

OPERE COMPLETE DI WALTER BINNI

16



Walter Binni

Foscolo

1949-1951

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

7	Nota editoriale
9	Sandro Gentili e Chiara Piola Caselli, <i>Nota ai testi</i>
	SVOLGIMENTO DELLA POESIA FOSCOLIANA I (1949-1950)
17	I <i>Storia della critica foscoliana</i>
17	1. La valutazione dei contemporanei
23	2. La polemica risorgimentale
33	3. Dal Carrer al De Sanctis
38	4. Il saggio desanctisiano
43	5. Il periodo positivistico
46	6. La critica idealistica e il Croce
55	7. Il problema delle «Grazie»
57	8. Gli studi del Fubini e lo stato attuale della critica foscoliana
65	II <i>Formazione e svolgimento della poesia foscoliana sino all'«Ortis»</i>
65	1. Il noviziato poetico del Foscolo: la «Raccolta Naranzi»
74	2. Esperienze preromantiche
84	3. L'aspirazione ad una poesia grandiosa e la retorica del «vate»
92	4. Il «Piano di studi»
98	5. Il «Tieste»
111	6. Le poesie politiche ed altre poesie del '97
121	III <i>Le «Ultime lettere di Jacopo Ortis»</i>
121	1. Le redazioni dell'«Ortis»
125	2. «Laura» e «Ortis» bolognese
137	3. L'«Ortis» milanese

SVOLGIMENTO DELLA POESIA FOSCOLIANA II (1950-1951)

153	I <i>La produzione poetica degli anni ortisiani</i>
169	II <i>I sonetti minori</i>
195	III <i>I sonetti del 1802-1803</i>
195	1. L'anno dei grandi sonetti. Il sonetto «Alla Musa»
204	2. «A Zacinto»
208	3. «Alla sera»
214	4. «In morte del fratello Giovanni»
223	IV <i>L'ode milanese e il «Commento alla Chioma di Berenice»</i>
223	1. L'ode milanese
235	2. Il «Commento alla Chioma di Berenice»
247	V <i>Dal «Commento» ai «Sepolcri»</i>
257	VI <i>I «Sepolcri»</i>
257	1. La composizione del carme
262	2. I «Sepolcri» e la letteratura sepolcrale
274	3. Il mondo spirituale e poetico dei «Sepolcri»
281	4. Lirica ed eloquenza nella poetica dei «Sepolcri»
285	5. Lettura dei «Sepolcri»
309	VII <i>Dai «Sepolcri» alle «Grazie»</i>
309	1. Le tragedie: «Ajace» e «Ricciarda»
314	2. Le versioni omeriche
319	3. La versione sterniana
323	VIII <i>«Le Grazie»</i>
323	1. Composizione delle «Grazie»
330	2. Il mondo poetico delle «Grazie»
338	3. La poetica delle «Grazie»
341	4. I tre inni
357	Indice dei nomi

## NOTA EDITORIALE

Questi due volumi foscoliani dell'edizione delle Opere complete di Walter Binni sono stati affidati alla cura competente e scrupolosa di Sandro Gentili e Chiara Piola Caselli dell'Università di Perugia, che nella loro *Nota ai testi* ricostruiscono il percorso degli studi binniani dal 1948 (recensione a Claudio Varese, *Linguaggio sterniano e linguaggio foscoliano*, nell'appendice del secondo volume di questa edizione), attribuendo un ruolo centrale ai due corsi universitari genovesi del biennio 1949-1951 di cui sono riproposte per la prima volta le dispense d'autore, laboratorio fecondo delle ulteriori ricerche e degli scritti successivi fino al volume monografico *Ugo Foscolo. Storia e poesia*, edito da Einaudi nel 1982 ma chiuso nel 1981. Siamo profondamente grati ai curatori per aver contribuito alla realizzazione di un'impresa editoriale complessa e impegnativa che, iniziata nella primavera del 2014, si concluderà nella primavera del 2017 con la pubblicazione del ventunesimo volume, la *Bibliografia generale* degli scritti di Binni e su Binni.

Come tutti gli altri volumi delle Opere complete binniane, questi due volumi sono disponibili in edizione a stampa, distribuiti dalla casa editrice, e in formato pdf, liberamente scaricabili dalla sezione "Biblioteca" del sito [www.fondowalterbinni.it](http://www.fondowalterbinni.it).

*Lanfranco Binni (Fondo Walter Binni)*  
*Marcello Rossi (Il Ponte Editore)*



## NOTA AI TESTI

I due volumi presentano gli scritti principali di Walter Binni sulla figura e l'opera di Ugo Foscolo, dalla recensione del 1948 della monografia di Claudio Varese *Linguaggio sterniano e linguaggio foscoliano* alla raccolta di saggi del 1982 *Ugo Foscolo. Storia e poesia*.

Il primo volume è occupato interamente dalle due dispense, riproposte per la prima volta in questa sede, del corso universitario *Svolgimento della poesia foscoliana*, che Binni tenne nel biennio 1949-1950/1950-1951 presso la Facoltà di Lettere e l'Istituto Magistrale dell'Università degli Studi di Genova, dove aveva preso servizio nel 1948 e dove sarebbe rimasto fino al trasferimento al Magistero di Firenze nel 1956. Il corso di argomento foscoliano, in evidente continuità con quello dell'anno precedente sul Neoclassicismo, rappresentò di fatto il primo atto della carriera universitaria di Binni e costituì anche la traccia tematica e strutturale per le lezioni pronunciate all'Università di Firenze nell'anno accademico 1958-1959. Del resto i corsi genovesi, proponendosi di tracciare «il cammino della poesia foscoliana» (I, p. 55<sup>1</sup>) dalla *Raccolta Naranzi* alle *Grazie* contengono, seppure in forma ancora provvisoria, i temi principali della riflessione critica che troverà pieno sviluppo nei due decenni successivi, a partire dall'*excursus* sulla storia della critica foscoliana, che occupa la prima parte delle dispense e che, aggiornato e accresciuto della sezione antologica, sarà riedito in volume nel 1957. Molti altri sono i settori d'indagine ripresi e approfonditi nei saggi che seguiranno: all'appena citato si aggiungono l'analisi dell'Ode alla Pallavicini, condotta sulla base della precisa definizione e del confronto delle due essenziali fasi elaborative, e dell'*Ortis* nelle sue stratificazioni, in particolare le «quarantacinque lettere» bolognesi e l'edizione milanese del 1802; l'interpretazione dell'*Ajace* come opera fondamentale degli anni di passaggio dai *Sepolcri* alle *Grazie*; le *Grazie* stesse, collocate nel drammatico scorcio del dominio napoleonico in Italia e con ciò sottratte all'allora corrente loro attualizzazione nell'ottica della poesia pura novecentesca. Ma le dispense genovesi contengono anche una serie di prese di posizione e di giudizi, tutt'altro che ovvi nel panorama degli studi critico-letterari del tempo, che in seguito non saranno ulteriormente elaborati: la lettura tematico-stilistica dei dodici sonetti e dei *Sepolcri*, l'altissima valutazione della seconda Ode, il rilievo concesso alla *Chioma di Berenice* nella costituzione della poetica classico-romantica foscoliana (una categoria

<sup>1</sup> Per le citazioni della *Nota ai testi* si fa sempre riferimento al volume (in numero romano) e alla pagina della presente edizione.

storiografica che rimarrà sempre presente negli studi, non solo foscoliani, del critico perugino). Nel loro complesso le dispense documentano l'aspirazione di Binni a un'interpretazione globale dell'opera e della personalità di Foscolo sullo sfondo storico del fallimento rivoluzionario, della grande letteratura europea fra Sette e Ottocento e della tradizione libertaria e materialista italiana da Alfieri a Leopardi; interpretazione globale che in un primo tempo si presentò come necessità didattica (e piace sottolineare l'inseparabilità di questo avvio degli studi foscoliani dall'attività del giovane docente) e che nei decenni seguenti fu sempre avvertita come indispensabile dallo studioso, anche quando rimase implicita e il suo esercizio critico preferì concentrarsi sui temi monografici di cui abbiamo appena detto.

Per il testo delle dispense universitarie ci siamo avvalsi dell'esemplare che si trova presso l'archivio dell'autore, ciclostilato, con correzioni interlineari manoscritte in inchiostro blu anch'esse ciclostilate, che integrano parole e lettere mancanti ed emendano errori di battitura. Il primo volume delle dispense consta di 266 pagine e reca il seguente frontespizio: «Facoltà di Lettere dell'Università di Genova. Istituto Universitario di Magistero. Prof. Walter Binni. *Svolgimento della poesia foscoliana I*. Corso di Letteratura Italiana. Anno Accademico 1949-1950. Libreria Mario Bozzi, Via Cairoli, 6 rosso, Genova 1950». Il secondo, di 376 pagine, reca il seguente frontespizio: «Facoltà di Lettere dell'Università di Genova. Istituto Universitario di Magistero. Prof. Walter Binni. *Svolgimento della poesia foscoliana II. Dai Sonetti alle "Grazie"*. Anno Accademico 1950-1951. Libreria Mario Bozzi, Via Cairoli, 6 rosso, Genova 1951». Come indica una segnalazione in nota (I, p. 171, nota 2), ciascun volume era accompagnato da un'«Appendice» contenente i testi foscoliani discussi durante il corso universitario, della quale però non è stato possibile rintracciare le copie.

Per la trascrizione abbiamo optato per un criterio parzialmente conservativo, limitandoci a integrare la punteggiatura (quando necessario alla comprensibilità del testo), a normalizzare gli accenti secondo l'uso corrente e a uniformare l'uso oscillante delle maiuscole. Gli errori di battitura e i refusi evidenti, sfuggiti alla revisione autoriale, sono stati rettificati direttamente nel testo senza darne indicazione, così come sono state introdotte le integrazioni e le correzioni manoscritte presenti nell'esemplare. Il carattere corsivo è stato applicato sistematicamente per le parole sottolineate, per i termini stranieri e per i titoli delle opere (nel dattiloscritto di solito fra virgolette doppie). Le citazioni sono state inserite fra caporali o, quando più lunghe di tre righe, generalmente nell'infratesto in corpo minore. Il rimando alle opere citate è stato mantenuto a testo entro parentesi tonda, scelta nettamente prevalente rispetto alla nota a piè di pagina. È stato conservato l'uso dei capoversi.

Con le eccezioni di una voce enciclopedica e di tre recensioni, il secondo volume è costituito dai saggi degli anni 1954-1978 raccolti da Binni nell'edizione einaudiana *Ugo Foscolo. Storia e poesia* (1982). Secondo le in-

tenzioni dell'autore la raccolta avrebbe dovuto costituire il preludio a una vasta monografia, rimasta inedita e allo stadio redazionale di «brogliaccio», sulla «complessa, irrequieta, dinamica vicenda personale e letteraria di Foscolo» (II, p. 263), dedicata, cioè, a una valutazione generale dell'esperienza storica, umana e artistica del poeta, resasi nel frattempo meglio praticabile anche grazie ai testi editi nel trentennio 1950-1980 nell'Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo. La volontà di dare corpo a una lettura unitaria dell'opera e della personalità del poeta si osserva infatti nella stessa struttura generale del volume einaudiano, i cui saggi sono disposti secondo la cronologia degli argomenti trattati, sono preceduti da un intervento introduttivo sul significato storico della figura di Foscolo e sono seguiti da un profilo aggiornato di storia della critica foscoliana, a conferma della validità della proposta metodologica avanzata negli anni Cinquanta. Il libro presenta il seguente indice: I. *Premessa*; II. *L'intervento storico poetico del Foscolo*; III. *L'Ode alla Pallavicini nello svolgimento del primo Foscolo*; IV. *Introduzione alle «Ultime lettere di Jacopo Ortis»*; V. *Il «Socrate delirante» del Wieland e l'«Ortis»*; VI. *L'«Ajace» del Foscolo*; VII. *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812-13*; VIII. *Storia della critica foscoliana*.

In conformità con i criteri adottati per la collezione delle *Opere complete di Walter Binni* riproduciamo gli otto interventi secondo il testo stabilito per l'edizione Einaudi, dunque secondo l'ultima volontà dell'autore, ma seguendo l'ordine cronologico della loro pubblicazione. In prima sede appare pertanto il saggio dedicato all'ideazione delle *Grazie*, parzialmente coincidente con il testo della conferenza *Foscolo a Firenze*, pronunciata nell'ambito di un ciclo di lezioni organizzate dall'Unione Fiorentina (8 aprile 1954) e in seguito pubblicata nel volume *L'Otto-Novecento* (1957). Nella sua veste definitiva e con il nuovo titolo *Vita e poesia del Foscolo fiorentino* il contributo apparve prima su «La Rassegna della letteratura italiana» (1954) e quindi nella prima edizione della raccolta *Carducci e altri saggi* (1960). Segue lo studio sulla presenza e il significato del *Socrate delirante* nell'*Ortis*. Si tratta di un lavoro che nasce dalle ricerche condotte per il corso universitario sul *Neoclassicismo del Settecento* (a.a. 1948/1949) e che testimonia l'importanza attribuita da Binni all'accertamento della fonti, quando considerate «elementi di contatto con la storia e la letteratura del tempo» e che perciò permettono di guardare al testo come a una «creazione laboriosa e geniale dentro la storia» (I, p. 274). Pubblicato prima in rivista (1959), il saggio fu poi incluso nella raccolta di studi settecenteschi *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento* (1963). In terza e quarta posizione sono collocati i contributi sull'*Ajace* e sull'*Ortis*: il primo edito su «La Rassegna della letteratura italiana» (1961) e ristampato nella seconda edizione corretta e ampliata della raccolta *Carducci e altri saggi* (1967); il secondo nato come testo introduttivo per un'edizione economica delle *Ultime lettere* (1974) e riprodotto senza varianti in *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno* (1977). Il saggio sull'*Ortis* coincide con una nuova fase dell'impegno

critico di Binni dopo un decennio consacrato ai lavori di argomento settecentesco e leopardiano. Le nuove ricerche, volte soprattutto al primo segmento della vicenda biografica e letteraria del poeta, danno origine al saggio sull'Ode alla Pallavicini, pubblicato nel volume collettaneo *Studi in memoria di Luigi Russo* (1974) e ristampato in *Due studi critici: Ariosto e Foscolo* (1978). Al profilo bio-bibliografico concepito per la voce *Foscolo* dell'«Enciclopedia Europea» (1977) segue *L'intervento storico poetico del Foscolo*, che deriva dal testo della prolusione pronunciata nell'ottobre 1978 in occasione delle celebrazioni per il bicentenario della nascita del poeta presso l'Accademia Nazionale dei Lincei e che fu riproposto nell'ambito del convegno veneziano consacrato alla formazione foscoliana (1778-1797) presso la fondazione Cini. Con il titolo originale *Foscolo oggi: proposta di una nuova interpretazione storico-critica* il testo della conferenza, annotato e rivisto, apparve prima su «La Rassegna della letteratura italiana» (1978), quindi in apertura del primo volume degli *Atti dei Convegni Foscoliani* (1988) e, in estratto, nell'articolo *L'accento è quello di un moderno*, pubblicato su «L'Unità» (1978). È quindi ristampata la *Storia della critica foscoliana* secondo il testo della raccolta Einaudi, comprensivo degli ultimi orientamenti della critica e privo della sezione antologica aggiunta nell'edizione del 1957. La prima redazione della *Storia della critica*, dai contemporanei di Foscolo allo studio di Fubini del 1949, apre il primo tomo delle dispense del corso universitario 1949-1950 (I, pp. 17-64), a testimonianza della volontà di Binni di analizzare l'opera foscoliana a seguito di un'ampia rassegna delle istanze ideologiche e metodologiche che avevano condizionato la sua ricezione e prodotto le principali interpretazioni. Con alcune modifiche i primi quattro paragrafi dello *Svolgimento della poesia foscoliana* furono ripresi, con il titolo *Linee di una storia della critica foscoliana fino al De Sanctis*, negli «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» (1951); quindi, in versione aggiornata e incrementata fino agli studi degli anni Cinquanta, nella voce *Ugo Foscolo* della collana *I classici italiani nella storia della critica* (1955) e infine nel volume *Foscolo e la critica* (1957), con l'aggiunta di un'appendice bibliografica e di una scelta dei contributi più significativi per la determinazione dello svolgimento del problema critico foscoliano negli ultimi centocinquanta anni. La ristretta e originale selezione antologica costituisce un complemento importante della rassegna critica presentata nella prima parte del libro e proposta come linea interpretativa entro il processo costitutivo della moderna cultura nazionale. Anche in ragione della loro esclusione dalla presente edizione, giova ricordare i diciannove brani antologizzati, indicando tra parentesi i titoli delle opere da cui sono estratti. In apertura sono collocati il medaglione dedicato a Foscolo dalla Teotochi Albrizzi (*Ritratti*) e il più notevole tra i profili autobiografici foscoliani d'intento critico e auto-apologetico (*Essay on the present literature of Italy*). Seguono i brani relativi alle posizioni della prima critica romantico-risorgimentale, non privi di elementi di notevole interesse nonostante le pregiudiziali morali e politiche

