piccioni<sup>224</sup>. Muovendo dall'asserzione di un radicale mutamento di poetica avvenuto all'altezza dell'*Orazione* pavese (lo stacco da una concezione «descrittiva» della poesia all'idea di una funzione di essa tutta «inventiva», legata alla teoria dell'«immaginazione» come capacità, propria dei «genii», di cogliere «la verità degli oggetti, e non solo le loro forme apparenti»), il Piccioni identifica negli anni delle *Grazie* una posizione di progressivo disimpegno della poesia foscoliana dall'attualità e dalla storia (in ciò non differendo, se non nel segno positivo annesso a tale affermazione, dalla maggior parte delle recenti interpretazioni). Dalla scelta «inventiva» scaturirebbe d'altra parte la necessità per il Foscolo di rivolgersi alla misura «breve», come l'unica che consenta la piena realizzazione di un ideale di lirica concisione<sup>225</sup>. Anche il Piccioni quindi approda all'esaltazione del «frammento» isolato, contrapposto alla struttura prosastica e raziocinante. Un contributo interessante anche se molto discutibile alla soluzione del rapporto fra episodi e architettura del carme viene forse da uno studio di Lidia Lonzi<sup>226</sup>. Viste sotto il segno di una poetica classicistico-illuministica (legata alla distinzione degli stili, e quindi a una scontata precostituzione dei contenuti del discorso poetico, ma d'altra parte valorizzante la capacità di «combinazione» dei motivi poetici come mezzo per toccare la sensibilità del lettore e quindi come strumento conoscitivo), *Le Grazie* appaiono alla Lonzi improntate «a un'unità che si basa su una particolare molteplicità dei motivi»: «gli episodi nascono all'interno di un discorso la cui struttura è da essi stessi costituita». L'analisi delle «transizioni esterne e interne» (dove si verifica, diversamente dall'ipotesi dei

nologico delle varianti, sia le trascrizioni dei manoscritti appaiono tutt'altro che affidabili. Il problema dell'edizione delle *Grazie* appare correttamente impostato in una recensione al lavoro dell'Orlando di M. Scotti (*Per una recente edizione delle «Grazie»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1975), il quale, richiamandosi anche al Barbi, ritiene si debba scartare la ricerca di una «soluzione unitaria e sincronica», e limitarsi a identificare e documentare i vari «strati» del lavoro foscoliano, che costituiscono il vero dinamico «originale». Tale punto di vista non concerne del resto solo l'aspetto filologico, né solo *Le Grazie*: nell'introduzione alle sue *Stratigrafie foscoliane* (cit.) il Fasano osserva che l'estrema «mobilità testuale» di quasi tutta l'opera foscoliana costituisce forse il dato storicamente più significativo per un interprete odierno, alla luce della problematica coscienza del «lavoro» letterario e della centrale contraddizione autore-opera che essa documenta alle soglie dell'Ottocento.

<sup>224</sup> L. Piccioni, *Foscolo 1812-13*, in *Pazienza e impazienze*, Firenze 1968.

<sup>225</sup> In realtà, mentre appaiono profondamente errate le implicazioni evasive che il Piccioni scopre nel concetto foscoliano di «immaginazione» (che è al contrario, sensisticamente, una facoltà eminentemente conoscitiva, capace di «illuminare il vero»), proprio la *Lettera al Fabre* citata dal Piccioni sottolinea piuttosto le esigenze di connessione ordinata dei membri (il concetto di «chiaroscuro»).

<sup>226</sup> L. Lonzi, *Le transizioni nelle «Grazie» del Foscolo*, in «Paragone-Letteratura», 1963.

*Sepolcri*, una prevalente tendenza a forme paratattiche) agli episodi conferma l'impossibilità di scindere in antagonismo fra slancio lirico e freno intellettuale uno sviluppo compositivo che si propone come procedimento di rapidissima successione di immagini.

Ma sulle *Grazie* l'intervento più stimolante di questi ultimi anni è certamente quello del Masiello<sup>227</sup>, il quale tenta uno scioglimento argomentato e lucidamente analitico della contraddizione disimpegno-politicità che dopo l'intervento del Russo ha condizionato il problema critico del carme. La chiave (adorniana) di questo scioglimento sta nell'interpretazione dell'apparente «evasività» delle *Grazie* come risposta dialettica (e contestativa) all'esperienza storico-politica vissuta, «rispetto alla quale essa si istituisce come misura di giudizio e risentita alternativa». Tale tesi è svolta dal Masiello con indubbio acume, attraverso una convincente ricostruzione della genesi delle *Grazie* che valorizza particolarmente la lucida demistificazione delle impalcature ideologiche borghesi condotta da Foscolo nell'*Orazione sulla giustizia*, e la conseguente affermazione di valori alternativi (la «compassione» e il «pudore») che già sottendono l'ispirazione dell'*Ajace* (interpretato, in accordo con la mia *Lettura*, come «antecedente più immediato» delle *Grazie*) e promuovono l'esperienza didimea, intesa come «processo di estraniamento dalla irredimibilità del reale». Ciò non toglie che sia stato o sia possibile muovere al saggio del Masiello ragionevoli obiezioni circa certo schematico che sembra forzare in direzione evasiva (e sia pure di un'evasività che riconnetta dialetticamente alla storia) anche elementi che appaiono dotati in realtà di una loro diretta, non solo «oggettiva» politicità (come la dottrina dell'armonia, la cui funzione, più che «straniante» come appare al Masiello, è immanente ai «deliri mortali»), e tesa a ricostituire una coraggiosa e consapevole misura di vita); mentre non convince completamente (anche alla luce di certe sfumature delle stesse *Grazie*: Pallade protegge la «guerra giusta») l'eccessiva riduzione pacifista dell'ideologia foscoliana<sup>228</sup>.

<sup>227</sup> V. Masiello, *Il mito e la storia. Analisi delle strutture dialettiche delle «Grazie» foscoliane*, in «Angelus Novus», 1969.

<sup>228</sup> Fra gli innumerevoli interventi e approfondimenti su particolari momenti ed aspetti dell'attività foscoliana, vale la pena di segnalare la ripresa della discussione (risalente ad un antico scatto polemico del Pasquali) sul valore della «filologia» foscoliana. L'occasione è stata la pubblicazione, nell'eccellente edizione critica del Barbarisi, degli *Esperimenti di traduzione dell'Iliade*: dalle posizioni contrapposte di G. Fischetti (recensione all'ed. Barbarisi, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1970) e di S. Timpanaro (*Ancora sul Foscolo filologo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1971) sembra comunque emergere il rilevante interesse delle posizioni foscoliane (se non dei concreti risultati tecnici, che il Timpanaro continua a negare) all'altezza dei lavori propriamente filologici del periodo inglese (i due *Discorsi* sul testo della *Commedia* e del *Decameron*). Per quanto riguarda approcci filologici e testuali a singole opere del Foscolo, si ricordi il volume degli *Appunti per le Lettere scritte dall'Inghilterra* di L. Conti Bertini, Firenze 1975, e, per quanto riguarda i commenti, il commento, soprattutto impegnativo per i *Sepolcri*, nel volume I delle *Opere di U. Foscolo* (Milano-Napoli 1974), a cura di F. Gavazzeni.

È intorno all'approssimarsi, alla scadenza e occasione sollecitante del bicentenario della nascita del Foscolo, 1978, che si assiste ad una maggiore ripresa dell'attività critica foscoliana (di fronte al permanere ed emergere involgarito di umori antifoscoliani ben presenti nei giornali e settimanali dell'epoca, che colgono l'occasione del bicentenario per un rigurgito accresciuto di insigni sciocchezze ridicolizzanti questo aborrito genio della tradizione «nazionalprovinciale»<sup>229</sup>) contrassegnata prima, e intorno agli importanti convegni (Roma, Venezia, Milano, Firenze) promossi da un Comitato nazionale da me presieduto (e con la presidenza onoraria di Eugenio Montale) che si rivelano come l'asse portante di una cresciuta alacrità di indagini e nuovi studi e, addirittura, di una nuova prospettiva critica su Foscolo liberata sia dalle ipoteche di eredità risorgimentali, sia da quelle delle interpretazioni puristiche, idealistiche, ermetiche, mentre si faceva luce (in forme a volte ben sollecitanti e complesse, a volte in forme massicce e rischiose di perdere la specificità poetica del Foscolo, lo spessore storico della sua stessa poesia appiattendolo sullo scrittore sull'intellettuale *tout court*) la tendenza a cogliere la complessità foscoliana nelle forme dell'intellettuale-scrittore, meglio atte a rendere la storica connessione del Foscolo con la storia del suo tempo e con la stessa storia successiva. Così, in mezzo a studi che in vario modo riavvicinavano la più trascurata zona sepolcristiana (come il volumetto di G. Getto, *La formazione dei «Sepolcri»*<sup>230</sup>, utile in sede di sensibile ricerca e riepilogo della complessa cultura confluita nei *Sepolcri*, ma criticamente meno impegnativo