che li originano. Sono questi i casi esemplari degli articoli ostili di Scalvini (*Intorno alle «Ultime lettere di Jacopo Ortis»*) e di Tommaseo (*Dizionario d'estetica*) e – con finalità opposta – delle pagine di Mazzini (*Introduzione agli Scritti politici inediti di Ugo Foscolo*), che promuovono il culto risorgimentale del poeta; culto che sarà poi «precisa[to]» da De Sanctis «nella storia dello spirito foscoliano» (I, p. 38) e che rimane vitale anche nello studio di Carducci (*Adolescenza e gioventù poetica di Ugo Foscolo*), indicato come modello di critica estetica e ricognizione storica. La grande sintesi desanctisiana (*Ugo Foscolo*), che conta un precedente non sottovalutabile nella biografia di Carrer (*Vita di Ugo Foscolo*), costituisce un riferimento imprescindibile per il nuovo corso della critica foscoliana preparato dalla scuola storica e siglato dalla monografia di Donadoni (*Ugo Foscolo pensatore, critico e poeta*). I brani successivi documentano il dibattito successivo alla prima guerra mondiale intorno a due problemi critici che comportano la revisione sostanziale degli schemi interpretativi desanctisiani: da una parte la ridefinizione della posizione storica e politica di Foscolo nel contesto del dominio napoleonico – problema che trova una matura sistemazione nel saggio del liberal-gobettiano Salvatorelli (*Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*) – e, dall'altra, all'interno della cultura idealistica, la rinnovata valutazione delle opere maggiori e segnatamente dei due carmi. L'esigenza di restituire la complessità e l'articolazione dei *Sepolcri* sottraendoli all'unilateralità dell'interpretazione e del giudizio desanctisiani è testimoniata dagli studi di Citanna, di stretta osservanza crociana (*La poesia di Ugo Foscolo*), e di Morigliano (*La poesia dei «Sepolcri»*). Il processo attraverso il quale si realizza la rivalutazione critica del secondo carme – sottratto all'ipoteca ottocentesca e indicato dalla critica idealistica ed ermetica come il vero culmine della lirica foscoliana – è esemplificato dalle osservazioni di Croce (*Foscolo*), dalla lettura stilistica di De Robertis (*Linee della poesia foscoliana*), dalle precisazioni di Russo sull'intimo legame tra il primo e il secondo carme (*Ugo Foscolo poeta e critico*), dalla celebrazione della grandezza europea delle *Grazie* nella sintesi di Flora (*Storia della letteratura italiana*). Ciononostante è lo studio di Fubini nella monografia del 1928 (*Foscolo*) a realizzare un approfondimento essenziale dell'interpretazione idealistica delle *Grazie* tramite una più articolata impostazione del problema della poesia e della personalità foscoliane. Il fondamentale contributo del «maggiore foscolista del Novecento» (II, p. 159) allo svolgimento della critica si prolunga, oltre il discrimine della seconda guerra mondiale, negli studi dedicati a settori fino a quel momento meno indagati, tra i quali il filone didimeo-sterniano (Introduzione a *Ugo Foscolo, Prose varie d'arte*). Nelle successive ristampe di *Foscolo e la critica* la sezione antologica è incrementata con due estratti dai saggi di Binni sull'*Ajace* e sul *Foscolo fiorentino*, a documento dell'ultima fase della critica foscoliana «fra letteraria ed erudita» (I, p. 63).

A conclusione di questo secondo volume è posta la *Premessa*, datata «Roma, 4 novembre 1981», alla raccolta einaudiana: lucido consuntivo del

ruolo occupato da Foscolo nell'ambito della letteratura nazionale ed europea e specificamente nell'attività critica di Binni.

L'appendice è composta di due recensioni a studi d'argomento foscoliano: la monografia di Claudio Varese: *Linguaggio sterniano e linguaggio foscoliano* (1947), e l'edizione delle *Poesie satiriche* di Foscolo, curata da Guido Bezzola (1951); le recensioni agli studi di Varese (1948) e Bezzola (1953) si presentano come veri e propri saggi, non privi di anticipazioni e dell'esatta individuazione di alcuni dei temi, poi ricorrenti, dell'interpretazione biniana di Foscolo. È il caso in particolare dell'intervento del 1948 – il primo dedicato al poeta dopo le pagine manualistiche in *Scrittori d'Italia* (a cura di N. Sapegno, G. Trombatore, W. Binni, vol. III, I ed. Firenze, La Nuova Italia, 1946, pp. 97-205) – dove Binni indica nella prosa didimea l'approdo a quella «modernità vigile e ricca di un'ambigua complessità» (II, p. 272) destinata a realizzarsi pienamente nella poetica delle *Grazie*, ovvero nella massima espressione del «classicismo romantico che pone Foscolo accanto alla grandezza di Keats» (II, p. 273).

Per ragioni di carattere editoriale si è scelto di escludere dalla presente raccolta gli scritti di Binni che configurano fasi redazionali intermedie o parziali e che non apportano varianti significative ai testi dell'edizione Einaudi. Sono stati esclusi anche i sintetici profili, i commenti e le scelte antologiche presenti nelle edizioni scolastiche: i casi delle sezioni foscoliane di *Scrittori d'Italia*, di *Antologia della critica letteraria*, a cura di W. Binni e R. Scrivano, I ed. Milano-Messina, Principato, 1961, pp. 748-787, e di *Storia letteraria delle regioni d'Italia*, a cura di W. Binni, N. Sapegno, Firenze, Sansoni, 1968, p. 204.

*Sandro Gentili, Chiara Piola Caselli*

## Svolgimento della poesia foscoliana I (1949-1950)

W. Binni, *Svolgimento della poesia foscoliana*, I, Genova, Libreria Mario Bozzi, 1950, pp. 266, dispense del corso di Letteratura italiana, anno accademico 1949-1950.



## STORIA DELLA CRITICA FOSCOLIANA

1. *La valutazione dei contemporanei*

All'opera foscoliana non mancarono giudizi e reazioni contemporanee, come sin dalla prima apparizione del Foscolo a Venezia non mancarono neppure elogi poetici che testimoniano la forte impressione suscitata da quella originalissima e vistosa personalità.

Anche se appartengono all'aneddotica i versi ispirati da quel giovane povero e ardente, lettore eccezionale dei propri componimenti, ci indicano un primo avvio della opinione dei contemporanei di fronte al Foscolo uomo e poeta di tempi nuovi anche se trattenuto ancora in schemi antiquati.

Così il sonetto di Odoardo Samueli e l'ode di Fernando Vaini nell'«Anno Poetico» del 1797 concorrono nel darci un ritratto preromantico ed esasperato del giovane Foscolo a cui indubbiamente cooperavano il suo aspetto fisico, il suo atteggiamento ispirato e insieme la sua prima prestazione poetica.

Quando io ti vidi rabbuffati i crini,  
 con rauca voce e fiammeggianti sguardi  
 cantar in suon feroce i sacri ond'ardi  
 del tuo padre Alighier carmi divini...  
 [...]  
 cingi, Italia, gridai, le fulve chiome  
 del non tuo figlio, col natio serto  
 e vi scolpisci ne' tuoi fasti il nome.

Simpatia e ammirazione che può culminare nel ritratto squisito e manierato della Teotochi-Albrizzi (v. in *Ritratti*, a cura di T. Bozza, Roma, 1946, pp. 37-38: la prima edizione fu del 1807), veramente illuminante per l'animo foscoliano più di tante cronache minute e pettegole: un ritratto romantico e neoclassico insieme di rara efficacia, prima di quelli più tesi ed eroici del Maggini e dei magginiani, prima di quelli caricaturali e malevoli del Tommaseo e di altri critici avversi. E così vivo per noi in offerte di una simpatia contemporanea omogenea in qualche modo allo stesso gusto foscoliano, anche se naturalmente atteggiata in una certa leziosità e in amore di rilievo delle punte più interessanti da un punto di vista femminile.

Chi è colui? richiedi al tuo vicino. Nol sa. Tu smanioso corri a me, e mel domandi. Or bene; dal volto dunque, e dall'aspetto ne sai quanto basta; volto ed aspetto che ti eccitano a ricercarne, e a conoscerne l'animo e l'ingegno. L'animo è caldo, forte, disprezzatore della fortuna, e della morte. L'ingegno è fervido, rapido, nutrito di sublimi e forti idee; semi eccellenti in eccellente terreno coltivati e cresciuti. Grato alla fortuna avara, compiacesi di non esser ricco, amando meglio esserlo di quelle virtù, che esercitate dalla ricchezza quasi più virtù non sono. Pietoso, generoso, riconoscente, pare un rozzo selvaggio a' filosofi de' nostri dì. Libertà, indipendenza sono gli idoli dell'anima sua. Si strapperebbe il cuore dal petto, se liberissimi non gli paressero i moti tutti del suo cuore. Questa dolce illusione lo consola, e quasi rugiada rinfresca la troppo bollente anima sua. Alla pietà filiale, all'amistà fraterna, all'imperioso amore concede talvolta un filo, ond'essere ritenuto; ma filo lungo, debole, mal sicuro contro l'impetuoso torrente di più maschie passioni. Ama la solitudine profonda; ivi meglio dispiega tutta la forza di quel ferace ingegno, che nei suoi scritti trasfonde... La sua vasta memoria è cera nel ricevere, marmo nel ritenere. Animo fervido ma sincero, come lo specchio, che non illude né inganna. Intollerante per riflessione più che per natura. Delle cose patrie adoratore, oltre il giusto disprezzatore delle straniere. Talora parlatore felicissimo e facondo e talora muto di voce e di persona. Pare che la esistenza non gli sia cara, se non perché ne può disporre a suo talento; errore altrettanto dolce al suo cuore quanto amaro a quello degli amici suoi.

Ma a questa simpatia e ammirazione corrisposero un odio e un disprezzo che non conobbero altri poeti: dagli attacchi del Monti («io farò ballare lui sulla polvere dei suoi *Sepolcri*») a quelli del Lamprèdi sul «Poligrafo» e nella *Lettera Apologetica* in cui il Foscolo viene presentato come corifeo del romanticismo nella sua «parte meno sana».

Ma veri giudizi non passionali intorno all'*Ortis* e ai *Sepolcri* (le due opere che veramente attrassero l'attenzione dei contemporanei insieme al *Commento alla Chioma di Berenice* e all'*Orazione inaugurale*) furono quelli dei vecchi decani della letteratura italiana, Bettinelli e Cesarotti. Giudizi che possono interessarci perché rappresentano bene lo stato di incertezza, di divisa ammirazione dei letterati più validi del tempo di fronte all'opera foscoliana, troppo romantica in una certa direzione, troppo neoclassica e "greca" in un'altra, oltretutto troppo decisa ed aspra nei confronti del comodo tradizionalismo ideologico o di quei compromessi così italiani fra credenze tradizionali, razionalismo illuministico depurato dai suoi veleni più intensi e spiritualismo romantico.

Il Cesarotti amico e consigliere del giovane Foscolo reagì energicamente all'*Ortis* (mentre accettava l'*Orazione a Buonaparte* a mezza bocca, per timore cortigiano e per l'oscurità e compendiosità dello stile), l'opera in cui il suo preromanticismo saggio e letterario veniva superato d'un balzo dal profondo di una decisa posizione spirituale e lirica.

Nella lettura dell'*Ortis*, dice in una lettera dell'11 dicembre 1802 (*Epistolario*, ed. Naz., I, 1949, p. 167), «ho bisogno di respirare tratto tratto, per non restare oppresso dal cumulo d'idee, di fantasmi e d'affetti coi quali mi hai posto assedio al cuore ed allo spirito»; e più decisamente aggiunge in

una seconda lettera: «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 purtroppo che è l'opera del tuo cuore...» (*Epistolario*, I, p. 180).

E al suo fedele Barbieri, il preromantico "italiano" dichiarava: «Egli ha ben ragione di dire che lo scrisse col suo sangue. Io mi guarderò bene dal fartelo leggere; perché è fatto per attaccare una malattia d'atrabile sentimentale da terminare nel tragico. Io lo ammiro e lo compiango. Ma parlando solo dell'opera ella è tale che farebbe il più grande entusiasmo se si credesse d'un oltramontano. Ella ricorda *Werther*, ma può farlo anche dimenticare...» (Cesarotti, *Opere*, Pisa 1813, vol. XXXIX, p. 4).

Parole molto significative per il Cesarotti nel suo bisogno di distinguere il preromanticismo "oltremontano", in cui era lecita ogni audacia, da quello addomesticato italiano a cui certo conveniva meglio un Pindemonte o un Bertola che non il Foscolo dell'*Ortis*.

La sintesi foscoliana avveniva in una zona di maggiore profondità sia nella direzione neoclassica che in quella preromantica.

Ma se questo giudizio sull'*Ortis* ne apre una valutazione tradizionale sul primo ottocento moralistico, pauroso e magari purista, più completa e indicativa è la presa di posizione del vecchio Bettinelli.

Il vecchio Bettinelli, il «Nestore» della letteratura italiana allora in fase di aggiustamento neoclassico, dopo le sue avventure illuministiche e preromantiche, sentì l'*Ortis* con una inevitabile meraviglia («piantiamo aranci e nascono limoni!») e cercò di prenderlo e ridarlo come prova di stile un po' come si poteva fare con molti preromantici di maniera, pronti a lasciare i toni lugubri imparati nei testi stranieri per allegre imitazioni oraziane, per canzonette vittorelliane, tanto più che il giovane Foscolo aveva dato in precedenza esempi di una simile versatilità. Così, in *Opere*, I, p. 177, il Bettinelli parla di bello stile, di «forte immaginazione ne' quadri» pur non approvandone il contenuto e, più attento in genere al fatto artistico e romanzesco, postula per il primo un difetto molto discusso nell'Ottocento: l'eccessiva tensione iniziale, la mancanza di catastrofe veramente interessante sí che il lettore si stanca e «diviene critico e talor nemico del libro». E più disambientato si trovò di fronte ai *Sepolcri* che, apparentemente nel tono dei vecchi sermoni in sciolti cari al Bettinelli e sopportabili a lui negli esempi misurati del Pindemonte, portavano una poesia di ritmo inaudito, di immagini di una densità straordinaria e di una così difficile verificabilità razionalistica. Si noti subito che i *Sepolcri*, che il Risorgimento pieno sentì come il capolavoro più alto del secolo, nel primo Ottocento vennero accettati sempre con esitazioni e limitazioni che trovano la dichiarazione più umile ed onesta nel vecchio gesuita mantovano.

«L'autore dei *Sepolcri* ha troppo ingegno per me, e quindi ho dovuto leggerlo e rileggerlo con applicazione, perché si leva a un'alta sfera di grandi

pensieri e di frasi tutte sue. Vincenzo Monti, passando per Mantova, me li rilesse; entusiasta ne' piú bei passi, e profondo scrutatore di tante bellezze, assentiva alle mie osservazioni sull'oscurità» (Foscolo, *Opere*, I, p. 437), e al Foscolo stesso: «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 di frasi tutte vostre e poco, credetemi, chiare per noi mediocri. Tale mi reputo in buona coscienza. Ma v'ammiro in tutto gran poeta» (*Epistolario*, I, p. 80).

Secondo il Pieri (*Opere*, I, p. 173) il Bettinelli si sarebbe poi ancor piú ricreduto sdegnandosi delle ingiurie del Guillon, ma, se l'autore dell'*Entusiasmo* poteva sospendere il suo giudizio di buon senso di fronte a «tanto spirito e furor poetico», piú tipicamente sue e del gusto contemporaneo restano le osservazioni sull'*oscurità*, rese esplicite in una lettera all'Arrivabene riportata nell'opuscolo di B. Soldati (*I Sepolcri giudicati dal Bettinelli e dal Monti*, Perugia 1911) e nell'articolo di D. Bianchini su «Il Baretti» del 12 febbraio 1874 (*Osservazioni dell'abate Bettinelli sui Sepolcri*): «È forse il sonno ecc. ecc. L'interrogazione è tutta in aria, né si sa chi interroghi e che risponda e par che l'ombra dei cipressi e l'urne sian malgradite dal poeta, mentre consolano tutti gli altri, e quel "confortare di pianto" è pur in aria...».

Il tema dell'oscurità, del lirismo astruso senza passaggi graduati (ed è strano che questi rimproveri venissero da ammiratori di Pindaro: ma del Pindaro del Parini e non oltre!), che viene affermato dal decano dei letterati italiani, si fonde con l'accusa dello spiritualismo cattolico di incredulità e di ateismo, come d'altra parte l'accusa di eccessivo colore lugubre si fonde con quella di un'antichità non piú adatta a parlare ai contemporanei.

Mescolanza di posizioni neoclassiche e romantiche che isolano bene l'altezza dei *Sepolcri* sul piú alto discrimine dei due versanti, troppo romantico o troppo neoclassico per i piú moderati neoclassici innamorati della sonorità montiana e per i romantici ancora indecisi. Solo il romanticismo pieno accoglierà con entusiasmo i *Sepolcri*, anche se non riuscirà a capirli nella loro vera vita poetica sopravvalutandone la spinta pragmatica risorgimentale, l'ispirazione civile, l'eloquenza patriottica.

Nel gusto degli anni subito seguenti alla pubblicazione dei *Sepolcri*, questi vennero presentati insieme all'Epistola omonima del Pindemonte e all'Epistola del Torti.

La vicinanza dei tre autori (e presto si aggiungerà un brano del Monti dalla *Mascheroniana*) era una offerta al gusto neoclassico di posizioni poetiche da paragonare a poeti del mondo antico e, se per Pindemonte si citava Tibullo, per Torti Orazio, per Monti Virgilio, saliva già fin da quegli anni l'indicazione di Pindaro per il Foscolo, sia come lode, sia come rimprovero per la sua *oscura sublimità*, mentre l'insorgente spiritualismo e il conformismo tradizionale condannavano le mancanze dei *Sepolcri* da un punto di vista religioso.

Cosí il Torti, affascinato dallo stile foscoliano fino a tentare di riecheggiarlo (e qualcosa di simile accadde al Pindemonte), precisava:

Sublime, austero ingegno, a suo talento  
gracchi la turba; di sovrano poeta  
debito serto avrai. Sol ti ricordi,  
che uomo ad uomini parli; e fuggir gli altri  
su quel che in tuo pensier tu ti creasti  
piú che umano modello, indarno sperì.  
E anco aggiunger vorrei: Perché sí eccelso,  
e amator sempre d'ogni eccelsa cosa,  
delle umane speranze oltre alla tomba  
spingere il volo non curasti? Indarno  
mille di ciò con la feconda mente  
sai cumular difese; io non t'assolvo.  
Pon mente, o Delio, e dalle due vedrai  
prime fonti, ch'io dissi, alla parola  
scender vizio talor, come al concetto,  
e all'ordin pur che in suo cammin lo scorge.  
Ordine han retto entrambi, e qual con molto  
contender di pensieri, alfin lo elegge,  
e il serba ognor che di sua mente è donno:  
ma tutta d'Ugo in occultarlo è l'arte,  
sí che a stento il discopri. Aperto e nudo  
l'ama Ippolito sempre: e, qual fors'anco  
a pedestre sermon laude non fora,  
delle sentenze sue rado, o non mai  
si attenda anello trascurar, dal primo  
all'obbietto secondo, e quindi innanzi  
di grado in grado trapassando...

E il Pindemonte, che nei *Sepolcri* in risposta ad Ugo impiantava tutto il suo discorso lirico su di una intensa certezza religiosa dell'immortalità, con toni da romantico alla Chateaubriand, rimproverava pure l'amico di eccessivo classicismo:

antica l'arte  
onde vibri il tuo stral, ma non antico  
sia l'oggetto in cui miri<sup>1</sup>.

e di oscurità:

<sup>1</sup> Ma notava il Leopardi nello *Zibaldone* (1° febbraio 1829, edizione Flora, II, p. 1258: «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 un modo romantico di giustificare il classicismo!

Perché talor con la Febea favella  
sí ti nascondi, ch'io ti cerco indarno?

E all'“ermetismo” foscoliano erano evidenti allusioni anche nel suo Ser-  
mone ironico *In lode della oscurità della Poesia*:

Un grave  
peccato è in te, tutto s'intende: parte  
non v'è alcuna, cui quella intorno vada  
caligin sacra, che sí grande acquista  
ai versi incomprensibili virtude!...  
Cingiti d'oscurezza e Giove imita  
che le folgori sue d'infra un'augusta  
notte di nemi, ove s'asconde avvinta...

Che era il chiaro anticipo dell'iroso giudizio del purista neoclassico Gior-  
dani: «fumoso enigma», e ben mostrava la diversità essenziale fra una poesia  
ornamentale e discorsiva e quella foscoliana intensa e nutrita di fermenti  
ideali estremi e originali.

Così in un articolo del 4 dicembre 1807 nel «Giornale Italiano» il Buc-  
celleni scriveva:

Pindemonte per amore di spontaneità e di chiarezza cade talvolta nel prosaico; ed il  
signor Foscolo per amore di altezza e di brevità urta talora nell'oscuro e nello stra-  
no. 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 verseggia-  
tura 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.

Sono da calcolare, in questa prima fase della critica foscoliana, le pagi-  
ne sensibili dedicate al Foscolo da Giuseppe Montani, collaboratore della  
«Antologia» e specie di lector sottile ottocentesco<sup>2</sup>, mosso da un forte affetto  
per il Foscolo (il «povero Ugo» del necrologio sull'«Antologia» del 1827)  
e da un gusto dichiarato, «il piacere delle citazioni» (marzo 1825), che gli  
permetteva di valutare positivamente la *Notizia* di Didimo Chierico con  
intuizione felice e feconda («La bellissima prosa in ogni riguardo a me pare  
nella notizia di Didimo Chierico aggiunta alla versione già detta, e specchio  
d'una seconda epoca nella vita del Foscolo», recensione alle *Operette varie*  
nel fascicolo di agosto 1829, p. 72) e di accennare allo sviluppo della prosa  
foscoliana dopo l'*Ortis*. E dello stesso *Ortis* porta la sua esigenza stilistica in  
mezzo alla sua esigenza risorgimentale («Ma dell'*Ortis*, in particolare, non  
dubiterei d'asserire, che anch'esso, almeno relativamente al paese in cui fu

<sup>2</sup> Uno studio sulla fortuna del Foscolo nell'800, assai disordinato e senza linea critica, è  
nel volume omonimo di Carmelina Naselli, Napoli 1923.

scritto, è l'espressione vera di 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», p. 72), mentre nell'*Orazione inaugurale* cerca una prima parte piú metafisica e astrusa e una seconda parte «splendente d'immagini e di idee, calda di nobili affetti» (p. 70) e conclude anche lui per la vittoria della lirica, dell'ispirazione lirica: «Se mai ce ne nascesse dubbio la *Ricciarda* ha dovuto chiarirci ch'ei non era fatto per un severo piano tragico e che il dialogo, le sentenze, il verso, tutto naturalmente sotto la sua penna si volgeva alla lirica». Anche se di fronte alle poesie giovanili edite nel 1831 a Lugano il Montani non si sforza di cercarvi i primi segni del poeta, sa legare con mano sicura lo sviluppo del Foscolo dai *Sepolcri* in poi nel nesso *Viaggio sentimentale*, *Grazie*. Mentre sul piano generale, sapendo apprezzare lo stilista e il letterato (ne rivela l'amore delle «inserzioni letterarie nei suoi versi, siccome gemme in bel ricamo d'oro»), sa rilevare l'inutilità delle accuse moralistiche contro la vita del Foscolo, la sua singolare sorte di essere giudicata con insolita severità.

«Ma tutto nel Foscolo doveva essere giudicato severissimamente... Pur è sí triste fermarsi ai difetti massimo ove risplendono, come nel Foscolo, insigni virtù...» (p. 75). «Un uomo, a cui, per dir tutto in una parola, molto deve della sua conservata dignità l'italiana letteratura» (p. 76 dal fascicolo agosto 1829).

## 2. La polemica risorgimentale

L'avvio alla polemica sul Foscolo “uomo e cittadino”, cioè sulla validità della sua figura esemplare e risorgimentale, sulla coerenza e sincerità della sua personalità e del nutrimento della sua poesia, è dato dal libro di Giuseppe Pecchio *Vita di Ugo Foscolo*, uscito a Lugano (Ruggia) nel 1830.

Libro scritto con un giusto compromesso fra agio saggistico, impegno critico e una duplice attenzione quasi romanzesca di ammirazione stendhaliana e di satira tommaseana alla vita del grand'uomo nella sua energia sincera e nelle sue pose retoriche. «Non è questo mio lavoro, ripeto, che l'ufficio pietoso di un esule verso di un esule... lasciamo i panegirici pei santi e pei re. Mio intento è di trattare Ugo Foscolo da uomo e di dirne schiettamente il bene e il male, secondo parmi che siasi meritato» (p. 8). E certo se questa premessa di obbiettività è in parte annullata dal desiderio della bella pagina, del paragone scherzoso, della caricatura piú che della volontaria demolizione (anche se a un certo punto parlando del poeta un certo livore può trasparire dalla dichiarazione che per lui il Foscolo non era un grand'uomo), anche le ire dei romantici furono esagerate e spiegabili solo nella formazione del culto risorgimentale dell'eroe-vate Foscolo che trova la sua precisazione nelle pagine e nelle cure del Mazzini.

E certa angustia e ingenerosità nei giudizi particolari e a volte nei veri

e propri pettegolezzi è compensata dalla vivacità di altri momenti, da intuizioni felicissime sull'uomo energico e generoso, messo in rilievo a volte persino in aneddoti narrati con punte di malignità, come in quello delle scudisciate di Graham e del successivo duello.

Si recarono sul campo. Toccò al signor Graham a tirare il primo. Foscolo sostenne intrepidamente il fuoco, e alla sua volta invece di rispondere sparò in aria il suo colpo, dicendo che non si degnava di trarre su simili persone... Gli amici di Foscolo si divertivano in appresso a sue spese, dicendo che per riparare al mal delle staffilate si era esposto ad essere ucciso senza alcun compenso. Ma il compenso di Foscolo fu il mostrare che non temeva né il suo avversario né la morte... (pp. 214-215).

Oppure il ritratto del giuocatore e dello studioso:

La palestra di Foscolo erano il teatro e il tavoliere: Dopo aver meditato sugli scoliasti di Omero, su gl'interpreti di Callimaco, su Tacito, ei prorompeva da casa verso mezzanotte per tentare la sorte al giuoco nel ridotto della Scala. Veemente in tutto, cercava pure di violentare la fortuna. Con un pugno di luigi andava ad attaccare al Faraone un monte di oro. Appunto come talora un branco di soldati si tenta di prendere d'assalto una fortezza. La fortuna gli sorrise alcuna volta. Talvolta se ne ritornò in casa con un mucchio d'oro. Il giorno seguente si alzava un nuovo sipario per la sua vita. Commetteva abiti, comperava cavalli, cangiava abitazione, e si alloggiava in un dorato appartamento. Ma tutto questo lusso spariva poi come un sogno. La fortuna gli volgeva il tergo, e il Faraone riprendeva ben tosto quel che gli aveva donato. Non importa. Vendeva ogni cosa, si ritirava in un cantuccio, e si immergeva nello studio senza più uscir di casa per molti giorni (p. 117).

Da quelle pagine, anche nella loro volontà di ridicolo forse voluto intonare all'*humour* inglese, l'appassionato Foscolo, pur se sfiora a volte la misura dell'istrione e del bizzarro, si staglia potentemente proprio nella sua irrequieta, intensa vitalità senza mediocrità, nella sua tensione a volte persino eccessiva, ma necessaria alla sua poesia.

In quelle brevi eruzioni (amorse) ei diveniva mutolo, accigliato, cupo, guardando con pupille sbarrate, immote come quelle di un frenetico; e se pur rompeva quella terribile taciturnità non era che per brontolare alcune sentenze sul suicidio, o per ripetere le cento volte a guisa di un rosario alcuni versi allusivi al suo stato... (p. 60).

Velato nei suoi giudizi estetici dal suo anticlassicismo («Ma è pur un peccato, che questa bellissima ode sia stata scritta in tempi che s'incomincia ad essere stanchi della mitologia alla nausea», dice dell'ode a L. Pallavicini), dalla sua ammirazione un po' snobistica per la "poesia settentrionale", il Pecchio non poteva capire la particolare posizione poetica foscoliana nella sua esigenza di alto stile, di identificazione, di interesse e novità con stile assoluto e semmai lo scambiava con un vuoto calligrafismo classicheggiante («Ed alla fine questo idoleggiato stile non è che un gergo nazionale, di cui

gli stranieri poco o nulla capiscono. Eppure Foscolo stesso n'era tanto infatuato che soleva ripetere, che tutto era stile in poesia, dappoiché – secondo lui – tutto era stato detto e inventato. Assurdissimo anatema: si può dire che fosse chiuso ogni campo all'invenzione nell'età dei Byron, dei Walter Scott o dei Goethe?»; p. 188), sicché ben poco ci dice l'ultimo capitolo di giudizi sul Foscolo autore, mentre qua e là compaiono di sfuggita notevoli intuizioni («lo stile stesso dell'Alfieri, uno dei primi riformatori, nerboruto e conciso peccava nel secco e nell'aspro. Foscolo seppe riunire alla forza e alla concisione la flessibilità, la pastosità, lo splendore. Il primo è Mantegna, il secondo è Tiziano. Foscolo merita tanto più di essere paragonato a Tiziano che come questi seppe introdurre nella pittura il paesaggio, che tanto le accresce di varietà e ornamento, così Foscolo per il primo seppe tessere col drammatico il campestre, e dare al fondo del quadro la freschezza, l'innocenza, la bellezza della natura»; p. 95).

Ma, ripeto, l'importanza della *Vita* del Pecchi consiste soprattutto nell'avvio alla polemica risorgimentale sul Foscolo ed offre chiari spunti a quella idealizzazione del poeta in figura esemplare che pure in altre pagine limitava ed ironizzava.

Così anche circa il punto più attaccato della vita foscoliana, il periodo precedente la fuga e il volontario esilio, il Pecchio, mentre rileva la relazione del Foscolo con gli austriaci e riferisce con orgoglio un suo ipotetico intervento proprio il giorno precedente la partenza clandestina, finisce però per rendere altissimo omaggio all'alta coscienza foscoliana e lascia persino aperto uno spiraglio di giustificazione diretta:

O ch'egli fosse complice della congiura dei militari appunto in que' giorni scoperta, e fosse per lui urgente il porsi in salvo; o quella mia risposta senza metafora gli avesse spalancato dinanzi l'abisso dell'infamia, fatto si è che dopo tante traversie e vicende, senza amici, senza beni, non ricco altro che di fama, ebbe il coraggio di cominciar di nuovo la vita, ramingo per l'Europa già piena a quel tempo di addolorati ed infelici (pp. 194-195).

E le pagine gonfie e atteggiare in cui parla della morte del Foscolo, confrontata a quella del Monti, sono bene in linea con l'esaltazione che dell'uomo impavido e sostanzialmente coerente fecero altri romantici.

Se fosse morto con minor coraggio e stoicismo sarebbesi potuto tacciare di rodomontata in vita quel suo tanto disprezzare ed invocar che faceva ad ogni ora la morte. Il suo coraggio non venne meno; e «la mort qui est sans doute la plus remarquable action de la vie humaine» fu certamente una delle sue più lodevoli azioni. Tal moria qual visse...

... Monti fluttuante sempre nelle sue opinioni politiche, disertore di tutti i partiti, esercitando la divina arte del bardo, come una professione mercenaria, muore in un chiostro di Monza, qual ribaldo del Medio Evo, tremante, agitato da fantasmi e rimorsi come una pinzocchera...

... Foscolo, inflessibile, rigido, indifferente al premio o alle minacce, tutta la sua vita lodatore solo della virtù, muore sotto un cielo straniero, in braccio a pochi amici, con quella stessa dignità che conservò assai sempre ne' suoi scritti (p. 254).

Pagine oratorie e tendenziose, ma tali da contribuire proprio a quel culto risorgimentale che nel suo libro trovava un pretesto di affermazione polemica.

Alla *Vita* del Pecchio rispose in una lettera generosa e non molto intelligente il fratello Giulio nella «Biblioteca Italiana» (aprile 1835), che, se colpì bene in generale il gusto pecchiano di creare pagine umoristiche, esagerò nel considerare il libro una piena negazione di ogni valore del fratello (volle «scomporre con rara maestria la parte brutta contenuta in ogni mortale per farla poi osservare col microscopio de' presenti e de' futuri»; p. 282), assumendosi con pietà fraterna l'impresa di smentire ogni particolare negativo fino a negare il suicidio di Giovanni (egli stesso poco dopo suicida!), mentre era piuttosto da rilevare la strana "situazione" in cui la critica si metteva con il Pecchio, nella richiesta di una *virtù* foscoliana senza la minima macchia o debolezza che era il riflesso delle polemiche già da lui sostenute e la conseguenza di un amore e di un culto che mentre cresceva era in molti esigente, contrastato in loro stessi da un "odi et amo" troppo in funzione di sentimenti ed ideologie.

Poteva bastare un superamento delle polemiche in vita come nella nota della «*Révue encyclopédique de Paris*» (ottobre 1827: «Cet homme célèbre eut à se reprocher quelques desordres dans sa vie privée; mais ses talents et ses malheurs sont des titres suffisants pour qu'on les pardonne à sa mémoire») o la romantica pietà per il «povero Ugo» ben rappresentata nel necrologio del Montani («The poor Edgar», si dirà più tardi per Poe), assecondando i miti stessi autobiografici del Foscolo: «ricco di vizi e di virtù» o «esule ramingo»; oppure si poteva cercare un distacco dalla cronaca per la storia, che il romanticismo e poi il positivismo non conobbero preferendo troppo spesso la critica pettegola o il mito incontrollato.

Quest'ultima tendenza esercitata già con l'Alfieri ed eccitata dalla polemica andò prevalendo dopo la *Vita* del Pecchio e testimonianza può esserne ad esempio il libro di Carlo Gemelli (*Della vita e delle opere di Ugo Foscolo*, Firenze, 1849), scritto in esilio dal 1839 in poi, e aperto appunto da una dichiarazione contro il Pecchio «voce irriverente ed ingrata che sotto il velame sacro dell'amistà venne a turbare il riposo delle tranquille sue ceneri neglette oramai...» (p. 2) e dalla volontà di riabilitazione («Giusta opera quindi reputiamo noi e degna di anima italiana, il rivendicar l'offesa memoria di uno dei più nobili scrittori di questa età nostra») di uno della schiera «d'illustri sfortunati».