<sup>229</sup> Fra vari articoli commemorativi di vario valore su diversi giornali va ricordata, per la sua prospettiva derisoria e scioccamente attualizzante, una parte tutta dedicata al Foscolo nell'«Espresso» del 13 febbraio 1978, in cui le stesse voci ben calibrate di studiosi seri come G. Barbarisi, G. Bezzola, U. Limentani, M. Scotti (al quale ultimo furono fatti tagli fortemente alteranti) vengono deformate da titoli ridicoli (come: *Assomiglia a Balestrini, a Citati o a Asor Rosa?*, o *Compagno Ugo firmeresti un appello?*, o *L'antipatico in versi sciolti*) e dalla mescolanza con pezzi più «appositi» come quello intitolato *Leggetelo solo in articolo Ortis* che ha questo bel finale «spiritoso»: «Quel gran guazzabuglio di seni e natiche, di drappaggi marmorei, catene spezzate, braccia e occhi indicatori rivolti al cielo, che è il cimitero monumentale di Milano. Le poche cose buone che ci sono, in quell'*Ortis* non valgono il tedio delle 160 e rotte pagine». Fa eccezione, per il singolare significato serio in un contesto frivolo, l'intervento di E. Sanguineti in «Tuttolibri» del 4 febbraio 1978, in cui si avvertiva la novità del Foscolo in un pure azzardato paragone con Stendhal e i personaggi di Stendhal e si avanzava l'ipotesi – legata alla vecchia *querelle* Leopardi-Manzoni – di un Foscolo come «carta vincente» per il suo intervento realistico nella storia (anche se di attualizzazione assai ambigua: «l'Italia non delle rivoluzioni, ma delle controrivoluzioni»): motivi ripresi dal Sanguineti nella presentazione di un'edizione delle *Lettere scritte dall'Inghilterra* (Milano 1978) dove si precisa che Foscolo è «il nostro Stendhal» e l'*Ortis* è il nostro *Rouge et noir* e che le tarde *Lettere dall'Inghilterra* più che «opera della mano scetticamente leggera di Didimo "son" l'opera di un Foscolo che ha attraversato l'una e l'altra delle sue maschere fondamentali e che, in sostanza, per la prima volta, tenta in pubblico l'operazione che si trova rispecchiata in tanti fogli del suo mirabile epistolario: giocare sopra "le lettere d'uomo ad uomo", a viso scoperto, senza mediazioni. E farsi così personaggio...», con una ipotesi del percorso foscoliano tutt'altro che priva di stimoli critici.

<sup>230</sup> Firenze 1979.

e viziato dalla tendenza a proiettare i «*Sepolcri*» in direzione religiosa, laica sí ma percorsa da un'impropria sensibilizzazione in direzione trascendente, o come il massiccio volume di Oreste Macrí, *Semantica e metrica dei Sepolcri*<sup>231</sup>, che cerca di individuare il significato del carme in una prospettiva vichiana di consapevolezza del passaggio dalla natura alla storia emergente dalla fondamentale contraddittorietà dello spirito foscoliano e sottopone i *Sepolcri* ad un analitico esame strutturale e metrico appoggiato alla tesi generale che l'andamento metrico si identifica con «il principio poetico prelinguistico, organizzatore e ordinatore della verbalizzazione testuale») mi sembra molto rilevante o addirittura centrale l'istanza, fortemente presente nelle stesse relazioni e comunicazioni dei convegni foscoliani, di una storicizzazione piú intera e concreta della figura foscoliana e del suo ruolo storico di intellettuale e intellettuale-scrittore, che sostiene, variamente calibrato (e certo con un raccordo alle ricordate istanze del Badaloni e di storici come Lepre e Capra), i saggi e gli interventi nei convegni di B.M. Frabotta<sup>232</sup>, di R. Cardini<sup>233</sup>, di G. Barbarisi, di G. Bezzola<sup>234</sup>, di V. Masiello, di M. Cerruti, e, con maggiore attenzione al modo di lavoro del Foscolo, gli studi di G. Nicoletti, *Il metodo dell'«Ortis» e altri studi foscoliani*<sup>235</sup>, nonché la sua bene impostata introduzione ad una edizione della importantissima *Lettera apologetica*<sup>236</sup> o, in chiave modernamente biografica, la prefazione ad una scelta delle lettere foscoliane, *Autobiografia di uno scrittore*<sup>237</sup> di C. Varese; mentre nei convegni spiccano, per solidità e novità, l'ampio studio di M. Vitale sulla lingua foscoliana<sup>238</sup> e, per novità di ricerca o di scoperta filologica, il recupero di una giovanile tragedia foscoliana, l'*Edippo*, nello studio e pubblicazione di un inedito, attribuito appunto al Foscolo con argomentazione convincente, da parte di

<sup>231</sup> Roma 1979. Si ricordino ancora la raffinata prefazione di G. Venturi ad una riedizione di una «fonte» importante dei *Sepolcri*, *L'arte dei giardini inglesi* del Silva (Milano 1976) che arricchisce soprattutto la profilazione del carme nella sua componente figurativa o la discussione sottile di G. Petrocchi di un tormentato passo sepolcristico (in *Ultima Dea*, Roma 1977).

<sup>232</sup> U. Foscolo e la crisi del giacobinismo: le due inconciliabili libertà e La libertà delle forme e la transazione delle forze nel «*Commento alla Chioma di Berenice*», in «La Rassegna della letteratura italiana», 1977 e 1981.

<sup>233</sup> Il Cardini aveva già prima studiato il *Commento alla Chioma di Berenice* come manifesto del classicismo italiano napoleonico in *Ideologie letterarie dell'epoca napoleonica*, Roma 1973, e ora ha nuovamente ripreso il suo discorso nell'intervento pubblicato in «Lettere italiane», 1981, con il titolo *A proposito del Commento foscoliano alla «Chioma di Berenice»*.

<sup>234</sup> *Il fine della poesia e le responsabilità del letterato nel pensiero di U. Foscolo*, in «Il Risorgimento», 1979. Del Bezzola si ricordi anche il saggio *Foscolo prosatore*, in «Cultura e Scuola», 1978.

<sup>235</sup> Firenze 1978. Del Nicoletti va ricordata anche, per la fortuna foscoliana, l'introduzione alla *Vita di U. Foscolo* di G. Pecchio, Milano 1974 (poi ripubblicata nel citato volume).

<sup>236</sup> Torino 1978.

<sup>237</sup> Roma 1979.

<sup>238</sup> In «La Rassegna della letteratura italiana», 1979.

M. Scotti<sup>239</sup>; o le proposte di un metodo per una nuova e ben auspicabile biografia foscoliana di P. Fasano<sup>240</sup>.

Ma nell'impossibilità (in attesa della comparsa degli Atti dei convegni foscoliani nazionali e di altri convegni locali<sup>241</sup>) di render conto della vasta messe di studi del bicentenario e delle linee predominanti (come quella prima indicata) o di linee particolari e spesso fuorvianti, come quella di un'indagine psicanalitica, del resto non nuova<sup>242</sup>, o viceversa come quella persistente di esami preziosistici e figurativi delle *Grazie* (in netta opposizione ad ogni immagine storica del poema) ritrovabili particolarmente nell'intervento, al convegno veneziano, pur così raffinato, di M. Praz, sarà non immodesto da parte mia concludere, in maniera del tutto provvisoria, riferendomi al mio discorso inaugurale del 17 ottobre 1978 all'Accademia dei Lincei, con il titolo occasionale, ma pur significativo, *Foscolo oggi: proposta di un'interpretazione storico-critica*<sup>243</sup> che intendeva non solo fare il punto sulla presenza attuale del Foscolo nella critica e nella letteratura e cultura di questi anni, ma proporre un'interpretazione del Foscolo molto al di là di quella idealistica e puristica, un'interpretazione più integralmente storica imperniata nella mia nozione di poetica nelle sue implicazioni culturali, socio-politiche, letterarie e sul particolare modo di azione pratico, intellettuale, poetico del Foscolo nel suo intervento nella storia, nella cultura, nella letteratura, che dalla lucida e pessimistica comprensione della realtà (fino al paradosso del «così è, così deve essere») trae impulso ad un incessante, e storicamente commisurato intervento per allargarne i limiti e gli spazi riprendendo e superando i modi contestativi dell'Alfieri e precedendo il pessimismo energetico leopardiano in una linea della nostra cultura e letteratura che si pone come alternativa alle tendenze moderate e cattolico-spiritualistiche che saranno espresse soprattutto dal Manzoni.

Sulla via di una simile proposta penso che si possano realizzare e far valere molte delle istanze emerse nei convegni foscoliani in una direzione più centrale, unificante e articolata che ovvii agli opposti pericoli della astorica valutazione formalistica e neoplatonica (la poesia è «altra» rispetto al suo autore e alla storia) e dell'appiattimento delle qualità peculiari della forza

<sup>239</sup> *L'Edippo, tragedia di Wigberto Rivalta (un inedito giovanile di U. Foscolo)*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1978.

<sup>240</sup> *Vita e testi: introduzione a una biografia foscoliana*, in «La Rassegna della letteratura italiana», 1980. Poco innovatrice e più brillantemente giornalistica appare la biografia foscoliana di E. Mandruzzato, Milano 1978.

<sup>241</sup> Si veda intanto in proposito ai convegni foscoliani la *Rassegna foscoliana 1976-1979* di B. Rosada, in «Lettere italiane», 1979 (che fa seguito a quella 1965-1966, in «Lettere italiane», 1976) e si ricordino almeno gli atti del convegno bresciano, *Foscolo e la cultura bresciana del primo Ottocento*, Brescia 1979.

<sup>242</sup> Si ricordi, ma non con consenso, la relazione e il volume di G.G. Amoretti, *Poesia e psicanalisi, Foscolo e Leopardi*, Milano 1979.

<sup>243</sup> In «La Rassegna della letteratura italiana», 1979.

moltiplicatrice della poesia nell'interpretazione del semplice intellettuale e dei modi del suo pensiero e della sua posizione culturale e politica. Ma tale prospettiva è certo anzitutto mia e non pretende di prefigurare i modi concreti in cui la personalità e l'opera del Foscolo potranno essere recepite e interpretate in quella che appare certo comunque una promettente ripresa della sua vita nella critica e nel lavoro letterario e culturale in continuo sviluppo.



Premessa a *Ugo Foscolo. Storia e poesia* (1981)

W. Binni, *Ugo Foscolo. Storia e poesia* cit., pp. VII-XIII.



## PREMESSA A «UGO FOSCOLO. STORIA E POESIA»

Che posto ha avuto Foscolo nella mia storia di critico? Ché non sta a me misurare quale posto e peso abbia avuto il mio esercizio di foscolista nella critica foscoliana di quest'ultimo trentennio.

Mi pare chiaro che in quest'ultimo (lungo o breve non so, ma certamente ultimo) lembo di vita in cui vedo meglio in me stesso e nelle mie vicende intrecciate di critico e di uomo di cultura impegnato (non disprezzo questa pur equivoca parola, perché non l'ho mai usata ed esercitata in senso zdanoviano, ma nella sua accezione di libero, volontario legame con la storia civile e politica del mio paese e del movimento democratico-internazionale), di processo di *Weltanschauung*, e direi di «poetica» personale nel coinvolgimento che tale parola ha per me di idee e di gusto, di scelte etiche ed estetiche globali, mi pare chiaro che Foscolo, pur appartenendo alla zona culturale-letteraria a me piú congeniale (fra Sette e Novecento, ma soprattutto fra metà Settecento e metà Ottocento, in mezzo ad autori come Alfieri, Hölderlin, Vigny, Stendhal, Shelley, Leopardi, Mozart, Beethoven, David, Canova e Delacroix tanto per citarne le cime), non è stato mai un punto intero di forza come invece sono stati Alfieri e soprattutto Leopardi («il poeta della mia vita», come l'ho esplicitamente chiamato) e (in altre zone) l'Ariosto e Michelangelo e, meno da me criticamente esercitato, Dante, o poeti piú moderni come l'ultimo Carducci grave-elegiaco, Rimbaud e Montale. Sicché, se posso dirmi soprattutto leopardiano, non potrei dirmi foscoliano (come poteva dirsi il compianto e grande foscolista Fubini) anche se nei miei rapporti con Foscolo mi par di osservare una curvatura di vicinanza, prima piú entusiastica e accettante (e pur non priva di fertili spunti), poi, dopo silenziosi dissensi, piú diretta ai suoi modi di intervento storico-poetico e a qualità della sua figura di intellettuale-poeta, di personaggio romanzesco e creatore di romanzo (nell'acceso sfondo del periodo rivoluzionario-napoleonico e in quello tetro della Restaurazione) provocata anzitutto dalla piaga esulcerata del formidabile *Ortis* anche nell'uso che Leopardi ne fece a nutrimento di tanta sua meditazione e poesia. Sicché proprio dal rapporto Alfieri-Foscolo e soprattutto Foscolo-Leopardi ho abbastanza recentemente ripresa una attività di foscolista, aperta da un breve saggio sull'*Ortis*, dall'interpretazione della prima Ode dentro lo sviluppo del giovane Foscolo e, per ora, culminata nel primo saggio del presente volume, che configura Foscolo come rappresentante, sulla base del pessimismo eroico desolato di Alfieri (la *Mirra*), di un pessimismo ultrarealistico, duramente accettato («così è, così deve essere»), che non comanda (come in Leopardi) un rove-

sciamento dell'ordine delle cose, ma che spinge a intervenire ad allargare gli spazi della dura realtà esistenziale e sociale, a creare valori alternativi più che direttamente oppositivi (le *Grazie*, non la *Ginestra*).

Così meglio credo di aver indicato una linea che da Alfieri passa per Foscolo e giunge a Leopardi, in netta opposizione a quella che culmina nel consolatorio e paternalistico-provvidenzialistico Manzoni, oggetto per me, se pur ben alto, di un lontano, ma crescente dissenso<sup>1</sup> che investe tutta una tradizione (non solo cattolica, ma anche laico-moderata) della nostra moderna storia letteraria e civile.

Certo il mio rapporto con Foscolo è antico perché, ancor prima di un commento antologico assai vasto, steso intorno al '43-44 per l'antologia *Scrittori italiani* (N. Sapegno, G. Trombatore, W. Binni) il cui volume ottonovecentesco (uscito nel '46) era stato da me curato, avevo scritto, nel '42, una voce *Foscolo* per un'enciclopedia diretta da S. Valitutti (e di cui poi non ho saputo più nulla), e nel '47 recensii il volumetto dell'amico Claudio Varese (*Foscolo sterniano*) nello «Spettatore Italiano» indicando l'opportunità di un raccordo fra le *Grazie* e la versione sterniana, alla cui zona allora soprattutto guardavo come all'esito dell'«armonia» foscoliana. Così come facevo quando, dopo la pubblicazione del *Preromanticismo italiano* (in cui avevo tenuto relativo conto della presenza foscoliana negli esiti alti del preromanticismo e dell'*Ossian* cesarottiano, pur contrapponendo, esemplarmente, una pagina dell'*Ortis* romantico ad una scena pariniana del *Mattino* classicistico-illuministico-sensistico), mi volsi a studiare il neoclassicismo dedicando a quel periodo alcuni corsi all'Università di Genova (dal '48 al '51) di cui i due ultimi studiavano il Foscolo fino alle *Grazie* come capolavoro di quel neoclassicismo italiano il cui sviluppo avevo rapidamente delineato in un saggio omonimo pubblicato nel '49, in «Belfagor» (e poi ripubblicato nel volume *Classicismo e neoclassicismo*, Firenze 1963, 1976<sup>3</sup>) che appunto configurava l'esito di quel movimento nella suprema «armonia» delle *Grazie*.

Quei due corsi foscoliani (pubblicati dall'editore genovese Bozzi) costituiscono la base della mia interpretazione foscoliana e ancora oggi potrei cavarne parti consistenti, riviste in una nuova prospettiva ben più matura, come già feci anzitutto per quanto riguardava la storia della critica foscoliana che (dopo un capitolo primo-ottocentesco pubblicato sugli «Annali della Scuola Normale di Pisa» nel 1953) si consolidava, con nuove ricerche, nella voce *Foscolo* dei *Classici italiani nella storia della critica*, da me diretti per la «Nuova Italia» (1954-1955) e, con maggiore estensione, nel volume (sempre della «Nuova Italia») *Foscolo e la critica*, uscito nel 1957 (che ora qui

<sup>1</sup> Per le lontane origini di quel dissenso rinvio al mio saggio su *Manzoni e la rivoluzione francese*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Settecento*, Firenze 1951, 1969<sup>3</sup>, ora di prossima ripubblicazione, e poi al capitolo *Manzoni* nel volume III della *Storia e antologia della letteratura italiana*, mia e di R. Scrivano, Milano 1970.

ripubblico, completato fin ad oggi, e arricchito), giustificando storicamente la conclusione di quegli anni culminanti in un'immagine del «religioso vate dell'armonia», di origine fubiniiana, risolta nelle *Grazie*, capolavoro di Foscolo e del neoclassicismo.

Laddove io stesso superavo tale immagine troppo unitaria in tante parti di quei miei corsi con un vivo senso, che piú tardi avrei meglio colto, della piú complessa, irrequieta, dinamica vicenda personale e letteraria di Foscolo: sicché ne ricavai (seppur proprio intorno alla zona delle *Grazie*) un saggio-discorso (tenuto a Firenze, alla Libera Cattedra Fiorentina nel 1954), *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812-1813*, che sottolineava la genesi complessa ed inquieta delle *Grazie*, il loro fondamentale legame con gli avvenimenti tragici della campagna di Russia e delle sue conseguenze, rompendo l'immagine troppo beata, pura e musicale di quella poesia, recuperandone le aspre ferite e i traumi storico-personali, la stessa sua esposizione a nuove esperienze deludenti e a nuovi impeti drammatici e pessimistici. Mentre quel saggio si legava a un mio tema ben peculiare (come ben vide Claudio Varese nel suo articolo *Vita e poesia*, in «Criterio», 1957), già evidenziato nella mia prospettiva metodologica *Poetica, critica e storia letteraria*, stesa nel 1960 (nella «Rassegna della letteratura italiana») e poi ripresa e sviluppata nel volume omonimo del 1963 per l'editore Laterza e in cui mi servivo della poesia foscoliana anche nel periodo giovanile (fino ai grandi sonetti) per evidenziare la natura della poetica esplicita e implicita e in movimento, e l'*iter* del suo realizzarsi poetico dentro la storia dello scrittore e della sua epoca.

E ancor meglio, a mio avviso, ciò che distingueva la mia interpretazione di quegli anni da quella culminata nella critica fubiniiana e derobertisiana (pur entro un'eccessiva accettazione di certe loro generali conclusioni) si rivelava nella stesura dell'altro saggio, pur qui riprodotto, sull'*Ajace*, in cui quella grande tragedia, fino allora assai trascurata e misconosciuta, era rilevata nella sua grandezza di lacerante intervento storico-poetico nella storia napoleonica e nella storia umana *tout court*, e nella sua eccezionale importanza, anche nei confronti delle *Grazie*, a recuperare il fondo drammatico e pessimistico del Foscolo, la sua tensione a una diversa umanità non ferina e fratricida senza però riuscire, neppure nelle *Grazie*, a trovare un'alternativa radicale come avverrà invece, con tutt'altro cammino, per il Leopardi nella *Ginestra*.