E tutto il libro è costruito con linguaggio ortisiano e riempito di episodi inverosimili e gonfi, atteggiati nello stile del giovane plutarchiano, e ragioni sentimentali e romantiche avviano una preferenza ai *Sepolcri* e *Ortis* di fronte a *Odi* e *Grazie* (il suo classicismo è accettato con riserva come scuola di

buono stile, ma anche con limite di «pregiudizio»), rilevando soprattutto il fine civile («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»; p. 68), e giustificando la accusata dualità di motivi del suicidio dell'*Ortis* «amore e patria» nella romantica unità di tensione patriottica e amorosa di anime sublimi che sfuggono il *tedium vitae* in quelle due illusioni di simili e condizionantesi radici e trovando nell'eccesso di eloquenza turbata e irrequieta dell'*Ortis* una ragione di coerenza decisamente anticlassicistica: «lo splendore e la serenità dello stile dove l'anima è torbida, irrequieta e convulsa, sarebbero difetti men che gravi, imperdonabili» (p. 38).

E le traduzioni omerica e sterniana (per la prima egli tenta un confronto minuto con testo greco a fronte della versione foscoliana e montiana) sono giudicate altissime nella loro capacità di aver ricreato «quella fiamma che scaldando il cuore e la mente, fa scomparire del tutto il traduttore, e non frapponesse nessuna distinzione tra l'originale e la copia» (p. 55). Ma tutto era in funzione del poeta-grande uomo, e patriota e martire, sí che la conclusione era un appello che risuona per anni ed anni da tutta questa critica prevalentemente agiografica.

Italiani! Ugo Foscolo merita una pietra, merita una parola, merita che l'Italia onori finalmente il nome e le ceneri di codesto suo figliuolo (p. 164).

Ma soprattutto Giuseppe Mazzini indirizzò coscientemente l'amore e l'ammirazione per il Foscolo verso una precisa glorificazione risorgimentale in funzione di un mito da offrire alla gioventù italiana. Proprio l'uomo, il cittadino e il poeta e un certo lato del suo pensiero egli voleva valorizzare, puntando proprio su di una "vita esemplare" che per tanti anni vagheggiò di scrivere raccogliendo materiale, corrispondendo con la "Donna Gentile", e in cui avrebbe voluto glorificare un esempio vivo della sua teoria romantica del *Genio* e offrire un quadro della storia italiana nel suo momento prerisorgimentale («coll'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*, Torino 1898, p. 190).

Nel *Commento foscoliano alla Divina Commedia* che il Mazzini pubblicò nel 1842 (e che ben corrispondeva alla sua avversione anticuriale, al suo senso religioso della poesia e al suo culto di Dante profeta del Risorgimento) e nella *Prefazione agli scritti politici inediti di Ugo Foscolo*, edito da lui a Lugano nel 1844 (ora in *Scritti editi e inediti*, vol. XXIX, Imola 1919), rivelava il suo fine altamente pedagogico di glorificare il genio contro i pettegolezzi dei mediocri o dei malevoli, in merito «dell'unità potente non mai tradita, dell'anima sua», e di proporlo ai giovani come esempio di uomo.

«L'affetto riverente posto dagli uomini negli intelletti potenti e virtuosi –

il culto degli eroi, come direbbe Carlyle – frutta solo credenti all'Umanità: l'adorazione dell'idea nuda, metafisica, astratta non dà che filosofi. E oggi che alla gioventù d'Italia manca non l'idea, ma la fede... è gioia poterle dire: ecco un'anima incontaminata... l'uomo che ammirate scrittore è degno del vostro amore però ch'ei mantenne tra le sciagure, l'esilio e la povertà, la costanza dei principî, l'indipendenza delle opinioni e l'affetto alla patria vostra. Imitatelo e confortatelo. Una opinione serpeggia fra voi che dice bella e santa la verità, ma tristi gli uomini e sogno il pensiero di prepararle trionfi qui sulla terra. Respingete, o giovani, quella opinione...» (p. 164). Contro quell'opinione scettica Mazzini scriveva della figura del Foscolo come prova dell'idea incarnata, della virtù impermeata in un'anima che fu «delle migliori che mai scendessero sulla terra in un periodo di crisi morale e tra una gente appestata, senza però avvedersene, d'egoismo e di menzogne sociali» (p. 165).

Con una distinzione essenziale, il mito foscoliano veniva agganciato all'anima foscoliana, alla sua vita intima, alla sua pratica morale, alla sua poesia, più che al pensiero di origine settecentesca anche se nutrito di vichianesimo (poco rilevato dal forte, ma spesso generico Mazzini) contrastante con l'ottimismo idealistico romantico. «Né io venerando contemplo in Foscolo il pensatore, ma l'uomo» (p. 276).

Lo dissi poc'anzi, più che emancipato, emancipatore e il segreto de' meriti ch'egli ebbe e dell'influenza esercitata da lui nella gioventù d'Italia, sta infatti non tanto nell'idea ch'egli introdusse nella patria letteratura, quanto nell'aver egli insegnato la necessità d'un'idea direttrice fondamentale e la indipendenza da ogni autorità usurpata che deve avviarvi alla ricerca, e il culto attivo, incessante, sincero, con che dobbiamo, dopo averla raggiunta venerarla e immedesimarle colla nostra vita... (p. 176).

Foscolo diventava «vital nutrimento», e quasi il dantesco Virgilio «come quei che va di notte / che porta il lume dietro e sé non giova, / ma dopo sé fa le persone dotte».

Giudizi estremamente romantici che riducono anche il pensiero foscoliano a passione e tendono così a salvarne per lo spiritualismo mazziniano la radice buona: «Le opinioni scettiche e disperate che s'incontrano nelle sue pagine prorompono subitanee, come getti di passione impaziente, non come frutto di sistema filosofico meditato lungamente e logicamente» (p. 177).

Avvertita questa riduzione a passione e questa limitazione dell'importanza del pensiero settecentesco e del classicismo foscoliano, la critica del Mazzini non portava seri contributi diretti alla comprensione della poesia foscoliana, ma indirettamente rinsaldava potentemente, al di là delle polemiche biografiche, l'impressione della genialità e grandezza del Foscolo e della radice profonda della sua poesia, della sua qualità originaria di poeta e di "vate", anche se con ciò si avviava l'interpretazione del "poeta civile"

che tanto ha pesato sulla valutazione del Foscolo, poeta europeo e altissimo lirico. Ma certamente questa era la base vitale da cui poteva nascere la critica desanctisiana, l'accettazione ineliminabile di simpatia e di adorazione su cui nasceva il giudizio dell'Ottocento romantico.

Accanto a questa corrente che ha la sua soluzione critica e il suo superamento nel *De Sanctis* (che pure avvertí e usò gli apprezzamenti degli avversari) si svolge quella a tendenza moralistica e cattolica che arriva fino al *Cantú* e in parte al *Bonghi* e che si inizia con lo *Scalvini*.

Negli scritti di G. Scalvini (specie nello *Sciocchezzaio*) non mancano certo spunti acutissimi e capaci di indicare linee di indagine. Ma il preciso riferimento ad un canone di giudizio moralistico e confessionale vizia e deforma giudizi inizialmente accettabili. Cosí la osservazione della complessità e della lotta interna dell'animo foscoliano («Ugo Foscolo era dotato di vigorose facoltà, ma discordi, come son tutte quelle che, piú o meno deboli o forti, noi uomini portiamo con noi nel mondo») poteva essere utile reazione all'eccessiva unificazione e giustificazione del *Mazzini*, ma poi lo *Scalvini* seguita risolvendo in frivolezza la serietà e problematicità foscoliana.

Egli le abbandonò alla loro lotta, spensierato di che ne sarebbe riuscito. Pareva quasi non considerare che la guerra si faceva in lui, e che dall'esito di essa egli sarebbe riuscito felice o misero, buono, contento di sé, degno di ammirazione, ovvero non dico tristo, ma rigido, arido, scontento di sé e quindi degli uomini. Pareva contentarsi d'essere uomo di lettere: ma non pensò che prima era uomo, che l'uomo deve primamente aver cura di sé e della sua natura, che egli non è nato per passare sopra la terra col pensiero fuori di sé intento a gareggiare di meriti letterari coi suoi contemporanei e intento a cogliere solo lode dai suoi scritti... (*Foscolo, Manzoni, Goethe*, Torino 1948, p. 344).

E cosí nell'esame dell'*Ortis* il giudizio essenziale (che era poi in qualche modo ripresa dei primi giudizi cesarottiani) sulla natura del libro («Non vuoi dire una storia al lettore; vuoi scuoterlo, aggirarlo, menarlo a farneticare», p. 62) può avviare un discorso critico su eloquenza e poesia, su elementi pratici e poetici commisti in quella singolare opera foscoliana, ma poi la posizione moralistica porta ad una condanna e ad una indicazione della perniciosità di quella lettura che ci allontana da un esame estetico e storico.

Né l'eccellenza dell'ingegno benché possa far perdonare alcuni errori, scolda giammai la volontà studiosa a malfare.

Linea moralistica cattolica che ritroviamo nelle pagine che Antonio Rosmini dedicò al Foscolo nei suoi *Opuscoli filosofici*, nel saggio *Della speranza: saggio contro alcuni errori di Ugo Foscolo*.

Già nel *Saggio sull'Idillio e sulla nuova letteratura italiana (Opuscoli filosofici)*, Milano 1827) un significativo confronto finale tra Foscolo e Manzoni

indicava una linea ben marcata nelle preferenze del Rosmini e della sua concezione eteronoma della poesia.

Si protendano dunque i poeti verso una generazione piú civile della presente e si aiutino quasi con una profetica indagine l'avvenimento; né facciano quanto è da loro l'umano genere, che irrepugnabilmente s'avanza, retrogredire, se pur vogliono risuonar cari, risuonar venerati ai lontani posterì. Cosí di due lirici di questo tempo quale crediamo noi debba colpire di piú diletta armonia il cuore degli avvenire, A. Manzoni, cantore di loro divina religione, dell'autrice di loro somma civiltà; o vero U. Foscolo, del quale una religione turpe governa il carme, una religione di societá oscura, crudele, brutale, infelice, sotto il peso delle migliaia d'anni sepolta? Elle non giungono no, le Pimplee, che di loro canti confidano far lieti i deserti, né l'armonia che di mille secoli vincer crede il silenzio, a riscaldare nel petto umano un fuoco spento dalla natura e da Dio. L'immaginazione caverà di quel suono lusinghiero breve dolcezza, ma la natura umana lo spegnerà e dietro al mutar de' suoi passi, rimarrà svanito e disperso (pp. 405-406).

Ma è nel secondo volume (1828) sulla *Speranza* che il Rosmini attacca piú decisamente il Foscolo come contrario al secolo e soprattutto contrario allo spiritualismo piú generale.

Egli è quest'alienazione dalla natura materiale o almeno questo bisogno di avvivar tutto ciò che è corporeo con dei legami che lo raggiungono a ciò che è.

E, confondendo il dramma romantico di Foscolo e Leopardi (nel solco piú profondo e meno vistoso di quella grande epoca) con il classicismo e il mito della bellezza greca, puntava decisamente all'esclusione di quella poesia dalla viva storia del secolo XIX.

Dico che questa non è voce della presente societá, ma solo quella di un individuo che abbandona i suoi contemporanei per retrogredire fino agli adoratori degli idoli (p. XXVI).

E nel saggio sulla speranza, accusa il Foscolo di aver introdotto e cantato nei *Sepolcri* il concetto della speranza ingannevole come scuola di disperazione e di nihilismo. Chiuso nel "senso", il Foscolo non riesce, secondo il Rosmini, a trovare altra felicitá che nella speranza già indicata come illusione: vicolo cieco da cui il filosofo propone l'uscita non attraverso un esame della ragione di quella contraddizione, di quel pessimismo e di quel desiderio di vita legati ad una particolare condizione della nostra cultura (Alfieri, Foscolo e poi Leopardi), ma attraverso la preconstituita via di una precisa religione che toglie le illusioni della speranza e gli affanni del timore.

Chi portò al massimo la polemica contro il Foscolo e la sua posizione non cattolica e non spiritualistica fu – e con accenti diversi da quelli piú alti e distaccati del Rosmini – il Tommaseo, che riprese le posizioni del filosofo roveretano e quelle dello Scalvini, che era giunto alla dichiarazione «Foscolo aveva sortito un ingegno piuttosto critico che creatore», e le allargò in un

attacco generale che non ricusò l'utilizzazione della peggiore aneddótica antifoscoliana.

Già in una lettera del 1834 al De Tiplido (in *Carteggio Tommaseo-Capponi*, Bologna 1911, I, p. 535) aveva tracciato con la sua penna abilissima e maligna questo ritratto del Foscolo.

Parliamo del Foscolo. La sventura di lui si fu ch'egli dovette più e più volte ricominciare la vita, rotti dalla fortuna e forse dalla propria follia. L'uomo di Venezia non è certamente l'uomo di Milano; e così, nuova vita a Firenze, nuova in Svizzera, nuova in Londra. Gli studi dissipati e senza grande scopo, e come il suo sistema disperati, disperati di sé: unica mèta, l'orgoglio. Un solo sentimento è in lui retto: l'amore di patria; il resto, viziato dai pregiudizi del secolo decimottavo, e dalla mancanza d'idee. Perché Foscolo non aveva idee; aveva affetti, citazioni, memorie, immagini, frasi; idee, voglio dire, principii, non aveva. La sua teoria della disperazione è un urlo, più che un sistema. Quindi è che non altro lasciò di sé compiuto e di suo, se non le cose liriche, perché la lirica è il sentimento; e nella lirica stessa tu vedi quanta erudizione, quante citazioni, quante volte il poeta par che si volga al lettore, e gli dica: Vedete, questa frase che mi pare sí bella io l'ho trovata nel tale autore, al libro tale, al verso tale; e quest'altra, al tal altro; e così via. Foscolo poteva moltissimo, molto più del Monti, e più fece; ma, come il Monti, lasciò in tronco ogni cosa, e morì stanco dell'ingegno, forse più che dell'animo. Perché l'ingegno non nutrito di meditazione si sfrutta: e quando non si ha altro da dire agli uomini se non che: – Io sono disperato, e voi dovete essere come me; – sottentra ben presto alla meditazione una malattia molto più tormentosa: la noia. Ond'egli da ultimo s'era dato agli studi filologici e guastò pure questi col far di Dante un profeta, col convertire un sentimento vero in un falso sistema, coll'attribuire a Dante la propria calamità e debolezza. Io parlo severamente del Foscolo perché lo amo, e piango un tale ingegno perduto alla santa causa del vero...

E più tardi replicando con violenza alla difesa del Mazzini, in due lettere ad A. N. (*Intorno a Ugo Foscolo*, Prato 1847), il Tommaseo, messe in ridicolo le generose e retoriche espressioni mazziniane («angelo della disperazione», «sacerdote di idee», ecc.), concentrava gli aneddoti circa la incostanza foscoliana sull'episodio della fuga da Milano e mirava a stroncare il centro della sua personalità, che Mazzini e i mazziniani avevano indubbiamente idealizzato in una assurda perfezione.

Ma il quadro più riassuntivo del giudizio tommaseo – al culmine di una linea polemica ottocentesca – è nel *Dizionario di estetica* in cui il Foscolo è subito qualificato come «traduttore».

Molto tradusse e bene: Saffo, Anacreonte, Callimaco, Omero, lo Sterne. Imitò lo Sterne e il Goethe nell'*Iacopo*, nelle tragedie l'Alfieri, nelle liriche greci e latini, nelle orazioni tolse dal Vico, dal Dupuis e da altri francesi, poco, perché di poche e leggere idee fu contento; nelle opere critiche molto citò con acume, ma senza scopo, oltre che bizzarro, e senza fondo di propria dottrina. Forte ingegno e cald'anima, dall'orgoglio intorbidato, straccato. Ira più che sdegno, passione

più che affetto. Visse e scrisse e pensò impopolare...» (seconda edizione, Milano 1860, II, p. 122).

Rilevato il pessimismo e l'atteggiamento antipopolare del Foscolo, cerca in lui tutto ciò che poteva renderlo odioso allo spiritualismo democratico:

In letteratura ebbe non meno impopolari dottrine e le affibiò all'Alighieri, poeta, credente, perché grande poeta della nazione, perché credente davvero. Disse l'italiana lingua letteraria, non mai parlata; e sperava che Lorenzo de' Medici facesse grande la lingua. E alla dottrina rispose in parte la vita; affettò ricchezza, nobiltà, leggiadria, si stropicciò al lezzo dei nobili e degli eleganti; e prima di riconfondersi alla materia (com'egli dice nell'*Ortis*) si invischiò troppo in quella sudicia materia che chiamano il danaro altrui; e morì d'uggia, di disinganno, di debiti. Morì dopo aver egli medesimo soppresso un libro che narrava le cose di Parga; e senza aver messo un grido di speranza o di compassione alla misera patria sua» (p. 121).