Proprio il rapporto con Leopardi (mentre pur ancora avevo ricavato dal mio interesse per Foscolo uno studio-scoperta nella cultura europea dell'*Ortis*, il saggio su *Ortis e Wieland*, che pur qui ripubblico, con il permesso della Nuova Italia nel cui volume *Classicismo e neoclassicismo* venne, nel '63, pubblicato, e così mi venivo avvicinando direttamente all'*Ortis* che sarebbe divenuto per me l'opera piú perturbante e rivelativa della personalità foscoliana) e il nuovo riacceso interesse per quel grandissimo intellettuale-poeta, a cui venni dedicando dal '60 in poi il meglio della mia

forza critica, finirono per distaccarmi da Foscolo, che sentivo tanto meno congeniale e rispondente alle nuove esigenze della mia personale poetica (incentrata appunto su Leopardi, semmai su Alfieri e, fra i contemporanei, su Montale) e troppo teso a una catarsi e a un'armonia che sempre meno mi attraevano, meno capace di essere interlocutore valido dei problemi che mi agitavano in una piú accesa passione etico-politica in direzione avanzata e alle mie preferenze per il materialismo-pessimismo eroico cui poco diceva il pessimismo riequilibrato e gli indubbi pericoli retorici del Foscolo, con la sua religione delle tombe e con punte misticheggianti e idealistiche. Donde la lunga assenza di Foscolo dal mio piú impegnativo esercizio critico<sup>2</sup> e semmai il mio rivolgermi, nel '73, alla sua opera piú lacerata e giovanile, l'*Ortis*, il cui contatto, sia pure con la breve introduzione ad una sua edizione economica, per l'editore Garzanti, ravvivò il mio interesse foscoliano, riaccese un fecondo attrito con la critica foscoliana che pur variamente su quell'opera puntava, mi condusse (nella impressione che la zona giovanile fosse una zona particolarmente viva del Foscolo) a stendere il lungo saggio sull'*Ode alla Pallavicini nello sviluppo del primo Foscolo* che uscì nella miscellanea in onore di Luigi Russo (Pisa 1974) e che, a ben vedere, costituiva oltre che un'interpretazione di quell'Ode (non come evasione galante, ma come risposta della femminilità-vitalità ad un'epoca di *insecuritas* e di dramma personale e storico) un abbozzo abbastanza significativo di tutta la fervida zona in cui Foscolo emerge, impetuoso e rinnovante, dalle propaggini settecentesche prerivoluzionarie nel clima giacobino italiano e nella letteratura italiana ed europea di primo Ottocento.

Da lí e poi dall'occasione (ma quando mai anche un critico parte «solo» da esigenze «intime»?) del bicentenario foscoliano che mi portò a tenere (morto Fubini, gli successi nella presidenza del Comitato nazionale per l'edizione delle opere foscoliane e fui presidente del Comitato per il bicentenario foscoliano) all'Accademia dei Lincei un discorso celebrativo-critico che presupponeva una lunga rilettura dell'opera foscoliana, si è piú fortemente incentivato in me un rinnovato interesse per l'eccezionale personaggio foscoliano, per i modi del suo intervento storico-poetico, per la sua incessante sperimentazione artistica, per il suo aspetto di intellettuale-poeta e per la sua nozione del «letterato» anticonformista e pur collaborante con la storia in movimento, ben rappresentando un momento fertilissimo sulla linea Alfieri-Leopardi (e in attrito con la sontuosa figura dell'intellettuale poeta del consenso, il Monti) entro la complessa problematica dell'incalzante periodo tra rivoluzione, dittatura bonapartista e Restaurazione, tra illuminismo, preromanticismo, neoclassicismo e romanticismo, ricco di consonanze con Hölderlin, con Stendhal, con Shelley e Keats, in un'Italia che si apre sempre piú all'Europa e ai suoi fermenti piú rinnovatori.

<sup>2</sup> In quel periodo stesi un capitolo monografico per la mia parte storica della *Storia e antologia della letteratura italiana* cit., e una voce *Foscolo* per l'*Enciclopedia europea* di Garzanti.

Tutta una nuova lettura della sua opera (e del suo formidabile epistolario) ha suscitato in me un nuovo bisogno di realizzare una nuova monografia fosciana di cui già ho steso un convulso «brogliaccio». A questa monografia – pur con la datazione dei vari saggi – prelude questo volume e soprattutto il saggio piú recente, ma anche gli altri saggi raccolti ne rappresentano parti ed avvisi che ripubblico cosí come nacquero nelle varie fasi del mio non facile e rettilineo rapporto con quel grande intellettuale-poeta che, se non è Leopardi e neppure Alfieri, è pur certo un grande scrittore e una personalità capace di dir molto non solo storicamente, ma anche nel nostro difficile presente.

Roma, 4 novembre 1981



Appendice

Due recensioni foscoliane



## Sterne e Foscolo (1948)

W. Binni, *Sterne e Foscolo*, recensione a Claudio Varese, *Linguaggio sterniano e linguaggio foscoliano* (Firenze, Sansoni, 1947), «Lo Spettatore italiano», a. 1°, n. 7, Roma, luglio 1948, pp. 105-107.



*Sterne e Foscolo*, recensione a Claudio Varese, *Linguaggio sterniano e linguaggio foscoliano*, Firenze, Sansoni, 1947, «Lo Spettatore italiano», a. I, n. 7, Roma, luglio 1948, pp. 105-107.

Nella storia dei rapporti letterari del periodo preromantico e romantico, nel fitto scambio di suggestioni sentimentali e di precise indicazioni tecniche, che arricchisce al di là delle formule storiche quel periodo di eccezionale vitalità e di responsabilità verso il futuro, la testimonianza di Sterne e soprattutto del suo *Viaggio sentimentale* è stata sempre considerata come uno di quei riferimenti convenzionali ed ineliminabili a cui ci si affida senza una discussione adeguata.

E nella storia stessa del Foscolo la posizione didimea, a volte sopravvalutata astrattamente in disegni schematici, non è stata adeguatamente approfondita nelle sue ragioni letterarie e nell'esempio più preciso del linguaggio sterniano.

Si sa che di fronte ad un Foscolo già tutto nuclearmente formato nell'*Ortis*, secondo una tesi di monadismo pari per coartazione tendenziosa a quella di una pluralità infinita e puntuale, il rilievo dato alla traduzione del *Viaggio* e alla formazione di una ideale figura interiore, guida di sentimenti e di linee costruttive, può perfino permettere di contrapporre un Foscolo più segreto, maturato fuori dagli impulsi alfieriani, in una specie di umorismo sentimentale estremamente civile e delicatamente complesso. Claudio Varese nella sua *Vita interiore di Ugo Foscolo* (Bologna 1941), in una riuscitissima sistemazione di lettere foscoliane, aveva già indicato, con una certa insistenza (dovuta forse anche all'intento di esposizione e di schema in cui dividere in direzioni essenziali i documenti dell'animo foscoliano) il personaggio di Didimo Chierico di fronte a quello più tradizionalmente noto e più tradizionalmente considerato come ritratto essenziale del Foscolo. Già nelle pagine introduttive di quella scelta il critico, pur nella ricerca di una consanguineità dei due Foscoli («Didimo Chierico è fratello di Jacopo Ortis»), aveva portato la sua attenzione più fresca – e più tendenziosa – a quel mito interno di gusto e di poetica che si formava intorno all'iniziale figura di Didimo traduttore di Sterne: poetica di «fuoco gentile», di «calore di fiamma lontana», di prosa come comprensione della realtà umana, gusto di un velo sorridente e pensieroso che, al di là della galanteria riscontrata nell'epistolario del periodo londinese, tende a certi risultati di eleganza non lapidaria che si esaltano nella poesia delle *Grazie*. Il risultato di quel ritratto interiore era: «I due personaggi di Jacopo Ortis e di Didimo Chierico sono stati complementari nella vita di lui: Didimo Chierico ha impedito che l'animo di Ugo Foscolo si logorasse e si bruciasse nel personaggio di Jacopo Ortis».

Conclusione a cui il nuovo saggio di Varese (*Linguaggio sterniano e linguaggio foscoliano*, Firenze 1947) apporta un utile correttivo e l'unica conferma sicuramente valida in sede critica, la conferma del linguaggio che attraverso la traduzione di Sterne si precisa nella nuova prosa foscoliana, priva

della esuberanza ortisiana e capace di superare certo piú ingenuo classicismo in una modernità vigile e ricca di un'ambigua complessità.

Il Varese riprende il tema delle pagine del '41, ma lo porta in una sede piú adatta a precisare il valore e il limite del Foscolo didimeo nella sua nascita a contatto dell'esempio sterniano.

La presenza di Sterne è vista sempre come elemento decisivo della vocazione didimea, reagente «che servirà a rifrangere e rfigurare l'io foscoliano», come potente correttivo del carattere foscoliano nei suoi toni piú violenti, quasi compagno e modello concreto che tiene sempre aperta la discussione («Forse per questa ragione le opere sterniane del Foscolo non vengono completamente definite e attuate»). Ma la pagina sterniana, il suo giuoco fra patetico e malizioso, fra intelligenza e sentimento nell'opera piú riuscita, il *Viaggio*, rispondeva (e qui è il maggiore interesse critico del nuovo saggio del Varese) anche a motivi intensamente letterari, a preoccupazioni di scrittore, impegnato perfino a suo modo in quella modernizzazione della lingua italiana che costituí la preoccupazione settecentesca del Cesarotti e che meglio giustifica l'esemplarità della traduzione: «... per provare l'arrendevolezza della nostra lingua anche nella traduzione di un autore delicatissimo ne' concetti, terso nell'espressione, stringato nello stile». Ancora una volta alle traduzioni è affidato il compito di audacie che resteranno esemplari e decisive del gusto romantico!

Sí, «esperienza di incivilimento e raffinamento» a cui non mancò la premessa del Parini, ma soprattutto «nostalgia di uno stile riposato che metta ordine nelle immaginazioni discordi e inquiete con apparente semplicità».

Il lavoro del Varese può così superare la semplice ricerca del «personaggio» Didimo e appuntarsi al lavoro stilistico del Foscolo, alla sua traduzione, al suo atteggiamento di scrittore nei confronti del nesso sterniano «labile e saldo, difficile e dissimulato, e nello stesso tempo continuato e stretto». Un confronto rapido, ma preciso fra lo stile sterniano e quello del Foscolo nel *Viaggio* serve ad indicare la fedeltà e l'originalità di un lavoro che dalla traduzione passava alla elaborazione di un proprio metodo stilistico. Da una parte fedeltà alla sintassi sterniana «conservandone, anzi perpetuandone la delicata struttura, viva anche attraverso la punteggiatura di punti esclamativi, di lineette soprattutto, indici di pause, di passaggi e di ritorni del riposatissimo viaggio sintattico», fedeltà all'uso del commento implicito nella narrazione attraverso il discorso indiretto, dall'altra, partendo dalle esigenze di una raffinata traduzione, originalità di ricerche minute, valide non tanto per la resa del testo sterniano quanto per la creazione di un atteggiamento stilistico veramente unico agli inizi dell'800 quando l'eredità del «Caffè» e il gusto neoclassico portano, su esperienze diverse, alla prosa del Berchet e a quella del Giordani.

Ricerche minute che il Varese precisa e cerca di prolungare entro la totale fatica stilistica del Foscolo: «era antico nel Foscolo questo uso del *ne'*, che si rintraccia per esempio nella lettera del 20 novembre dell'*Ortis*, nel sonetto

*Sulla morte del fratello Giovanni*, e nel verso ottavo dei *Sepolcri*, caratteristica preferenza ecc.».

Stabilite le forme della traduzione e la sua natura («l'efficacia della natura e della traduzione dello Sterne non può essere valutata come influenzata o come fonte, ma come un'amicizia geniale, come una forma di collaborazione spirituale») si apriva la parte più ardua di un simile lavoro: la presenza concreta di questa esperienza così lunga e impegnativa nel lavoro ulteriore del Foscolo e soprattutto in quella parte della poesia foscoliana, quella delle *Grazie* che si porta più lontana dalle primitive ispirazioni foscoliane e giunge alla sua maturità più sconcertante, ad un impegno così complesso, così teso anche da quei nuovi atteggiamenti dell'intelligenza che certo si unificano assai facilmente anche se un po' miticamente intorno alla figura di Didimo. «Non è sterniana quella dolcezza del dolore e della gioia, quella mescolanza di sorriso e di sospiro che appare sul labbro delle *Grazie*? “E il sorriso e il sospiro errin sul labbro / delle Grazie, e a chi son fauste e presenti / dolce in core ei s'allegri e dolce gema”».

Limitando lo sternismo foscoliano nelle linee indicate già molto assennatamente dal Momigliano nel suo saggio del 1933 e accettando l'accentuazione del Varese con la consapevolezza che ogni ricerca ha inevitabilmente la sua spinta tendenziosa e che non c'è vita senza estremismo, avremmo tuttavia veramente gradito uno sforzo più prolungato nella ricerca del Foscolo didimeo di fronte alle *Grazie*, di fronte a questo classicismo romantico che pone Foscolo accanto alla grandezza di Keats. Il Varese accenna a questa vicinanza e la verifica in qualche nota non essenziale («di sapore sterniano è quella ammirazione verso le donne, che sarà poi trasfigurata nelle *Grazie*»), ma non si spinge oltre su questa via di poetica e di stile delle *Grazie*.

Ha invece indicato lo sviluppo del Foscolo verso il suo ultimo periodo inglese e verso la «prosa» del *Gazzettino del Bel Mondo*.

«Con Didimo il Foscolo è venuto così acquistando la capacità tutta interiore della prosa; un'analisi più minuta, un'attenzione più umile e più carezzevole per le cose che circondano l'esistenza degli uomini, una sfumatura di sorriso».

Gusto di prosa e tentazione di romanzi. Ma – fedele alla sua tesi in tono anch'essa sottilmente sterniano – il Varese avverte nella mancanza di un romanzo didimeo la vera natura dello sternismo e la sua funzione nell'opera del Foscolo.

«Lo sternismo, elemento e momento della persona foscoliana, doveva restare un lievito e uno stimolo, una continua apertura psicologica, non concludersi mai in un'opera vasta e perfetta che continuasse la traduzione del *Viaggio sentimentale* e accompagnasse il Foscolo alla soglia della morte col vagheggiamento di una prosa che rispecchiasse e analizzasse l'uomo non solo nella sua individualità, ma anche nei rapporti, nell'uso e nel logorio della vita civile». Dove di nuovo si sente quasi un abbandono (e un abbandono felice) del critico al fascino dello sternismo.



## Ugo Foscolo, *Poesie satiriche* (1953)

Recensione a Ugo Foscolo, *Poesie satiriche*, introduzione critica, testo e note a cura di Guido Bezzola, Milano, Caprioli e Massimino, 1951, pp. XXXIX-63, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 57°, serie VII, n. 3, Firenze, luglio-settembre 1953, pp. 342-343.



Ugo Foscolo, *Poesie satiriche*, introduzione critica, testo e note a cura di Guido Bezzola, Milano, Caprioli e Massimino, 1951, pp. XXXIX-63, «La Rassegna della letteratura italiana», a. 57°, serie VII, n. 3, Firenze, luglio-settembre 1953, pp. 342-343.

Nel fascicolo 6 del 1949 di «Paideia» G. Bezzola aveva parlato dei «Frammenti di sermoni» di Ugo Foscolo, rilevando lucidamente l'errore centrale delle precedenti edizioni (da quelle empiriche dell'Orlandini e del Carrer a quelle piú scientifiche del Biagi, del Mestica, del Chiarini, dell'Antona Traversi-Martinetti, e non si parli di quella del Bottasso che ripete la piú antica edizione chiariniana integrandola con «conciari di sua invenzione») che non tennero conto della indipendenza della stesura O (testo dell'Orlandini con varianti del testo del Carrer) da quella del manoscritto della Nazionale di Firenze (N), contaminandole e rimaneggiandole arbitrariamente. Il Bezzola (che in quell'articolo dimostrava tale indipendenza e aggiungeva alcuni notevoli «tentativi di interpretazione» di quei frammenti in parte oscurissimi) ha realizzato nel presente volume (che costituisce anche una pregevole rarità editoriale nei duecento esemplari stampati «coi tipi di Bembo» della stamperia Caprioli e Massimino di Milano) il suo disegno di edizione e di commento allargandolo a tutte le poesie satiriche del Foscolo: utilissimi davvero l'una e l'altro e degni della stagione nuova di testi critici delle opere foscoliane, cosí indispensabili ad uno sviluppo ulteriore della critica foscoliana. (E si pensi alla recente edizione del II volume dell'*Epistolario* a cura del Carli, delle *Prose varie d'arte* del Fubini e dei *Saggi e discorsi critici* a cura del Foligno, nella Edizione Nazionale, e all'anticipo di F. Pagliai sul testo tanto atteso delle *Grazie*; e già G. Folena si accinge all'edizione delle versioni omeriche, anch'essa essenziale alla valutazione del Foscolo fra *Sepolcri* e *Grazie*).

Il testo del Bezzola (che comprende tutte le poesie satiriche del Foscolo «con l'esclusione della *Cantata* imitata dal Meli, della lettera al Naldi in terza rima, e del frammento di capitolo al Rottigni, componimenti che i nostri vecchi avrebbero piuttosto assegnato al genere giocoso che non al satirico»), ben giustificato nella nota critica, appare particolarmente utile per i «frammenti di sermoni», ma non manca di rappresentare novità particolari e una distinzione piú plausibile di diverse stesure nel caso del *Sermone* del 1806 (che vien dato nelle due stesure dell'edizione Mauri considerata giustamente posteriore, se non definitiva, e della copia della Nazionale di Firenze), del capitolo al Cicognara del 1813 (pure pubblicato nelle due stesure dell'*Ape* e dell'apografo della Nazionale pubblicato dall'Antona Traversi-Martinetti) e del capitolo del signor Zanetti, pure del '13, che è riprodotto nella lezione dell'abbozzo autografo della Nazionale, con l'aggiunta di un frammento autografo incompleto (le prime quindici terzine), ma piú elaborato. E, a parte alcune correzioni apportate in seguito ad accurati riscontri di manoscritti e stampe originali (come nel caso dell'epigramma contro il pittore Bossi), è evidente che, anche là dove il Bezzola non porta cambiamenti rispetto ad

altre edizioni precedenti (Chiarini, Mestica, Antona Traversi–Martinetti), è già di grande utilità la riproduzione dell'edizione migliore in un unico volume che definitivamente stabilisce il testo delle poesie satiriche foscoliane.

Anche le note di commento, la precisazione delle datazioni, la discussione equilibrata dell'autenticità (confermata nel caso della *Novella sopra un caso avvenuto a Milano ad una festa da ballo*, proposta per gli epigrammi *Contro i governanti di Venezia*, e *Contro Giammaria Febroni*, e *Contro Vincenzo Monti*), costituiscono un pregevole contributo agli studi foscoliani, specie nella identificazione di persone i cui versi, spesso sibillini, dei frammenti alludono.