Anche nell'articolo *Il Foscolo e il Vico*, importantissimo per la linea cattolica del vichianesimo di Vico, Tommaseo con abili citazioni vuol mostrare il tradimento di Vico da parte del Foscolo per recidere quel legame con una tradizione feconda e isolare completamente il poeta in una cultura sorpassata e in una mancanza di succhi ideali coerenti e profondi, per poi lasciare cadere quel fiore artificiale di classicismo e di imitazione letteraria. Lontano da Vico e dalla sua coscienza della provvidenza, il Foscolo è presentato anche come transfuga da una giovanile perfezione di cattolicesimo («Gli anni giovanili del Foscolo paiono religiosi s'egli ergeva cantici al Sole possente fra gli angelici suoni. Ma poi gli angeli sparirono e sorse il Fulminante e il Fato...»), diventa nella mani del Tommaseo un vanesio desideroso di opinioni originali e vivente in contraddizioni continue ed empie. «E non sa se il cielo badi alla terra; ma sa che la Natura è madrigna e si ride di noi; non sa darsi pace con la madre natura» (p. 123: ed evidentemente qui colpiva contemporaneamente Foscolo e Leopardi).

Senza principi e senza coerenza fra le sue espressioni e la sua vita, sí che dopo l'*Ortis* «bravamente visse» e fu insomma un retore senza sentimento, un calligrafo senz'anima, un antiquato classicista. «Le immagini, lo stile e la passione sono, dic'egli, gli elementi di ogni poesia. E il concetto?» (p. 124). La mitologia empia e vecchia è un'arma di più contro il Foscolo, tanto più quanto questi vuole risentirla con afflato religioso e riduce, secondo il Tommaseo, religione e poesia «ad un giuoco». Stroncata l'anima del Foscolo, dimostrati vani ed empí la sua dottrina e il suo classicismo, ribadita la miseria della sua vita con altra frase di malignità insuperabile («Il Foscolo in Inghilterra come il Byron in Grecia, trovò Missolongi. 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», p. 126), ambigua riesce la lode allo stilista che il Tommaseo non poteva negare, tanto dovendo anche lui proprio alla complessa lingua foscoliana e al suo «culto amoroso della parola».

### 3. *Dal Carrer al De Sanctis*

A questa prima epoca della critica foscoliana, così presa fra l'erezione della statua risorgimentale, la giustificazione della sua vita integrale contro la biografia aneddotica del Pecchio e la demolizione più coerente e sottile dei polemisti cattolici, appartiene il saggio più equilibrato e interessante che l'Ottocento prima del De Sanctis abbia dato sul Foscolo, al di là degli elogi alla Gemelli, alla Mazzini; il saggio premesso da Luigi Carrer alla edizione veneziana del «Gondoliere» (Venezia 1842), di gran lunga la più completa delle edizioni fin allora apparse e la migliore sino a quella nazionale dell'Orlandini-Mayer di Le Monnier del 1850-1862.

Il Carrer non si ingolfò nella lotta pro o contro Pecchio e limitò le sue considerazioni sul carattere del Foscolo ad una dichiarazione assai equilibrata: «Di vizi ricco e di virtù chiamò se stesso Ugo Foscolo in un sonetto, e poco resta da aggiungere al suo biografo per darne compiuto il ritratto, così rispetto agli studi come alla vita, solo che negli studi, più ancora che nella vita, prevalgono le virtù. Chi però, non contento della brevissima frase, voglia per via di fatti e di riflessioni dichiararne il significato, ha non poca fatica; né so quale altro autore domandi, in chi ne scrive la vita, critica più liberale, maggiore tranquillità di passione e misura tanto nel biasimare che nella lode» (III della *Prefazione*). E soggiunge: «né io dissimulerò la mia propensione ad appassionarmi per le virtù di quest'uomo e a scusarne i difetti...». Posizione di equilibrio che bene avvia un esame così misurato e prevalentemente indirizzato a valutare il ritratto poetico più che quello biografico, la storia intima più che la cronaca delle vicende.

È la storia della poesia foscoliana che sta a cuore al Carrer e non mancano così indagini veramente indicative sulla formazione del giovane Foscolo, nella cultura letteraria del tempo («Lesse bensì avidamente gl'incantevoli versi dell'*Ossian*, ma quella pompa selvaggia non gli fece men vivo l'amore alla brevità e alla precisione alferiana, e insieme, ciò ch'è più stupendo, cercò studiosamente la parsimonia e la squisitezza dello stile e del numero pariniano»; p. IX), ed è il primo che si occupi del *Piano di studi* per illuminare la poetica foscoliana: «il vedere quali temi scegliere di preferenza, quali forme di comporre gli fossero predilette, che autori studiasse, con qual metodo, qual ne portasse giudizio», mentre rilevava già nel Foscolo adolescente il gusto incontentabile del poeta delle *Grazie*, la premessa e la «materia» delle opere mature. La lettura del *Tieste*, ben sentito nella sua aria di incubo più che come azione organicamente drammatica, suggerì al Carrer l'intuizione centrale del lirismo foscoliano, del primato in lui della lirica:

L'anima del Foscolo o la sua ispirazione che dir si voglia, era lirica, lirica in ogni cosa, nelle lettere famigliari, negli articoli di giornale, nelle traduzioni, nelle prefazioni de' libri, e financo nelle postille del commentatore, la cosa men lirica di questo mondo» (p. XIV).

Affermazione importante e fruttuosa anche se, evidentemente, nella nozione di lirica vi era compreso anche il calore dell'eloquenza lirica, il tono alto assunto dal Foscolo a volte anche con effetti spiacevoli di turgore poco controllato su impressioni piú pacate e modeste. Quel tono teso e magniloquente che nella vita pratica, nella conversazione stupiva e spesso contrariava gli ascoltatori del Foscolo. «Forma ululati invece di parole» pare dicesse di lui la Bandettini.

Ma l'affermazione del Carrer era notevole, appoggiata com'era non ad un generico riconoscimento di grandezza, ma ad una squisita auscultazione del formarsi e dell'esistere della poesia foscoliana. Come quando sempre nel *Tieste* rileva il formarsi di una musica del verso, un preludio alla varietà e armonia dei *Sepolcri* e delle *Grazie* («Di mezzo alla cercata durezza alfierriana il verso ha piú varietà ed armonia, lontano preludio di quella varietà ed armonia che sí meravigliosamente allettano nei *Sepolcri* e nelle *Grazie*; la frase è piú splendida, piú poetica; la sintassi meno scabra, e quantunque piú ornato, piú naturale lo stile»; p. XVI).

Di fronte ai *Sepolcri* il Carrer fa poi cadere la vecchia accusa di oscurità «piú immaginaria che reale» (p. LXIV), ricollegando il carme a tutta l'esperienza difficile del lirico nelle Odi e nei sonetti, alla miracolosa coesistenza di originalità e di letterarietà. Il Carrer non vuol tanto spiegare quanto proporre questo caso difficile per un romantico: «Non avvi, sto per dire, verso del Foscolo che non abbia un qualche riscontro vicino o lontano in altro scrittore, compresi i greci e i latini» (p. LX) – e si documenta abbondantemente – e d'altra parte la sua forza originale è fuori discussione, la sua fisionomia poetica anche troppo calcata. Cita l'Ambrosoli, che aveva detto (*Sonetti di ogni secolo*, Milano 1834, p. 255): «colto com'era, ricco di affetti cresciuti fin dalla giovinezza con lui, con un animo sempre agitato da gagliarde passioni, con una conoscenza degli uomini e del mondo acquistata dai propri casi, non poté a meno d'imprimere nelle sue poche poesie un carattere che le distingue da quelle di quasi tutti i suoi contemporanei», ma considera quasi un miracolo questa singolare unione di forza personale e di cultura letteraria.

Nei *Sepolcri*, che per Carrer sono il culmine della poesia foscoliana e in cui classicismo e romanticismo raggiungono la loro fusione piú perfetta, lo colpisce l'abolizione delle *similitudini* di tipo omerico-montiano e la forza poetica che vi assume la storia nel suo senso piú profondo.

Le poesie di lui devono il loro maggiore effetto alla felice scelta di alcune frasi e parole che fanno immagine da sé sole, o la risvegliano coll'armonia proveniente dalla loro collocazione. Questa vita diffusa per tutto il componimento fece sentir meno al poeta il bisogno di avviarne in rispettabilità alcune parti col mezzo delle similitudini. Aggiungasi che i suoi concetti hanno sublimità, non tanto dall'essere insoliti e reconditi, quanto dall'essere opportuni e dichiarati con somma franchezza... In cambio delle similitudini, conferiscono allo splendore del carme le allusioni storiche; e questo ancora sembrerebbe convalidare alquanto l'accusa data a quel po-

eta di troppa dissertatoria. Ma l'accennare dei fatti vi ha somma rapidità, o quando il poeta spazia per essi con agio il fa in modo sí vivo, le circostanze sono scelte cosí a dovere, e tanto la passione vi abbonda che non è che anche in que' passi non segua il poeta e non dimentichi l'erudito... (p. LXII).

Lambiccati, ma ricchi apprezzamenti che escono dal solito binario risorgimentale, pieni di stimoli e di suggerimenti, come quello della mancanza di similitudini piú classicheggianti, e della forza immaginosa di singole parole.

Storia, calore di passione, vita istintiva del mondo classico («l'uomo antico» di Byron): motivi su cui il Carrer meditava per spiegarsi questa poesia cosí letteraria, cosí neoclassica e insieme cosí viva, cosí moderna ed efficace: soprattutto «calore di passione, primo elemento ed irresistibile d'ogni eletta poesia» (p. LXII), sí che, quando dal capolavoro romantico passa alle *Grazie*, si mostra non disorientato, ma deciso a limitarne l'importanza non con la scusa piú facile dello loro frammentarietà, ma proprio con un "fin de non recevoir" schiettamente romantico. Aveva cercato di animare la soavità delle *Grazie* con il calore di un amore soave (quello per la Giovia: «Tanta soavità di passione è naturale che alimentasse versi soavi; e quand'anche trovassi testimonianze in contrario, mi ostinerei a credere composti a quel tempo e nel conflitto fra l'amore e il dovere i piú belli tra i bellissimi delle *Grazie*»; p. LXXX), aveva sentito la squisita natura di quegli episodi, ma il troppo tormento artistico e la mancanza di una storicità esplicita come nei *Sepolcri* gli impedivano di andare oltre il riconoscimento di ricchezza formale, di estrema abilità tecnica.

Vediamo che l'arte dello scrittore era fatta piú *adulta*, piú fini e copiosi gli accorgimenti, ma siccome impiegavansi sopra materia meno arrendevole, l'effetto non veniva uguale alla fatica. Gli studiosi hanno in que' frammenti un tesoro di pitture evidenti, di nobili sentenze, di bellissimi versi, di frasi mirabili per novità ed efficacia; alcuni luoghi non cedono per passione a qual che sia de' piú commoventi del Carme, dicasi lo stesso della forza; ma nessuno potrà confessare in coscienza di ricevere una grata impressione dall'intero componimento e nemmeno di saper presumere che una impressione pari a quella prodotta dai *Sepolcri* potesse sperarsi quand'anche l'Inno avesse avuto l'ultima mano» (p. LXXXIX).

Era ad ogni modo una posizione precisa che legava molto bene con il limite massimo del romanticismo nel suo amore dell'organico, dello storico e del passionale, anche se le prime posizioni del Carrer hanno tale aria di originale freschezza da fare sperare una penetrazione maggiore nella poesia delle *Grazie*: ma del resto la limitazione del tema civile, il riconoscimento della natura lirica foscoliana, l'attenzione al suo piano letterario, mostrano bene quale posto meriti il Carrer – lettore sottile e appassionato – nella storia della critica ottocentesca.

Nel periodo desanctisiano e dei tentativi di *storia letteraria* la valutazione del Foscolo (che prima era quasi sempre un'appendice del capitolo sul

Monti e sul Pindemonte) si fa piú centrale e parte delle vecchie questioni (oscurità, immoralità, bizzarria, ecc.) cade di fronte a un riconoscimento della sua grandezza, della sua importanza patriottica (strada attraverso cui molte volte la fortuna del Foscolo è dovuta passare), del suo valore storico.

I *Sepolcri* sono diventati senza discussione il capolavoro del Risorgimento e l'*Ortis* una lettura essenziale ai giovani patrioti. Siamo anche nell'epoca in cui si prepara il ritorno delle ceneri del Foscolo (nel 1865 si aveva la prima proposta da parte di Raffaele Angeloni, ma l'impresa ebbe termine solo nel 1871) e l'edizione nazionale lemmoneriana procedeva a ritmo accelerato. Solo il Cantú (*Storia della letteratura italiana*, Firenze 1865) manteneva ancora l'accostamento del Foscolo alla scuola del Monti (trenta pagine al Monti, cinque al Foscolo!) e per i suoi pregiudizi moralistici e confessionali riprendeva le vecchie condanne dei contemporanei e del Tommaseo o del Rosmini: «La elevatezza dei suoi concetti trasse sciaguratamente ad irritarne cert'altri che piú s'opporrebbero all'effettuazione di quelli» (p. 606). «Pagano nell'immagine e nei sentimenti rinnega fin la speranza postuma nel Carme ove ai Sepolcri chiedeva rispetto e venerazione» (p. 607). E solo il mestier patriottico fortissimo nell'unitario Cantú lo induce a riconoscerne la parziale grandezza. «Quelle voci di petto quando non se n'udivano che di testa, spieghino ai retori la costui grandezza, l'influenza che ebbe sulla generazione seguente e il rincrescimento che si prova di non poterne altrettanto ammirare il carattere» (p. 610).

E se alla fine dichiara che proprio per la sua forza patriottica «pare sottrarsi al definitivo giudizio della posterità, incerta se fosse un angelo o un demone, un franco pensatore o un servile mascherato» (p. 612), e riconosce la sua esemplarità di letterato antiarcadico, solo nel caso dei *Sepolcri* si abbandona ad una lode piú estetica:

Ma in quel carme all'Italia offriva uno sciolto, che non era quello del Parini, né di verun predecessore; grandeggiante di cose, variato di suoni, con oscurità affettata e apparenza di voli lirici ottenuti col sopprimere le idee intermedie e col surrogare all'argomentazione le immagini, l'amor delle quali e l'osservazione materiale aveva egli sviluppata nella vita avventurosa. Il proposito di uscire dal comune imprime al suo verso una selvaggia grandezza; ma la prosa ne rimane contorta, anelante, impropria...» (p. 607).

Le netta prevalenza della entusiastica valutazione risorgimentale nella interpretazione politica patriottica della poesia foscoliana può essere indicata da un volumetto quasi divulgativo, ma non privo di qualità critiche, e dal giudizio di uno storico francese.

Del primo (Giovanni De Castro, *Ugo Foscolo*, Torino 1863) si rileggono queste retoriche, ma significative dichiarazioni sulla particolare situazione di accordo tra lettori e poeta: «Se vi ha un'epoca la quale possa al giusto comprendere e onorare la forte anima di Ugo Foscolo, quest'epoca è la no-

stra» (p. 4); «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» (p. 5); «La sua vita fu tutta passione, o meglio fu prepotente sfogo delle molte passioni che gli agitavano l'animo, e s'unificavano nell'indomito amor della patria» (p. 12). E su questa linea era facile anche la identificazione risorgimentale di Foscolo e Ortis. «Foscolo è tutto nell'*Ortis*, l'uomo, il poeta, il cittadino, il soldato» (p. 30).

E i *Sepolcri* sono senz'altro ricondotti ad espressione di una morte e di una resurrezione nazionale:

Inno funebre, esso sembra insieme annunciar la morte di un popolo e la sua resurrezione; ché allora l'idea della patria appariva velata dei panni della morte...

Quanto al secondo, Amedée Roux (*Histoire de la littérature italienne*, III, Paris 1870), questi in un accuratissimo capitolo sul Foscolo finisce per svalutare la fine dei *Sepolcri* per il pregiudizio politico e nazionale e anticlassicistico: «C'est par ses patriotiques souvenirs que l'auteur a été le mieux inspiré; la fin de ce carme est belle sans doute, pleine d'animation et de feu, mais l'auteur commet une faute de goût en nous faisant passer de ce grand moyen-âge duquel nous sommes issus, à cette heroique mais fabuleuse époque de la Grèce, dont les souvenirs si pathetiquement idealisés par Homère ne sauraient pourtant en nous qu'une émotion du second degré...» (p. 57).

Valutazione romantica e risorgimentale che è appoggiata all'opera di Mazzini e ad intuizioni del Cattaneo [che aveva indicato in una frase famosa il valore esemplare del Foscolo "cittadino" («diede all'Italia una nuova istituzione: l'esilio» – in *Ugo Foscolo e l'Italia*, edizione Milano 1913, p. 31) e capovolto il giudizio sul valore morale dell'*Ortis* («Non sarebbe agevole provare che quella tetra lettura abbia fatto più numerosi suicidi in Italia che altrove; ma è certo 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» (p. 19)], portava una assicurazione non più polemica della grandezza foscoliana, una adesione del gusto incondizionata (premessa alla critica desanctisiana) e insieme il pericolo di una deformazione della poesia e del suo significato storico, come era già avvenuto per l'Alfieri sentito solo come poeta patriottico. Perché l'onda in cui si trovava il Foscolo era più lunga di quella dei poeti patriottici e il suo problema era più complesso di un semplice problema politico.

Tuttavia, ripeto, questa sicura simpatia creatasi nel secondo Ottocento dopo le polemiche romantiche rappresentò quella base di contatto generale e storico in cui maturò il primo grande ritratto critico della poesia foscoliana; quello del saggio desanctisiano.

#### 4. *Il saggio desanctisiano*

Il De Sanctis aveva già nel 1855 sul «Cimento» (ora in *Saggi critici*, I, Napoli 1931) parlato del Foscolo, controbattendo le affermazioni dello storico tedesco Gervinus che aveva chiamato il nostro «Catone cortigiano, natura cinica». Il De Sanctis nel saggio *Giudizio del Gervinus sopra Alfieri e Foscolo* fornì alcune pagine magistrali e spiegando uno dei punti più attaccati dai romantici in nome della verità, della popolarità e storicità della poesia: e cioè dando una ragione storica del «classicismo borghese» del primo Ottocento che era nello «spirito dell'epoca» («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. Prendemmo il nome di patria circondata dall'aureola di tutta l'antichità e ci ponemmo a fondare la patria moderna»; p. 231), mentre illustrava la posizione storica e l'originalità della politica foscoliana nelle sue fasi diverse. Preludio lucidissimo alle pagine più vigorose e unitarie del *Saggio*: il *Saggio* celebrativo per il trasporto delle ceneri del poeta in S. Croce nel 1871 e pubblicato poi nel 1877 nei *Nuovi saggi critici* (ora in *Opere*, X, Napoli 1932): saggio sostanzialmente ripreso e sunteggiato nella *Storia della letteratura italiana* con qualche leggero ritocco di ammorbidimento: riprova questa della responsabilità che il De Sanctis attribuiva a quel saggio salito ben più dal profondo che non da un semplice intento di celebrazione.

In quell'anno di celebrazioni fra retoriche e timide, fra le preoccupazioni del governo pauroso di tumulti mazziniani (v. l'articolo di M. Rosi nella «Nuova Antologia», 1° agosto 1928) e i lampi del Carducci repubblicano e paganeggiante contro «il bello italo regno», contro Tersite che erge «la deforme spalla sul tumulo d'Aiace» (*Poesie. Per il trasporto delle reliquie di Ugo Foscolo in S. Croce, Levia-Gravia*), il saggio desanctisiano rappresenta il primo grande tentativo di una linea intera della personalità foscoliana in vista della sua poesia. In queste pagine vigorosamente unitarie e veramente ispirate, la «statua» risorgimentale si precisa nella storia dello spirito foscoliano: una storia che sarà ripresa più volte fino al Donadoni e più in là, e che nella sua coerenza storica di storia della nazione italiana nella espressione dei suoi poeti sa individuare nuclei e momenti che ogni critico deve oramai discutere anche se li consideri insufficientemente approfonditi: perché il saggio ha pure qualcosa di rapido, più attento ai passaggi e ai momenti dello sviluppo foscoliano che non alla precisa realtà della poesia a cui in quei giorni il Carducci invitava: della poesia foscoliana «bisognerebbe infine parlare con più sentimento e conoscenza d'arte e con meno declamazioni e preoccupazioni civili politiche e filosofiche» (*Poesie*, Bologna, diciottesima edizione, p. 373). Ma il Carducci non dette poi in sostanza che un interessantissimo saggio sulla poesia giovanile del Foscolo a cui la sua critica tecnica particolarmente si adattava, mentre il De Sanctis ci ha lasciato una intensa storia critica davvero esemplare e tale da fissare il punto per ogni critica successiva. Imperniato sull'essenziale motivo della «situazione» (su questo filo conduttore della critica desanctisiana si veda ora l'introduzione

di G. Contini, De Sanctis, *Scritti critici*, Torino 1949, che riprende indagini di Valgimigli, N. Giordano Orsini e mie), il *Saggio*, che supera in ciò stesso la sua prima natura di elogio romantico, ha qui la sua forza e il suo limite in quanto troppo facilmente trascura il valore dell'*ars*, della totale espressione artistica, come preoccupazione essenziale del poeta, e più facilmente sente le opere dove storicità e situazione sentimentale sono più sicure e piene. Con il difetto che tornerà poi nel Donadoni, ciò che interessa il De Sanctis è l'anima del Foscolo nella sua diretta espressione poetica e la letteratura è impaccio, come è giustamente deprecabile ogni pericolo di astrattezza, di misticismo estetico, di poesia non calata nella "situazione" e nel "limite" della realtà. E si ricordi che in questo periodo, mentre il De Sanctis finiva la sua *Storia* letteraria, al motivo della situazione e del limite, della storia della nazione, si accompagnava la nuova esigenza realistica, che, sempre viva nel suo romanticismo, si colorava adesso di naturalismo e costituiva un serio pericolo per la lucidità del suo occhio critico aggravando la "corposità" dell'immagine e della situazione mentre giustamente reagiva al "nebuloso" e al sentimentalismo dell'ultimo romanticismo. Sicché sempre più *Inferno* contro *Paradiso*, sempre più *Sepolcri* contro *Grazie*. E sempre più storia di poesia come *dramma* di personalità nella ricerca della sua pienezza, del suo culmine, della sua vera "situazione".

Così la prima attività foscoliana viene ridotta ad esperienza caotica (per Carducci sarà comunque importante prova di formazione tecnica) in cui Foscolo è solo "reminiscenze", pallida ombra senz'anima (e la passione letteraria, la ricerca di motivi congeniali, l'affermarsi del suo linguaggio sul linguaggio altrui sono inevitabilmente trascurati), mentre, in vantaggio su ricerche stilistiche esangui di derivazione carducciana, l'incertezza letteraria e politica è collegata alla crisi del secolo.

Questa mescolanza di una energia un po' rettorica e di una tenerezza un po' arcaica, quei furori lacrimosi, questi entusiasmi malinconici rivelavano quello stato morboso della spirito, che precorre alle grandi rivoluzioni (p. 181).

Considerata la sua formazione come una lotta contro la deformazione letteraria («La scuola gli falsa non solo l'espressione, ma il concepire», p. 186) sulla linea del romantico interesse per la personalità contro l'*ars*, il De Sanctis studia soprattutto l'apparire dell'uomo appassionante e storico, la natura e la quantità della sua forza e dei suoi temi in una esasperazione della ricerca dei motivi e delle immagini essenziali della fantasia foscoliana che in una critica più moderna dovrebbero calare piuttosto in funzione di concreta poesia.

Motivi lirici più che germi di *situazioni*. È giusto così indicare nell'«illacrimata sepoltura» «il germe dei *Sepolcri*» (p. 191), ma la poesia dei *Sepolcri* è poi una ben diversa realtà nello sviluppo artistico del Foscolo, nell'allargarsi della sua fantasia e delle sue esigenze artistiche.

E nelle *Ultime lettere*, eliminato il confronto con il *Werther* (che pure continua sempre ad affascinare e a interessare i critici fino ai nostri giorni e su cui

torneremo a suo tempo) riconducendo questo a vero romanzo e l'*Ortis* a «poesia in prosa», l'individuare il sostanziale limite estetico non tanto nelle due anime (amore e patria) né naturalmente nell'empietà pericolosa, quanto nella *situazione* troppo tesa e incapace di sviluppo, già catastrofe all'inizio stesso, e nel *carattere* di sprezzo inadatto a vivere come tutto il suo ideale calpestato dal reale (Venezia, Teresa contro Odoardo), implica poi, fra romanticismo e realismo, una chiusura di fronte al valore accennato nella formula di «poesia in prosa», di diario poetico, di schema drammatico-narrativo in funzione di espressione poetica. E la giustificazione del limitato valore dell'*Ortis* non scendeva nella radice di quella opera, finiva per giudicarla da un punto di vista sempre moralistico («stato morboso») e drammatico («una situazione così esaltata nel suo lirismo, non può troppo protrarsi senza che la diventi monotona e sazievole»; p. 197) per cui il *Werther* primeggia proprio in quanto compiuta «storia psicologica». L'esigenza dell'organico e del concreto drammatico e sentimentale colpiva da due parti *Ortis* e *Grazie*; e le colpiva come salita e discesa, morbosità e astrattezza critica, il gusto della pienezza matura, della personalità intera e ricca di significati storici. I veri limiti dell'*Ortis* erano ben rilevati (oratoria, confusione fra lirismo e narrazione), ma la sua complessiva immaturità è sentita ancora troppo come malattia di crescita e crisi del secolo.

Era in questo senso storico che il De Sanctis sentiva meglio l'*Ortis* e ne faceva un primo ritratto essenziale del Foscolo:

Questi fenomeni non sono dunque capricci individuali, sono necessità psicologiche della storia. Alfieri e Foscolo sono la voce della nuova Italia in quella prima apparizione innanzi allo spirito; idea ancora vuota, ma non più accademica, piena di energia e destinata a vivere. Perciò il libro di Foscolo, meno perfetto artisticamente che il *Werther*, ha molta più importanza nella storia dello spirito. È il testamento di quel gran secolo, il suo grido di dolore innanzi alla caduta di tutte le illusioni (p. 201).

Storia psicologica e storia dello spirito, più che vera storia della poesia che presupponeva la coscienza del piano letterario e del distacco artistico. Vuoto ideale (si pensi alla formula che ossessionava il De Sanctis e che trovò il suo capolavoro nei *Promessi Sposi*, ideale che ha trovato il limite del reale) che richiederebbe il verso, non la prosa che deve essere romanticamente semplice e naturale.

Situazioni così ideali, così superiori alla vita comune vogliono il verso per loro espressione (p. 198).

Con un colpo d'ala il De Sanctis si riporta poi nel denso viluppo della personalità foscoliana e, fedele alla sua linea rossa della energia vitale, apre il nuovo capitolo (in realtà con qualche confusione data la condizione delle redazioni ortisiane e del loro intrecciarsi con altre produzioni) fra Odi e sonetti: «Il disinganno uccide Jacopo, ma non uccide Foscolo. L'esercizio della vita scampò Foscolo da quella consunzione» (p. 201). E poi «A quei sonetti

lapidari, succede la classica ode nei suoi ampi e flessuosi giri, dove l'animo si espande nella varietà della vita» (p. 202); «In questo suo classicismo a colori vivi e nuovi senti la freschezza di una vita giovane e guarita da quel sentimentalismo snervante e risorta all'entusiasmo, incolorita dagli occhi neri e dal caro viso e dall'agile corpo e dai molli contorni della beltà femminile, tra balli e canti e suoni d'arpa. In questo mondo musicale e voluttuoso l'anima si fa liquida, si raddolcisce e spunta la grazia» (p. 202).

Quanta ricchezza di definizione e di indicazione anche estetica in una indagine inevitabilmente unificata soprattutto da una linea vita-poesia che batte prevalentemente sul primo termine come suscettibile di storia e di sviluppo, come garanzia di antiretorica e di fecondità d'ispirazione.

La serietà, l'intensità della vita e la sua antiretorica, l'esistenza in lui di un mondo nobile e «non smentito dalla vita» conducono il Foscolo al suo capolavoro, i *Sepolcri*, nella sua maturità di sentimenti e di ideali e alla loro misura e al loro limite concreto.

Tutte queste forze 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 (p. 205).

Tipica formula desanctisiana usata in un momento felice e pieno e tale da realizzare in un senso storico-estetico il culto mazziniano della personalità intera e del suo storico significato. Poeta e profeta si univano nei *Sepolcri* all'"artista" (che difficoltà per l'Ottocento sistemare il Foscolo con la sua concezione del poeta primitivo e con la sua acutissima coscienza stilistica che poteva essere attaccata come futilità e accademia!).

Nei *Sepolcri* apparisce per la prima volta nel suo carattere d'intimità [il mondo della patria, libertà, ecc.] come un prodotto della coscienza e del sentimento. Questa prima voce della nuova lirica ha un non so che di sacro, come un Inno; perché infine ricostituire la coscienza è ricostituire nell'anima una religione... Una poesia tale annunciava la risurrezione di un mondo interiore in un popolo oscillante tra l'ipocrisia e la negazione (p. 206).

In pagine intense il De Sanctis collega e distacca insieme il nuovo Foscolo rispetto a Jacopo, fa del nuovo Foscolo il superatore del pessimismo nella certezza delle illusioni e più, attraverso di esse, della coscienza umana.

Di fronte ai *Sepolcri* il critico sentiva più forte la commozione risorgimentale per la grandezza del Foscolo e son proprio tutte le parole più sue a denunciarci l'impressione di una piena fruizione estetica e sentimentale e la commozione che gli impedì di dare spiegazione precisa della sua grandiosa esaltazione.

Tale è questo mondo di Foscolo: il risorgimento delle illusioni accanto al risorgimento della coscienza umana. L'immaginazione non sta per sé, e non lavora dal di fuori, come in V. Monti; ma è il prodotto della coscienza, è fatta attiva dai senti-

menti piú delicati e piú virili della vita pubblica e privata. O piuttosto non è semplice immaginazione, è fantasia, che è nell'arte quella che nella vita è la coscienza, il centro universale e armonico dello spirito (p. 208).

Cosí forte è stato lo stimolo dei *Sepolcri* che De Sanctis ha trovato una analogia fra coscienza e fantasia che è veramente rivelatrice per tutta la sua critica.

Da quel momento di adesione totale comincia il declino del saggio, che, sempre coerente alla sua linea centrale, non poteva che condannare le *Grazie* come prodotto di esaurimento della concitazione dei *Sepolcri*, l'ultimo stanco moto di una agitazione vitale. Naturalmente anche il velo allegorico-didattico doveva urtare il De Sanctis.

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 piú. Se è lecito comparare le piccole cose con le grandi, dai *Sepolcri* alle *Grazie* corre quella relazione 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 (pp. 221-222).

Sicché l'ideale delle *Grazie* rimane ozioso, «arbitrario o epicureo... non divenne Foscolo» e «vien fuori con tutto l'apparato dell'erudizione, in una forma finita dall'ultima perfezione; ci si vede l'artista consumato; appena c'è piú il poeta» (p. 213).

E nella *Storia* riprende persino il tema delle contraddizioni foscoliane per indicare il carattere arbitrario, antistorico delle *Grazie*, nate quando già fioriva il romanticismo e il Foscolo stesso pareva avviarsi a quella concezione piú organica e "moderata".

E quando avea già moderate molte sue opinioni religiose e politiche, e s'era fatto della vita un concetto piú reale, e s'era spogliata gran parte delle sue illusioni, quando stava già con l'un piede nel nuovo secolo; calunniato, disconosciuto, dimenticato, nel continuo flutto delle sue contraddizioni, finí tristo, lanciando al nuovo secolo, come una sfida, le *Grazie*, l'ultimo fiore del classicismo italiano (p. 326).

Affermazioni che una critica moderna non può che rovesciare, assicurando al poeta delle *Grazie* la sua storicità e la sua coerenza spirituale e poetica.

Era l'estrema incomprendenza romantica che ammetteva il classicismo repubblicano di fine Settecento, ma non quello contemporaneo al romanticismo, non distinguendo la tradizione che culminerà nel Leopardi e che propone temi importanti non solo per la critica estetica ma per la storia generale dell'Ottocento italiano.

Se nella *Storia della letteratura* il taglio del capitolo insiste sulla contraddizione tra il Foscolo che apriva la via al nuovo secolo e il suo classicismo caparbio («Foscolo apriva la via al nuovo secolo. E non è dubbio che, se il

progresso umano avvenisse non in modo tumultuario, ma in modo logico e pacifico, l'ultimo scrittore del secolo XVIII sarebbe stato anche il primo scrittore del secolo XIX, il capo della nuova scuola»), nel *Saggio* si dà ancora una larga parte al critico, di cui si riconoscono la vicinanza ad un effettivo studio della personalità poetica («Foscolo è il primo tra i 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»; p. 214) e l'accordo essenziale fra coscienza e realtà che vale per il critico, per l'uomo e per il poeta.

In questa reintegrazione della coscienza o di un mondo interiore accordavasi il poeta, il professore e il critico... È il centro ove convergono tutte le sue facoltà e gli dà una fisionomia (p. 214).

E se anche nel *Saggio* il De Sanctis si rammarica che il Foscolo sia rimasto fuori dal romanticismo, tuttavia al Foscolo egli riconosce come Mazzini il posto di compagno degli uomini del Risorgimento, «di guida e maestro anzi, esempio sublime di un passato glorioso a cui va aggiunto una più sicura coscienza della realtà».

Possano i nostri figli contemplare in questa nuova statua che innalziamo un'ultima voce del passato, l'ultimo cavaliere errante de' tempi moderni; e cercare la salute nella intelligenza della vita; nello studio del reale, attingendo nella scienza quel senso della misura, che è il vero fecondatore dell'idea, il grande produttore! (p. 217).

Ancora alla fine e proprio nella volontà di definire meglio storicamente il posto della statua foscoliana, il De Sanctis ci fa sentire i limiti della sua grande revisione critica in cui il romanticismo italiano ha sistemato criticamente il suo culto non senza risentire alcune ragioni dei moderati cattolici e dei manzoniani, aprendo insieme la via alla considerazione dell'ultimo Ottocento realistico e scientifico, amante della misura e del limite al punto da risuscitare nell'ultimo De Sanctis la replica di "ideale e reale".

##### 5. *Il periodo positivistico*

Con la scuola del metodo storico, comincia un periodo di attenzione minuta e provvidenziale (anche se così miope e incapace per conto suo di una visione generale dei problemi e della poesia) non tanto alla poesia foscoliana quanto ai particolari della biografia, alla ricerca delle lettere, alla ricostruzione dei testi, al commento dei *Sepolcri* e alla indagine "comparatista" specialmente intorno all'*Ortis* e ai *Sepolcri*.