## INDICE DEI NOMI

- Acchiappati Gianfranco, 94n, 95n  
Agatopisto Girolamo, 32n  
Agliaò Sebastiano, 238n  
Albertazzi Adolfo, 227n  
Albany, Luisa di Stolberg-Gedern, contessa d', 10 e n, 11, 12, 13, 14, 15n, 25 e n, 44n, 45n, 53n, 57n, 151  
Albrizzi Isabella v. Teotochi Albrizzi Isabella  
Aleardi Aleardo, 203n  
Alfieri Vittorio, 9n, 10, 13, 14 e n, 25, 44n, 62, 128, 133n, 139, 142, 144, 152, 167, 169, 177n, 188n, 190n, 191, 195n, 256, 261, 262, 264, 265  
Algarotti Francesco, 112n  
Alighieri Dante, 192n, 195n, 261  
Ambrosoli Francesco, 198n  
Amoretti Giovanni Giuseppe, 256n  
Anacreonte, 82  
Anelli Angelo, 187n  
Antognoni Oreste, 213n  
Antona Traversi Camillo, 212 e n, 213 e n, 277, 278  
Apollonio Mario, 238n  
Araldi Michele, 16, 23  
Arcontini Michelangelo, 31n, 45  
Arese Antonietta v. Fagnani Arese Antonietta  
Arici Cesare, 184n  
Ariès Philippe, 162n, 243n  
Ariosto Ludovico, 41n, 108n, 261  
Arrivabene Ferdinando, 185n  
Artusi Pellegrino, 212n  
Avoli Alessandro, 213  
Azzolina Liborio, 231n  
Baciocchi Elisa v. Bonaparte Baciocchi Elisa  
Baciocchi Felice, 12  
Badaloni Nicola, 255  
Balbo Cesare, 195n  
Baldacci Luigi, 120n  
Baldelli Boni Giovanni Battista, 12  
Balduino Armando, 249n  
Barbarisi Gennaro, 19n, 237n, 241, 253n, 254n, 255  
Barbi Michele, 23n, 160n, 215n, 233, 237, 241, 252n  
Barbieri Giuseppe, 184n  
Barthélemy Jean-Jacques, 46n  
Bassi Adolfo, 95n, 96n  
Battaglia Lucietta, 10, 12, 24  
Bayle Pierre, 41n  
Beauharnais Eugenio di, 63n, 150  
Bedford, John Russell, duca di, 173  
Beethoven Ludwig van, 261  
Belforte, Antonio De Gennaro, duca di, 82n  
Belgrano Luigi Tommaso, 92n  
Bellezza Paolo, 215n  
Belloni Antonio, 213n  
Bellotti Felice, 56n  
Benvenuti Pietro, 14  
Berchet Giovanni, 188n, 272  
Berengo Marino, 94n  
Bernard François, 40n  
Berti Luigi, 238 e n  
Bertola Aurelio de' Giorgi, 29n, 37n, 82 e n, 103 e n, 108, 142, 248  
Bettinelli Saverio, 184, 185 e n  
Bezzola Guido, 51 e n, 82n, 241, 254n, 255 e n, 275, 277  
Biadego Giuseppe, 213 e n  
Biagi Guido, 212 e n, 277  
Bianchi Dante, 230n  
Bianchini Domenico, 185n, 213

Bignami Maddalena, 12, 24, 44n, 156, 166n  
 Bigongiari Piero, 239n  
 Biondillo Francesco, 231n  
 Bione, 103, 104n, 105, 106n  
 Boccaccio Giovanni, 197n  
 Bodoni Giovanni Battista, 10n  
 Bonaparte Napoleone, 52, 54, 55, 56, 57, 87, 88 e n, 89n, 95n, 128, 149, 150, 151, 156, 168, 169n  
 Bonaparte Baciocchi Elisa, 12  
 Bonghi Ruggero, 201, 207n, 209 e n  
 Borgese Giuseppe Antonio, 219  
 Borgno Gerolamo Federico, 189  
 Borsieri Pietro, 187n  
 Bosco Guillet Graziella, 185n  
 Bossi Giuseppe, 277  
 Bossi Luigi, 89 e n  
 Bottasso Enzo, 29n, 46n, 237n, 238n, 277  
 Bottelli Giuseppe, 164n  
 Bozza Tommaso, 183n  
 Brambilla Ettore, 218n  
 Bruers Antonio, 197n  
 Brunetti Ugo, 164n  
 Brusa Emilio, 95n  
 Buccelleni Antonio, 187  
 Büchner Georg, 167  
 Bulferetti Domenico, 227n, 232, 233  
 Buonarroti Michelangelo, 9n, 261  
 Byron George Gordon, 192n, 196n, 199  
  
 Caffarelli Augusto, 150  
 Calbo Andrea, 21n  
 Callimaco, 103, 105 e n, 118n, 150  
 Cameroni Felice, 211  
 Canello Ugo Angelo, 213 e n, 215n  
 Canova Antonio, 11, 12, 14, 15n, 24, 173n, 178, 233n, 261  
 Cantú Cesare, 200, 201  
 Capponi Gino, 11, 187  
 Capra Carlo, 255  
 Caraccio Armand, 194n, 232  
 Carbonara Pasquale, 216n  
 Cardini Roberto, 255 e n  
 Carducci Giosuè, 146, 202, 205, 206n, 216 e n, 217 e n, 222, 261  
 Caretti Lanfranco, 19n, 101n, 238n, 245 e n, 246  
 Carli Gian Rinaldo, 105n  
 Carli Plinio, 9n, 89n, 184n, 238n, 277  
 Carrara Enrico, 225n  
 Carrer Luigi, 53 e n, 87, 189n, 197, 198 e n, 199 e n, 200, 215n, 224, 277  
 Casini Tommaso, 213 e n  
 Cattaneo Carlo, 146, 159, 202, 209n  
 Catullo Gaio Valerio, 106n  
 Cecchi Emilio, 245n  
 Ceroni Giuseppe Giulio, 93, 94n, 96 e n, 97, 98  
 Cerruti Marco, 250 e n, 255  
 Cervantes Miguel de, 41n  
 Cesare Gaio Giulio, 88  
 Cesarotti Melchiorre, 30 e n, 32, 45n, 146, 149, 184 e n, 248, 272  
 Championnet Jean Étienne, 88 e n, 89 e n  
 Chateaubriand François-René de, 223  
 Chénier André, 223  
 Chiappelli Fredi, 237n  
 Chiari Alberto, 239n  
 Chiarini Giuseppe, 53n, 55n, 155, 206n, 209n, 212 e n, 213 e n, 214n, 215n, 216 e n, 217, 277, 278  
 Ciampini Raffaele, 196n  
 Cian Vittorio, 200n, 213 e n, 214n, 223, 225  
 Ciciliani Michele, 56n  
 Cicognara Leopoldo, 277  
 Cima Antonio, 214n  
 Citanna Giuseppe, 225 e n, 226 e n, 228, 233  
 Coiffier Henri, 45  
 Coleridge Samuel Taylor, 250  
 Collini Lorenzo, 12

Colloredo Mels Pietro di, 212n  
 Comisso Giovanni, 241 e n  
 Compagnoni Giuseppe, 248  
 Conti Antonio, 219  
 Conti Bertini Lucia, 253n  
 Corbellini Alberto, 230n  
 Cordié Carlo, 237n  
 Corio Lodovico, 10n, 212n  
 Costanzi Osvaldo, 227n  
 Crébillon Prosper Jolyot de, 41n  
 Cristea Stephen N., 250n  
 Croce Benedetto, 146, 168, 187n,  
 210n, 224 e n, 225 e n, 233  
 Custodi Pietro, 149

D'Amico Silvio, 61n  
 D'Ancona Alessandro, 212n, 215n  
 D'Annunzio Gabriele, 227n  
 Da Pozzo Giovanni, 241n  
 Dalmistro Angelo, 199, 248  
 David Jacques-Louis, 261  
 De Castro Giovanni, 201n  
 De Donno Alfredo, 227n  
 De Negri Enrico, 237n  
 De Robertis Giuseppe, 19n, 146,  
 231n, 232n, 235 e n, 238 e n, 239,  
 246, 252  
 De Sanctis Francesco, 60n, 132, 156,  
 159, 187n, 189, 201, 202, 203, 204,  
 205, 206 e n, 207 e n, 208 e n, 209  
 e n, 210 e n, 211 e n, 217, 222, 223,  
 224, 225  
 De Tipaldo Emilio, 191n, 196 e n  
 De Winckels Federico Gilbert, 212n  
 Del Cerro Emilio, 213  
 Del Villano Walfrido, 248 e n  
 Delacroix Eugène, 261  
 Delavigne Casimir, 223  
 Delille Jacques, 223  
 Della Peruta Franco, 192n  
 Derla Luigi, 247 e n, 248 e n  
 Diogene Laerzio, 43  
 Dionisotti Carlo, 247 e n  
 Dolci Giulio, 227n, 231n

Donadoni Eugenio, 54, 146, 207, 211,  
 218n, 219, 220, 222, 223, 224, 225,  
 227 e n, 228, 235n  
 Donati Alessandro, 227n  
 Donaver Federico, 213 e n  
 Dorini Umberto, 230, 231n