In realtà molti problemi che noi possiamo oggi vedere da un punto di vista più preciso, più storico ed estetico insieme, furono posti in quegli anni di scarsissima sensibilità e di involuzione estetica (mentre scrivevano non solo

Carducci, ma Mallarmé e Verlaine), di degradazione del fenomeno estetico a brutale contenutismo o a ripresa senza valore dei vecchi miti nazionalistici e moralistici del romanticismo.

Non fu ascoltato (e non poteva esserlo per mancanza di orecchi) l'appello del Carducci che parlava di «coscienza dell'arte» e che nel saggio *L'adolescenza di Ugo Foscolo* aveva scritto un capitolo essenziale per la storia della formazione foscoliana<sup>3</sup>, ma ci si rivolse con ardore a precisare la biografia foscoliana in ogni suo minimo particolare, con la maggiore "obiettività", anche se il moralismo e il patriottismo non mancavano di farsi sentire tendenziosamente, come nel caso mostruoso del Mestica che, pubblicando il carteggio Arese-Foscolo, tagliò le parti che la sua *pruderie* riteneva offensive al buon nome del poeta-vate.

Si hanno comunque pubblicazioni di lettere inedite, integrazioni alla edizione Le Monnier, commenti e soprattutto studi biografici a cui dette l'avvio il libretto del Corio (Lodovico Corio, *Rivelazioni storiche intorno ad Ugo Foscolo*, Milano 1873), che, presentando trenta lettere ricavate dall'Archivio di Stato di Milano, si rivolge «agli amici del vero» e si propone il problema della «vita privata» (che incuriosì ed eccitò sempre gli studiosi positivisti) da indagare senza rispetti «in questi tempi, in cui si vuole il vero ad ogni costo e l'idolatria ed il dogma con ogni sforzo si cacciano da banda» (p. 17).

Partendo in polemica con gli apologeti per i quali «ogni giudizio che non suonasse ad elogio del loro *idolo* dovrebbe morire sulle labbra dello storico e del critico...», il Corio, mentre reagiva giustamente alla critica apologetica, ricercava le pecche del Foscolo come capitano («disordine amministrativo», indecorose «richieste di anticipi!»), come uomo politico (reagendo al Pavesio e al Trevisan, *La professione politica di Ugo Foscolo*) nelle esitazioni del periodo milanese precedente l'esilio: per il quale, nel riportare le lettere dello Hager e dello Strassoldo sulle trattative circa il foglio che il Foscolo avrebbe dovuto dirigere, si vuol mostrare la debolezza, la tentazione subita, l'incoerenza del patriota e in realtà ci si offrono anche chiare lodi nelle lettere dello Strassoldo che dubitava della possibilità di *servirsi* del Foscolo: «er wird unter jeder Regierung ein gefährlicher Mensch ohne Religion, ohne Moralität, und ohne Charakter bleiben» (p. 94). L'accusa del poliziotto era un riconoscimento della irriducibilità del Foscolo a servire un "regime".

Così quel libro, come più tardi il libro ben più importante del Bertana sull'Alfieri, indica l'utile volontà di umanizzazione degli autori dopo il mito romantico, ma insieme la miseria di una riduzione di storia a cronaca spesso quasi pettegola.

All'illusione positivista di una ricostruzione biografica puramente cronachistica (e d'altra parte alle sue notevolissime utilità) corrisponde la illusione di spiegare la poesia come invenzione, materialisticamente relegando il fatto artistico e poetico nella sfera o del miracoloso o dell'ornamentale.

<sup>3</sup> *Opere*, XIX.

Ecco così gli studi “comparativi”, chiusi in un “dare ed avere” ragionieristico (così la lunga questione che appassionò gli studiosi di quel periodo circa la priorità fra Pindemonte e Foscolo nella composizione dei *Sepolcri* e dei *Cimiteri*, circa il debito o il furto del Foscolo nei riguardi del povero Pindemonte defraudato del tema!), ma d'altra parte essenziali per noi gli studi di poetica che nelle preferenze, nelle letture ed anche nelle riprese di temi, di elementi di linguaggio, di cadenze poetiche ricostruiscono il gusto di un poeta, il muoversi e il precisarsi delle sue qualità stilistiche, aiutano a individuare il suo accento originale.

Così gli studi su *Ortis* e *Werther*, su altre fonti dalla *Nouvelle Héloïse* alle *Lettres de deux amants* del Léonard, così i paralleli del fine Zanella tra l'*Elegia* del Gray e i *Sepolcri* fino a quelli del Cian sulla *Storia della poesia e del sentimento sepolcrale* (G.S.L.I., 1892) e dello Zumbini (*Werther e Ortis*, Napoli 1905), se restano ai margini esterni della poesia e della personalità foscoliana, sono però una raccolta formidabile di citazioni e di indicazioni utilizzabili per la storia della formazione del linguaggio poetico, del gusto e della poetica foscoliana: dai termini più generali sino alla spiegazione di certi particolari tecnici e stilistici.

Una nuova coscienza storicistica trova in quelle ricerche la rozza espressione di esigenze più profonde e una preziosa raccolta di materiali preparatori.

L'erudizione fu in quel periodo una reazione al romanticismo più generico e, pur nella sua nullità estetica, un momento non eliminabile della storia letteraria da riprendersi con altra coscienza. Fonti, paralleli possono cambiare non tanto il loro nome, ma la loro funzione in studi di poetica e di formazione letteraria: erano quindi suscettibili di utilizzazione solo dopo la precisazione crociana (storia *a parte subjecti*) e la coscienza del piano letterario, della poetica e della critica dinamica a cui le esperienze postcrociane ci conducono.

Oltre gli studi biografici e le ricerche sulle fonti (uno storicismo rozzo ed ingenuo), le pubblicazioni di lettere e documenti, e le edizioni tentate a fine secolo delle poesie giovanili e delle *Grazie* ad opera di Giuseppe Chiarini (Livorno 1882), al quale anche si deve la biografia più attendibile del Foscolo, la più informata ed onesta (Firenze 1910) anche se troppo indulgente alla ricerca della vita amorosa (*Gli amori di Ugo Foscolo*, aveva precedentemente scritto il Chiarini, e su questi amori si eserciteranno studiosi eruditi e scrittori di belle pagine fino alla vita romanzata del buon Saponaro<sup>4</sup>), il periodo del metodo storico dette i primi veri “commenti” delle poesie foscoliane e soprattutto di *Odi*, *Sonetti* e specie *Sepolcri*, isolati a scapito della restante opera foscoliana come capolavoro patriottico e tema di esercitazioni oratorie.

Così i commenti dei *Sepolcri* del Trevisan (Verona 1881), del Canello (Padova 1873), di G.A. Martinetti (Torino 1874), di A. Ugoletti (*Studi sui*

<sup>4</sup> E dell'epoca positivista sono le biografie del De Winckels (Verona 1885-1898), dell'Artusi (Firenze 1878), ed è di origine erudita la biografia di Antona-Traversi e Ottolini, *Ugo Foscolo*, Milano 1927-1928.

*Sepolcri*, Bologna 1888), di S. Ferrari (Firenze 1891), R. Fornaciari (*Poesie scelte*, Firenze 1897), ecc., ecc., indispensabili e abbondantemente utilizzati dai commentatori piú moderni e piú esteticamente agguerriti.

Piú difficile invece chiedere all'ultimo Ottocento qualche pagina di critica estetica sul Foscolo, e da questo punto di vista non si può che accettare la condanna che il foscolista Donadoni fece di quel periodo e di quel metodo che, secondo la sua parola, «per ammantare la sua nullità si fregiò del nome di storico».

Solo lo Zanella, il tenue parnassiano cattolico, nella sua *Storia della letteratura italiana dalla metà del Settecento ai giorni nostri* (Milano 1880) tentò, al di fuori dei suoi *Paralleli (Foscolo e Gray)*, un ritratto critico del Foscolo in cui la funzione civile è accoppiata ad un gusto di «intarsiatore e mosaicista eminente» (p. 187) che tuttavia ha bisogno dell'elemento politico per acquistare la sua originalità. Accanito contro le *Grazie* («Io lascio che il Settembrini vada in sollucchero a quella lettura; ma io sfido chi abbia il senso della proporzione e dell'armonia poetica, di cui fu tanto studioso il Foscolo, a non trovare indigesti e non di rado stucchevoli quegli inni tanto lontani dalla severa misura delle *Odi* e dei *Sepolcri*»; p. 195), questo classicista postromantico indugia sulla prosa dell'*Ortis* per cui ha una frase assai importante («ha nondimeno pagine d'inarrivabile bellezza per un misto felice di lingua casalinga e poetica che il Tommaseo, non molto amico del Foscolo, pure imitò nel *Fede e Bellezza*», p. 188) e soprattutto sulle traduzioni omeriche per le quali dubita della fedeltà foscoliana e parla di alessandrinismo e di sentimentalizzazione di Omero.

Solo quando si abbatte in qualche racconto di dolore come per pestilenza o per morte il suo verso si tinge di una tristezza che emula il greco e si lascia addietro quello del Monti (p. 188).

Comunque, questa attenzione dello Zanella conta qualcosa nella storia della critica foscoliana fra quelle rare ricerche di stile che il positivismo si permise accanto alle sue fatiche erudite.

## 6. La critica idealistica e il Croce

La nuova critica di tipo estetico e idealistico comincia solo con il Donadoni. Ché il brillantissimo capitolo del Borgese nella *Storia della critica romantica in Italia* (Napoli 1905, poi Milano 1920 ed ora Milano 1949) comporta la rivalutazione del critico-precursore, ma non implica un notevole spostamento del giudizio desantisianiano con cui riconosce gli «errori» del classicista né un tentativo di rivedere tutta la personalità foscoliana attraverso quel particolare spaccato. Era però vivo nel Borgese quel rilievo dell'influsso vichiano che fu in quegli anni accentuato in uno studio assai notevole di Giovanni Rossi (*Due fonti della ragione poetica di Ugo Foscolo*, in «Rivista d'Italia», 1909): uno studio che, indicando la precisa presenza

della *Scienza Nuova* e quella del pensiero di Antonio Conti, pose un doppio problema importantissimo per *Sepolcri* e *Grazie*.

Anche il Donadoni (*Ugo Foscolo pensatore, critico e poeta*, Palermo 1910, seconda edizione, Palermo 1927) adibì alla sua poderosa costruzione un forte apparato di cultura e pose la presenza del Vico a momento essenziale nella formazione foscoliana. Ma, in quel libro fondamentale del critico più vivo e personale della scuola desanctisiana nel primo venticinquennio del Novecento, il vastissimo materiale culturale è sottoposto ad una decisa ricerca di personalità e di poesia nella sua fonte spirituale. Tutto viene riportato con forza nell'interno della vita spirituale foscoliana e, mentre le correnti filosofiche (sensismo, vichianesimo, hobbesismo) si trasformano in motivi drammatici dell'animo foscoliano, lo sviluppo interno del pensiero e della posizione foscoliana è rappreso in unità, colto in un momento centrale, anche se una specie di lente di ingrandimento rileva minutamente i singoli elementi sino all'eccesso della descrizione interminabile dei giudizi del Foscolo critico.

Non c'è tanto prospettiva di sviluppo del pensiero e della poetica, ma coerentemente allo sforzo originale del Donadoni si afferra piuttosto il Foscolo in blocco, nella sua vita interiore rappresa nel proprio nucleo da cui emanano i singoli momenti di pensiero o di poesia.

Potente reazione alla disgregazione positivista, esasperata esigenza unitaria dello spiritualismo idealistico del primo Novecento, che riprende l'esigenza centrale del De Sanctis respingendone però in secondo piano la volontà storica a favore della maggiore individualizzazione possibile secondo il principio donadoniano che «l'anima è ciò che più interessa le anime». Sicché l'avvicinamento al centro spirituale è operato non certo trascurando la storia che permette l'impressione acuta della crisi sensismo-vichianesimo-hobbesismo, ma riducendola il più possibile a dramma spirituale più che nella direzione di motivi risentiti in fine in funzione letteraria e poetica.

L'urgenza di interpretazione dell'anima foscoliana finiva per velare l'esame della poesia nella sua realizzazione distaccata e nel suo processo letterario-stilistico, ma si trattava in realtà di una trascuranza e di una violenza salutare per una ripresa dal punto di partenza desanctisiano della figura totale del Foscolo con l'aggiunta di una coscienza idealistica più larga.

In realtà nel voluminoso saggio la poesia risultava sacrificata nell'ultima parte a tutto beneficio di una esposizione minuta ma non molto critica delle varie opinioni, dei vari atteggiamenti del Foscolo: immenso repertorio dei giudizi del critico collocati cronologicamente quasi per una traccia di storia della letteratura italiana foscoliana, ed esposizione puntualizzata secondo molteplici direzioni del pensiero e dell'animo foscoliano (con molta utilizzazione delle *Vite* foscoliane del Carrer, del Gemelli, del De Winckels) spesso ovvie e monotone, non sempre rinnovatrici, come i finissimi capitoletti sulla religiosità del Foscolo, sul suo concetto di letterato e della santità dell'ufficio letterario in cui intuizioni desanctisiane e mazziniane erano sistemate con

una maggiore precisione e aderenza ai testi minuziosamente citati (ma non citati storicamente secondo un loro sviluppo). Anche sul pensiero politico Donadoni riprendendo le intuizioni ottocentistiche agita i problemi che piú tardi troveranno sistemazione piú matura nel saggio essenziale del Salvatorelli (*Storia del pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*, Torino 1935) e l'insistente accentuazione dell'hobbesianismo foscoliano prepara certamente, al di là di frettolose sistemazioni come nel saggio di Eva Zona, *L'unità organica del pensiero foscoliano*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1914, una nuova valutazione del pensiero foscoliano (già presente invece nel Croce), del suo dramma fra illuminismo, empirismo ed idealismo di eccezionale importanza per la storia del nostro Ottocento e per la storia della poesia foscoliana. E in questo senso non può sfuggire anche l'importanza degli accenni donadoniani al legame Foscolo-Leopardi, *Ortis*-giovane Leopardi (si veda ora un recente lavoro di E. Guidi, *Il Leopardi e l'Ortis*, Genova 1947; e prima G. Marpillero, *Werther, Ortis e il Leopardi*, G.S.L.I., 1900).

In sostanza dal rilievo minuto delle «novità originali» del Foscolo il Donadoni, che pur tutto legava all'anima, alla personalità, non riuscì a risalire se non ad un cerchio psicologico (ma in questa direzione c'è ancora posto per una vera *Vita interiore* del Foscolo meno antologica di quella pure assai interessante di Claudio Varese, Bologna 1942). E i giudizi sulla poesia seguono la nota parabola desanctisiana con un approfondimento maggiore dell'*Ortis* quale vivaio dei motivi di tutta la poesia foscoliana: motivo che poi verrà disputato come novità da parte di critici piú recenti.

Sí che la parte del saggio dedicato al Foscolo poeta (il libro ha per sottotitolo: pensatore, critico, poeta) si riduce ad un saggio sull'*Ortis* («Io mi sono fermato forse troppo a lungo ad esaminare gli spiriti dell'*Ortis*, nel quale veramente il Foscolo ritrovò pur sempre la parte migliore e piú eloquente di se stesso... Anche i principi estetici del Foscolo, anche le predilezioni letterarie, che non lo abbandoneranno piú, si potrebbero ricercare nel romanzo»), senza alcun tentativo di lettura sulla costituzione di «strati».

Per il resto ritorno della linea desanctisiana: Odi come «guarigione» del Foscolo, culmine nei *Sepolcri*, e nelle *Grazie* la ripresa desanctisiana della prevalenza del critico (v. p. 601).

Un libro ricco di suggerimenti importanti e spesso ottima integrazione al saggio donadoniano è quello di Giuseppe Manacorda, *Studi foscoliani*, pubblicato postumo a Bari nel 1921.

Difficilmente presentabile in una tesi centrale, il libro si svolge in ricerche diverse e in avvicinamenti puntualmente poco aggiustati (la *Jeune Tarentine* e poi *Fanny malade* di Chénier per le due Odi e poi *Ortis* e *Hyperion* di Hölderlin come romanzi epistolari a due anime), ma adatti a far meglio sentire l'orizzonte europeo su cui si colloca la poesia foscoliana, come i saggi su Odi e sonetti tendevano a mostrare la vittoria dell'idealismo sul sensismo settecentesco ispiratore di un'arte minuta e descrittivistica («Anzi vera descrizione non c'è – dice di *Alla sera* – tanto l'oggetto è vinto dal

soggetto e posto in questo, poiché idealismo vinse sensismo in Ugo che pur non conosceva Fichte suo coevo!»; p. 39), tendevano a chiarire il particolare classicismo foscoliano come classicismo soggettivo e a sfondo civile separato dal neoclassicismo winckelmanniano sentito troppo come unicamente decorativo ed esteriore:

Ha fatto insomma un classicismo suo, che talvolta si avvicina o s'incontra, senza volerlo, con quello del Winckelmann o del Visconti, del Monti o del Canova, e viceversa, dello Herder stesso che Roma ebbe in disdegno... L'ispirazione si accende in lui come subita vampa e viene dalla realtà vissuta; poi questa vampa avvolge ed assorbe, mutandosi, tutti gli elementi delle sue letture, anche remote, fatte senza quel fine determinato: al richiamo corrono spontanei e numerosi i ricordi esatti ed inesatti, greci e latini; greci antichi ed ellenistici, e tutto va a fondersi nel calore del suo sentimento che sgorgia con l'impeto di un'onda possente e sbrigliata (p. 146).