Emiliani-Giudici Paolo, 201 e n, 209n

Fabre François-Xavier, 13, 14, 25, 44n  
 Fagnani Arese Antonietta, 19 e n, 42,  
 52, 86, 123, 124, 150, 153, 164n,  
 166, 170, 238n  
 Fallani Giovanni, 15n  
 Fantastici Rosellini Massimina, 12  
 Fantoni Giovanni, 82, 94n, 106n,  
 107n  
 Fantuzzi Giuseppe, 93, 94n, 95n, 96n,  
 97  
 Fantuzzi Luigi, 94n  
 Farinelli Arturo, 231n  
 Fasano Pino, 162n, 174n, 224n, 241n,  
 248 e n, 249 e n, 252n, 256  
 Fassò Luigi, 17n, 19n, 231 e n  
 Ferrari Giuseppe, 192n  
 Ferrari Severino, 105n, 107n, 213 e n,  
 215n  
 Ferrucci Franco, 247 e n  
 Festa Nicoletta, 237n  
 Fichte Johann Gottlieb, 167, 223  
 Fielding Henry, 32n, 41n  
 Fischetti Giuseppe, 253n  
 Flora Francesco, 30n, 99n, 160, 233,  
 234, 251  
 Flori Ezio, 56n, 224n  
 Foà Arturo, 218n, 231n  
 Folena Gianfranco, 237n, 245n, 277  
 Foratti Aldo, 231n  
 Fornaciari Raffaello, 213 e n  
 Foscolo Andrea, 149  
 Foscolo Floriana, 150, 151  
 Foscolo Giovanni, 149  
 Foscolo Giulio, 167n, 191  
 Fouché Joseph, 55, 56

Frabotta Bianca Maria, 255  
 Fresnais Joseph Pierre, 40n  
 Frugoni Carlo Innocenzo, 103  
 Fubini Mario, 18n, 19n, 43n, 46n, 51  
 e n, 55n, 56n, 101n, 115n, 123n, 146,  
 159, 160n, 181, 226n, 227, 228, 229  
 e n, 230 e n, 231 e n, 233 e n, 238 e n,  
 239n, 240n, 241 e n, 261, 264, 277  
  
 Gadda Carlo Emilio, 81 e n, 161, 242  
 e n  
 Galdi Marco, 230n  
 Galilei Galileo, 9n, 13  
 Gambarin Giovanni, 34n, 88n, 90n,  
 110n, 164n, 191n, 196n, 198n, 199n,  
 241  
 Gasparinetti Antonio, 93, 94n, 95n,  
 96, 97, 98  
 Gavazzeni Franco, 95n, 253n  
 Gemelli Carlo, 191 e n, 192  
 Géricault Théodore, 120n  
 Gerratana Valentino, 243n  
 Getto Giovanni, 254  
 Ghisalberti Fausto, 230n  
 Gianni Francesco, 94n, 95n  
 Gioberti Vincenzo, 195n  
 Gioia Melchiorre, 149  
 Giordani Pietro, 185 e n, 272  
 Giovio Benedetto, 167n  
 Giovio Francesca, 165, 199  
 Giovio Giovanni Battista, 10n, 24n,  
 45, 57n, 58 e n, 167n, 170n, 171  
 Girardi Enzo Noè, 247 e n  
 Goethe Johann Wolfgang von, 30,  
 152, 250  
 Goffis Cesare Federico, 22n, 38n, 43n,  
 46n, 89n, 102n, 108n, 233n, 235, 236  
 e n, 238n, 241  
 Gottsched Johann Christoph, 29  
 Gozzi Gasparo, 31n  
 Grabher Carlo, 36n, 239n  
 Graf Arturo, 218 e n  
 Gramsci Antonio, 243  
 Grassi Gaetano, 30n  
  
 Grassi Giuseppe, 57n, 165n  
 Gravina Gian Vincenzo, 230n  
 Gray Thomas, 154  
 Gregorio VII, 169, 170  
 Guerrazzi Francesco Domenico, 146,  
 192n, 200n  
 Guidi Ernesto, 221n  
 Guillon Aimé, 183, 186n, 189n, 243n  
 Gussalli Antonio, 185n  
  
 Hamilton Antoine, 41n  
 Hautmann Maria, 31n  
 Hazard Paul, 231n  
 Herbel F., 34n  
 Hobbes Thomas, 133  
 Hobhouse John, 189n  
 Holbach Paul Henri Thiry d', 133  
 Hölderlin Friedrich, 131n, 132, 140,  
 167, 177, 223, 261, 264  
  
 Kant Immanuel, 30, 32n  
 Keats John, 177, 264, 273  
 Kienerk Eugenia, 216n  
 Klopstock Friedrich Gottlieb, 30  
 Kroeber Karl, 250 e n  
  
 La Mettrie Julien Offray de, 133  
 Lamberti Luigi, 102, 104, 107 e n,  
 108  
 Lampredi Urbano, 183, 184n  
 Landau Marcus, 213n  
 Lanza Maria Teresa, 240n  
 Lattanzi Giuseppe, 183  
 Lazzeri Gerolamo, 106n  
 Legouvé Gabriel-Marie, 223  
 Lensi Alfredo, 11n  
 Leopardi Giacomo, 30, 86n, 129,  
 144, 146, 161, 167, 168, 186n, 187n,  
 188n, 195n, 203, 221n, 224, 227n,  
 242 e n, 244, 249, 250, 254n, 261,  
 262, 263, 264, 265  
 Lepre Aurelio, 87n, 248 e n, 255  
 Lesca Giuseppe, 231n  
 Lessing Gotthold Ephraim, 30

Licurgo, 134  
 Limentani Uberto, 241n, 254n  
 Linacher Arturo, 231n  
 Lindon John M.A., 241n  
 Lombroso Cesare, 215n  
 Lomonaco Francesco, 43 e n  
 Lonzi Lidia, 252 e n  
 Losacco Michele, 221n  
 Losavio Fernando, 230n  
 Luchaire Julien, 231n  
 Luciano di Samosata, 41n  
 Lucini Gian Pietro, 219, 230n  
 Lucrezio Caro Tito, 103n  
 Lukács György, 29n  
 Luti Giorgio, 246 e n, 247

Machiavelli Niccolò, 9n, 133, 194n, 230, 231  
 Macrí Oreste, 255  
 Maggini Francesco, 216n, 231n  
 Malagoli Luigi, 237n  
 Manacorda Giorgio, 250 e n  
 Manacorda Giuseppe, 218n, 222, 223 e n  
 Mandruzzato Enzo, 256n  
 Mantegazza Paolo, 215n  
 Manzoni Alessandro, 159, 161, 167, 187n, 188n, 195, 204, 242, 243, 244, 245n, 254n, 256, 262  
 Marazzan Mario, 19n, 193n, 194n, 238  
 Mareste Adolphe de, 195n  
 Maria Luisa d'Asburgo-Lorena, 56  
 Marino Giambattista, 39  
 Marinoni Ernesto, 213n  
 Mario Alberto, 201  
 Marpillero Guido, 221n  
 Marsigli Jacopo, 128, 150  
 Martelli Mario, 241n, 249 e n, 250  
 Martignoni Ignazio, 189n  
 Martinengo Marzia, 164n, 165n  
 Martinetti Cornelia v. Rossi Martinetti Cornelia  
 Martinetti Giovanni Antonio, 184n, 212 e n, 213 e n, 277, 278

Masiello Vitilio, 174 e n, 253 e n, 255  
 Massano Riccardo, 249 e n, 250  
 Massarani Tullo, 202n  
 Mauri Achille, 187n  
 Mazza Angelo, 82  
 Mazzini Giuseppe, 146, 159, 188, 191 e n, 192 e n, 193, 200n, 202, 203, 204, 249  
 Mazzoni Guido, 94n, 95n, 100 e n, 231n  
 Meli Giovanni, 277  
 Mengs Anton Raphael, 14  
 Mestica Enrico, 213 e n  
 Mestica Giovanni, 212 e n, 213, 216n, 277  
 Metastasio Pietro, 82  
 Metternich Klemens von, 164  
 Mianerba Umberto, 215n  
 Michéa René, 223n  
 Michieli Adriano Augusto, 212n  
 Milani Lorenzo, 242  
 Mineo Nicolò, 245n  
 Minzoni Onofrio, 108n  
 Mocenni Magiotti Quirina, 12, 21, 25, 151, 191n  
 Momigliano Attilio, 101 e n, 200n, 229n, 232, 233n, 273  
 Monnier Marc, 199n  
 Montale Eugenio, 159n, 244, 254, 261, 264  
 Montanari Eugenia, 219n  
 Montani Giuseppe, 188 e n, 189, 198  
 Montecuccoli Raimondo, 150  
 Monti Teresa v. Pikler Monti Teresa  
 Monti Vincenzo, 102, 107, 149, 150, 159, 166 e n, 169 e n, 172n, 183, 184n, 185n, 190, 191n, 195n, 200, 208, 230, 233n, 244, 264  
 Morandi Carlo, 230 e n  
 Moravia Alberto, 244  
 Moreau Jean Victor Marie, 56, 88  
 Morghen Raffaello, 14  
 Mosco, 103  
 Mozart Wolfgang Amadeus, 261

Murat Gioacchino, 164  
 Muscetta Carlo, 236n

Naldi Giuseppe, 277  
 Naranzi Costantino, 82n, 149  
 Naselli Maria, 183n, 199n, 200n  
 Natali Giulio, 54 e n, 221n, 227n  
 Nelson Horatio, 54, 154  
 Nencini Eleonora, 12 e n, 13, 156  
 Neri Achille, 95n  
 Niccolini Giovanni Battista, 9n, 12, 188n  
 Nicolai Johann, 251  
 Nicoletti Giuseppe, 255 e n  
 Nievo Ippolito, 146  
 Noferi Adelia, 237n  
 Novalis, 223, 250  
 Novati Francesco, 213 e n

Omero, 155, 160, 218n  
 Omodeo Adolfo, 219n  
 Orazio Quinto Flacco, 41n, 82, 187  
 Ordoño de Rosales Luigi, 192n  
 Orelli Giovanni Gaspare, 53n  
 Orlandini Francesco Silvio, 155, 209 e n, 215n, 277  
 Orlando Saverio, 251 e n, 252n  
 Orozco Matildina, 16  
 Ottolini Angelo, 212n, 213n

Pagliai Francesco, 14n, 17n, 21n, 23 e n, 94n, 95n, 172n, 173, 237n, 245n, 277  
 Pagnini Clementina, 12  
 Pagnini Luca Antonio (Giuseppe Maria), 103, 104n, 105 e n, 106n, 107, 118n  
 Pagnini Marcello, 251 e n  
 Pallavicini Luigia, 81 e n, 82, 85, 86, 90, 94n, 95n, 96 e n, 97, 98, 105n, 106, 108, 111, 115, 119, 120, 172n  
 Panella Antonio, 231n  
 Papadopoli Antonio, 185n  
 Paparelli Gioacchino, 245n

Parenti Marino, 31n  
 Parini Giuseppe, 104, 105, 106n, 107, 131, 134, 137, 139, 142, 149, 152, 154, 166n, 167, 191, 272  
 Pascal Blaise, 129  
 Pasquali Giorgio, 253n  
 Patané Anna, 221n  
 Patrizi Mariano Luigi, 215n  
 Patroni Giovanni, 230n  
 Pavesio Paolo, 212n, 215n  
 Pavone Francesco, 213n  
 Pecchio Giuseppe, 112, 190 e n, 191, 255n  
 Pellegrini Carlo, 13n  
 Pellico Luigi, 186  
 Pellico Silvio, 64n, 187  
 Peri Severo, 213 e n, 214n  
 Perosino Gian Severino, 213  
 Pertini Sandro, 159n  
 Pestalozza Veronica, 165  
 Petracchi Angelo, 93  
 Petrarca Francesco, 227n  
 Petrocchi Giorgio, 241n, 255n  
 Piccioni Leone, 244n, 252 e n  
 Piccoli Valentino, 227n  
 Pikler Monti Teresa, 127  
 Pilati Carlantonio, 30 e n  
 Pinchetti Giulio, 211  
 Pindaro, 187  
 Pindemonte Ippolito, 153, 185 e n, 186 e n, 187 e n, 190, 213n, 214, 248  
 Pio VII, 56  
 Pisacane Carlo, 192n  
 Platone, 46n  
 Plutarco, 137  
 Poinset de Sivry Louis, 56n  
 Poliziano, Angelo Ambrogini detto il, 107n  
 Porena Manfredi, 100 e n  
 Poussin Nicolas, 14  
 Praz Mario, 180n, 256  
 Presta Vincenzo, 251 e n  
 Properzio Sesto, 105n

Rabizzani Giovanni, 19n, 200n, 230, 238  
 Raimondi Ezio, 39 e n, 41n  
 Ramat Raffaello, 23n, 236 e n  
 Reni Guido, 120n  
 Riccoboni Marie Jeanne, 33n  
 Rimbaud Arthur, 261  
 Rizzo Francesco, 30n  
 Rizzo Tito Lucrezio, 223n  
 Rolli Paolo, 82  
 Romano Aldo, 192n  
 Roncioni Isabella, 12, 128, 150  
 Rosada Bruno, 256n  
 Rosellini Massimina v. Fantastici  
 Rosellini Massimina  
 Rosi Michele, 205n  
 Rosmini Antonio, 159, 195 e n, 200  
 Rossi Giambattista, 92n  
 Rossi Giovanni, 219 e n, 226  
 Rossi Vittorio, 33n, 221 e n, 230n, 250  
 Rossi Martinetti Cornelia, 10 e n, 14 e n, 15n, 16 e n, 156  
 Rottigni Pietro, 277  
 Rousseau Jean-Jacques, 83, 152  
 Roux Amedée, 202n  
 Rovani Giuseppe, 211  
 Rubbi Andrea, 248  
 Russell Carolina, 165  
 Russi Antonio, 236n  
 Russo Luigi, 22n, 146, 200n, 204n, 226n, 233n, 235, 236, 237n, 240n, 253, 264  
  
 Saffo, 82  
 Salfi Francesco Saverio, 187n  
 Salinari Carlo, 244  
 Salom Michelangelo, 250  
 Salvatorelli Luigi, 231 e n  
 Samueli Odoardo, 183n  
 Sanesi Irene, 230n  
 Sanguineti Edoardo, 244, 254n  
 Santoli Vittorio, 30n, 31n  
 Sapegno Natalino, 240n, 245n, 262  
  
 Sassoli Angelo, 127, 150, 249 e n, 250  
 Savary Anne Jean Marie René, 55  
 Savioli Ludovico, 82, 103 e n, 104n, 108, 117, 121  
 Scalvini Giovita, 187, 193 e n, 194n, 196, 200  
 Scherillo Michele, 221n, 231n  
 Schiller Friedrich, 17, 30, 53 e n, 177  
 Schulthesius Giovanni Paolo, 17n, 18, 53n  
 Scott Walter, 190n  
 Scotti Mario, 24n, 172n, 173, 237n, 245n, 251 e n, 252n, 254n, 256  
 Scotti Vittorio, 215n  
 Scrivano Riccardo, 220n, 262n  
 Scudéry Madeleine de, 35  
 Sengle Friedrich, 29 e n, 31n, 32n, 45n  
 Senocrate, 39 e n, 40  
 Serbelloni Giovanni, 15n, 69n  
 Serra Renato, 244  
 Sesler Filippo, 221n  
 Settembrini Luigi, 210n, 215n, 218n  
 Shelley Percy Bysshe, 177, 261, 264  
 Siliprandi Agostino, 213n  
 Silva Ercole, 255n  
 Sivry Louis de v. Poinset de Sivry Louis  
 Soffici Ardengo, 219, 227n  
 Sofocle, 56n  
 Soldati Benedetto, 185n  
 Solmi Arrigo, 230 e n  
 Sozzi Lionello, 162n, 243n, 251 e n  
 Spadoni Domenico, 230 e n  
 Spathis Diamantina, 149  
 Steinberger Julius, 31n  
 Stella Luigia Achillea, 230n  
 Stendhal, 132, 168, 194n, 195n, 254n, 261, 264  
 Sterne Laurence, 18, 19, 41 e n, 150, 155, 173, 200n, 271, 272, 273  
 Sterpa Mimmo, 233 e n, 252  
 Stolberg, Friedrich Leopold, conte di Stolberg-Stolberg, 37n

- Strassoldo Giulio, 10, 164 e n  
 Surra Giacomo, 184n
- Tarchetti Iginio Ugo, 211  
 Tarchiani Nello, 11n  
 Tasso Torquato, 39, 105n  
 Tecchi Bonaventura, 231n  
 Tenca Carlo, 202n  
 Teocrito, 103  
 Teotochi Albrizzi Isabella, 10n, 11, 14, 53n, 56n, 57n, 149, 183 e n, 248  
 Tibullo Albio, 187  
 Timoleone, 134  
 Timpanaro Sebastiano, 245 e n, 247n, 253n  
 Toffanin Giuseppe, 230n  
 Tommaseo Niccolò, 159, 189n, 196 e n, 197, 200, 202n, 219, 243  
 Tommasini Mattiucci Pietro, 190n  
 Torraca Francesco, 213 e n  
 Torti Giovanni, 185, 186 e n, 187  
 Trechi Sigismondo, 10n, 12n, 15n, 16, 44n  
 Trevisan Francesco, 213 e n, 216n  
 Tripet Arnaud, 245n  
 Trombatore Gaetano, 262
- Ugoletti Antonio, 213 e n, 214n, 215n  
 Ugoni Camillo, 188n  
 Uz Johann Peter, 30
- Vaccalluzzo Nunzio, 33 e n, 231n  
 Vaini Fernando, 183n  
 Valentini Alvaro, 250 e n  
 Valitutti Salvatore, 262  
 Vallone Aldo, 184n, 235n
- Vannucci Atto, 188n  
 Varese Claudio, 18n, 19n, 238 e n, 255, 262, 263, 269, 271, 272, 273  
 Venturi Gianni, 255n  
 Viani Cesena Annetta, 96n  
 Vico Giambattista, 219, 223  
 Viesseux Giovan Pietro, 11  
 Viglione Francesco, 56n, 190n, 223n, 237n  
 Vigny Alfred de, 261  
 Vincent Éric Reginald, 189n, 190n, 223n, 237n  
 Virgilio Marone Publio, 105n  
 Vitale Maurizio, 255  
 Vitale Vito, 90n  
 Vittorelli Jacopo, 82  
 Volpicelli Luigi, 231n  
 Voltaire, 41n
- Weiss Peter, 131n  
 Wieland Christoph Martin, 29 e n, 30 e n, 31 e n, 32 e n, 35, 36n, 37n, 40n, 41n, 42, 44, 45, 46, 85n, 111n  
 Winckelmann Johann Joachim, 14 e n, 233n  
 Wordsworth William, 250
- Young Edward, 154
- Zanella Giacomo, 213, 214n, 218  
 Zanetti, 277  
 Zona Eva, 223n  
 Zonta Giuseppe, 224n  
 Zorić Mate, 247n  
 Zschech Fritz, 213 e n  
 Zumbini Bonaventura, 213 e n, 214n



Finito di stampare  
nel mese di gennaio 2017  
da Grafiche DIEMME  
Bastia Umbra (PG)