Lo sforzo culturale del Manacorda si precisa di fronte ai *Sepolcri* a cui è dedicata la seconda metà del libro. Mentre concludono poco i paragoni con Novalis e Chateaubriand, sono illuminanti le pagine sul Delille, Legouvé e Delavigne (rinascita degli ideali sopra la negazione materialistica) ad indicare una realtà storica di cultura e di sensibilità che sostiene la nascita del Carme.

Così va calcolato il tentativo di avvicinare Foscolo a Fichte che in quegli anni (1807-1808) parlava di immortalità nel ricordo, alla sua nazione oppressa, e più in profondo quello di spiegare i toni tradizionalmente considerati più romantici (o fosco-romantici secondo l'espressione del Russo) proprio con una forma di classicismo lugubre, in una contaminazione fra concezioni cristiane e concezioni scetticamente antiche («Qui come altrove il pensiero e l'arte del Foscolo fluttuavano incerte fra il classicissimo culto e la leggenda, il sentimento popolare; il poeta non ha una fede, un dogma, come il cristiano, né fra i pagani trova sicura e fissa dottrina, ma vaghi accenni ed incerti sensi»; p. 212), e in ripresa di suggestioni tipicamente classiche.

Lo stesso può dirsi della macabra scena dei cimiteri suburbani, ove tombe e luna ed orridi uccelli ed ululati di cagne fameliche paiono apparato romantico e non sono altro che armamentario consueto delle scene lugubri e degli incantesimi in Teocrito, in Virgilio, in Orazio e Lucano (p. 154).

Motivo suggestivo ed unificativo sulla linea del neoclassicismo foscoliano, a cui contribuisce il lungo capitolo sui *riti, costumi, reminiscenze classiche nei Sepolcri*. Appoggiato giustamente al *Commento alla Chioma di Berenice* (tradizionalmente trascurato o considerato come bizzarra e ambigua prosa filologica).

Eccessivo nelle sue tesi e in un certo gusto di capovolgimento non resistente nelle minute riprese, il Manacorda mirava giustamente a ricollegare il Foscolo al romanticismo nelle sue esigenze idealistiche (Fichte, Vico), nella

ampiezza storica che lo aiuta a superare l'erudizione archeologica dei neoclassici e al classicismo ellenizzante (l'assenza di Roma nel Carme!), sí che ogni immagine viene a lui da quel mondo che poi superava, ben al di là dei tentativi delle Odi, piú frammentari e miniaturistici, nei *Sepolcri* dove il vichianesimo lo solleva al di sopra dei poeti «pei quali l'antico non cessò mai del tutto di essere erudizione, dottrina, cura esterna e che sa di scuola» (p. 276). «Vico che canta e non sillogizza» arriva a dire il Manacorda per i *Sepolcri*, che si reggono per lui in un momento particolare e fugace di equilibrio dovuto in gran parte proprio allo stimolo del Vico, cioè dello storicismo idealistico alle sue origini piú potenti.

Il Foscolo nei Sonetti, nelle Odi coglie un momento della sua vita intera; ma nei *Sepolcri*, nella pienezza della sua giovinezza, riflette tutto, tutto se stesso e il suo mondo poetico. Cosí egli si esaurisce. I *Sepolcri* fioriscono nel momento in cui gli studi sui classici, le letture moderne, la vita privata e pubblica dei suoi dí, i dolori e le tenui speranze si compongono in un istante di fugace equilibrio (p. 277).

Al solito condanna delle *Grazie* e, per altre strade e con offerte di grande interesse e di diversa fungibilità, un appoggio al neodesantisianesimo di Donadoni con mezzi culturali piú precisi e con suggerimenti innovatori.

Sentí i risultati e i suggerimenti del Donadoni e del Manacorda il Croce che nel saggio sul Foscolo («Critica», 1922), riportato in *Poesia e non poesia* (terza edizione, Bari 1942), accanto alla incomprendimento del Leopardi, mostrò una apertura e una simpatia di fronte al Foscolo in gran parte ispirata all'acuto e positivo senso della vita, ai valori-illusioni, capaci di inserimento nel mondo dello spirito umano nelle sue posizioni affermative. Non sembrerò pettegolezzo questa constatazione di una simpatia di ordine personale se si pensi alla svalutazione risoluta e pesante della personalità leopardiana chiusa nella «vita strozzata», nel rancore dell'«escluso», e proprio nella mancanza morbosa di uno svolgimento che chiama in causa il Foscolo diversamente vivo e svolto.

Si pensi per contrasto ad altre vite, e non già calme e felici, ma travagliate e burrascose, per esempio, a quella di Ugo Foscolo; e si mostrerà evidente che il Foscolo visse e si svolse, e il povero Leopardi no (*Poesia e non poesia*, Bari 1942 terza edizione, p. 102, *Saggi sul Leopardi*).

La fede nella vita, del Foscolo, il suo senso della storia, almeno potenziale, il suo vichianesimo che fece parlare tanto di idealismo nell'epoca in cui il forte pensiero idealistico cercava espressioni anticipate di sé, e quasi una propria poesia, quella sorte di virile accettazione della vita che culmina nei *Sepolcri* e può apparire quale saggezza sicura e senza abbandoni anche nelle *Grazie*, resero piú facile all'ottimismo virile, alla saggezza provvidenzialistica del Croce una accoglienza di caldo entusiasmo al poeta delle illusioni, capaci di suscitare vita e di muovere storia, al pensatore e al critico che pur non sistematicamente aveva offerto generali e vigorose intuizioni (accennate già

dal Donadoni) appoggiate tutte ad una vita operosa, appassionata, in cui persino il concetto di "noia" (che tanto lega Foscolo a Leopardi) era funzione di attività e di pensoso tormento: «momento negativo eppure dialettico e propulsivo» (p. 72).

Sí che il *Saggio*, legato evidentemente a quello desanctisiano nella sua linea esemplare e nella sua verifica di vita e di storicità, indissolubilmente congiunte, si presenta come un aggiornamento di quello nello stesso tono di sostanziale celebrazione, di affermazione contro i residui del "cronachismo" positivistico e del moralismo cattolico del Risorgimento, e insieme, sugli stimoli del Manacorda e del Donadoni, allargava la giustificazione storica (allo stesso modo che potentemente e piú originalmente aveva fatto nel bellissimo saggio sull'Alfieri) al romanticismo europeo, al di là della sua funzione nazionale, ed accoglieva le *Grazie* trovandoci proprio quella vita, quella presenza di tensione poetica che il De Sanctis non aveva potuto trovarci, limitato dal suo gusto romantico e dall'angustia della sua storia nazionale.

Le prime pagine divengono cosí un'appassionata difesa della positività dell'animo foscoliano che pare rispondere nella maniera piú decisa e moderna alla vecchia polemica cattolica, anche se in verità la drammaticità della poesia foscoliana nella sua continua dialettica di crisi e di superamento, il suo sostanziale pessimismo non spentosi neppure nelle *Grazie*, e nel loro iperuranio di saggezza e di bellezza neoclassica e romantica, finiscono per sfuggire al Croce, troppo teso a sentire il superamento di temi illuministici in temi vitali, positivi, sostanzialmente slegati nella loro azione nuova dalla base vecchia e caduca.

L'animo e il pensiero fecero sí che il Foscolo nel buio della forza travolgente, ignota, estranea e perciò materialistica, scoprisse un lume, si appigliasse a un punto di consistenza per riguadagnare la spontaneità, l'autonomia, la libertà. Che cosa importa che questa libertà egli ritrovasse nel palpito del «piacere» e del «dolore»? Che cosa importa che il non fare, il non essere, il momento negativo eppure dialettico e propulsivo, simboleggiasse sotto il nome di «noia» della noia che costringe a operare? Che cosa importa che gli ideali della bellezza, della virtù, dell'amicizia, della patria, dell'umanità chiamasse «illusioni»? Cosí chiamandoli, praticamente li ammetteva e teoricamente li asseriva, rendendo loro omaggio e riconoscendoli necessari. Donde la vita sua di cittadino, di soldato, di artista, di dotto, di amico e d'innamorato: una vita della quale egli sentí sempre e affermò con orgoglio l'elevatezza e la dignità e l'intima bontà, e che come tale fu risentita da tutta la gioventú d'Italia nel periodo del Risorgimento, e come tale è intesa da coloro che sono esperti del valore umano, pur commisto di umani vizi; se anche maligni e pettegoli, e gente di gretto cervello vi abbiano esercitato intorno sovente la loro moralistica inintelligenza. Ma tal sia di loro! (p. 72).

Riaffermata la positività e l'unità della vita e della personalità foscoliana, e persino la fecondità del suo pensiero («Voglio dire che il Foscolo, pure restringendo l'indagine nella cerchia dell'animo umano, pure dichiarando di

non volere risalire all'origine delle cose, pensò vivi e fecondi pensieri sull'uomo, sull'arte, sulla politica, sulla morale, sulla storia, sulla religione», p. 73), il Croce allarga il suo "elogio critico" con una sequenza di giudizi positivi incatenati con il suo tipico vigore di storico, di "sì" e "no" come di "poesia" e "non poesia", esaltando il suo senso di storicità («né già di erudizione, aneddoti o esempi storici, ma proprio di storia oggettiva e sostanziale»), di serietà della critica che tolse di mano «a frati e accademici», il suo concreto impegno nel momento politico come parte integrale della sua intera personalità umana.

Ma, al di sopra di questa valutazione ricca e positiva dell'uomo e del pensatore, il primato della poesia viene assicurato sul tema, anche ottocentesco, della liricità essenziale dello spirito foscoliano. «L'animo poetico si sente nelle stesse sue prose, nelle quali, specie nelle prime, quell'impeto non lascia che la prosa si squilibri e si adagi come prosa, sebbene le conferisca forza e colore...» (p. 76). Ne deriva un sommario giudizio dell'*Ortis* sentito (sulla indicazione del Donadoni) come essenziale vivaio dei motivi successivi («I vari motivi della poesia del Foscolo sono già tutti in quel libro»), ma anche come libro non realizzato per eccessiva tensione (richiama Bettinelli, ma lo spunto a lui veniva dal De Sanctis) e per ibridismo fra lirica e prosa, senza spingersi in una valutazione impossibile nel ritmo rapido del breve saggio: e soprattutto come pedana di slancio per i *Sepolcri*, in cui i motivi dell'*Ortis* tornano spiritualizzati in poesia, come certi motivi (quelli delle «Ninfe ignude») trovano la loro vera vita poetica nelle *Grazie*.

Ma il discorso sulla poesia si fa più incerto e sfocato: sui *Sepolcri* si riduce ad uno schema di quattro motivi, Morte, Eroismo, Bellezza, Fantasia o Arte, le Odi sono sentite sollevate da un «sorriso magico-poetico» impreciso come la pagina troppo bonaria che vuol legarle alle *Grazie*, più descritte per alcune immagini di rasserenamento che individuate in un giudizio.

Se non che l'ammissione di quella poesia nel cerchio della vera vita poetica del Foscolo, assicurata dalla sua pienezza umana («tutta l'umanità si sente in ogni punto, anche dove pare che domini l'incanto della bellezza e della voluttà», p. 83), indusse il Croce a ritornare sull'argomento in un articolo *Intorno alle Grazie* riportato in *Poesia antica e moderna* (seconda edizione, Bari 1943).

Non è un contributo da paragonarsi a quelli del Flora e del Fubini, rimanendo molti saggi crociani a mezzo fra il giudizio e l'alta lettura antologica appoggiata soprattutto a queste parole:

Nella contemplazione della bellezza muliebre, e di questa che l'arte e la poesia ci donano, il cuore di Ugo Foscolo si creava il mondo, in cui, trasceso il desiderio, circondato da immagini di sogno, sensibile a ogni affetto gentile, aperto all'umana pietà, gli piaceva vivere (p. 370).

E non è certo un avvicinamento alla musica delle *Grazie* l'accertamento un po' svagato, un po' compiaciuto della serenità, dell'ammirazione della bellezza al di sopra della dura realtà, ma è importante la decisa affermazione

della speciale compiutezza dei singoli brani esistenti dell'incompiuto poema.

All'autore della *Poesia di Dante* le «liriche» delle *Grazie* dovevano apparire come una scelta di poesia e non poesia già avvenuta e nulla affatto bisognosa di un disegno generale, di una trama, di una struttura.

Il frammento, che soleva e suole ancora essere oggetto di malcontento e di lamento da parte dei retori, è spesso impropriamente designato con quel nome, ed è in realtà nient'altro che l'organismo poetico vivo, l'unità poetica vera e genuina, la quale conviene asserire e far valere contro l'altra delle opere congegnate, che sole i sopraddetti retori stimano unitarie e che i lettori sensibili e intendenti scompongono mentalmente in poesia e non poesia (p. 372).

Certo la svalutazione assoluta del disegno delle *Grazie*, della volontà di "poema" o di "inni" del Foscolo, riduce arbitrariamente il complesso problema dell'ultima poesia foscoliana, ma le autorevoli pagine del Croce costituiscono ugualmente un essenziale avvio – sul prolungamento ideale del saggio desanctisiano – a nuove indagini sulle *Grazie* e sulla loro importanza nello sviluppo della poesia foscoliana.

Con il libro di Giuseppe Citanna, crociano di stretta osservanza (*La poesia di Ugo Foscolo*, Bari 1920 e riedito con forti «aggiornamenti» nel 1932), la critica della distinzione di "poesia e non poesia" faceva la sua prova essenziale (il Croce autorizzò il Citanna, lo difese e in qualche modo lo utilizzò come espressione di esigenze crociane) con la poesia foscoliana.

Il libro del Citanna reagiva alla valutazione generale del Donadoni e si rivolgeva tutto alla "poesia" per scoprirne la genesi, l'eventuale unità generale e analizzarla nei suoi momenti realizzati e nella sua ganga di non poesia.

Per questa ragione, se il resto del saggio costituì una fine elaborazione di motivi intravveduti dal De Sanctis e dal Donadoni su un piano piuttosto psicologico e storico, è sui *Sepolcri* che l'analisi idealistica porta una nuova discussione diretta all'enucleazione della poesia dalla non poesia tradizionalmente non avvertita nell'unico impeto di eloquenza e di lirica equivocamente unite.

Questo era il tema nuovo e tipico della critica di scuola crociana e il suo passo avanti rispetto ad una accettazione troppo entusiastica e piena di giustificazioni più o meno allotrie dopo gli attacchi del primo Ottocento all'oscurità e all'empietà.

I *Sepolcri* venivano calati da quel cielo dei capolavori di genio in cui le pagine desanctisiane (verificate la loro vitalità e storicità) li avevano saldamente assicurati e venivano sezionati e studiati non alla maniera dei commenti ottocenteschi grammaticali, fontisti, contenutistici e formalistici insieme, ma con un nuovo impegno di riconoscimento della loro vera natura.

La fusione maggiore della nuova edizione appoggiata ai saggi sulla poesia italiana dal Parini al Carducci<sup>5</sup> (maggiore attenzione al significato storico

<sup>5</sup> Pubblicati sulla «Critica» e poi in volume *Il Romanticismo e la poesia italiana*, Bari 1935. Ora nuova edizione, 1949.

foscoliano) non cambiò in sostanza il valore del capitolo centrale sui *Sepolcri*. C'è anzitutto una salutare reazione alla preminenza del motivo politico patriottico nella presunzione persino delle scarse possibilità poetiche della cosiddetta poesia civile: caduta dunque di miti risorgimentali che accomunarono anche De Sanctis e Carducci e che rimasero in vita anche nel positivismo (si veda la rabbiosa stroncatura del Cian al libro del Citanna nel «Giornale Storico della letteratura italiana», LXXX) unendosi al mito pure romantico dell'organico, dell'unità inevitabile del capolavoro quando sia assicurato a una pienezza di vita e ad una situazione concreta. Per cui già nel giudizio frettoloso sull'*Ortis* egli parlava di poesia «oratorizzata» e vedeva nell'intonazione «moralistico-patriottica» la causa della caduta del libro in cui oratoria e non poesia prevale su poesia e d'altra parte artifici e romanticismo esteriore soffocherebbero il «romanzo» e i «personaggi».

Distrutta la centralità del motivo patriottico ed anzi individuate nel celebre episodio di S. Croce le punte più chiare di una oratoria pericolosa per la poesia (e il Momigliano che pure difendeva l'unità ammetteva: «Se al nostro cuore di italiani l'inno alla tomba di S. Croce è il passo più caro dei *Sepolcri*, al nostro gusto di lettori di poesia non può sfuggire che v'è maggior sobrietà di disegno e forza di suggestione e concentrazione di umana tenerezza e di eroica fede nelle Muse che siedon custodi dei sepolcri», «Rivista d'Italia», 1928), l'unità del Carme era – sia pure con molta prudenza – risolta in una dualità di didascalica e lirica causate dal «compromesso» foscoliano fra la sua fede nella poetica illusione e il suo pessimismo negatore materialistico.

E sulla scorta di questa divisione di motivi, il Citanna isolava (e spesso con risultati poco accettabili, come l'eccessiva valutazione dell'episodio del cimitero suburbano per cui si parla di Chopin!) i momenti realizzati e quelli più prosastici (poesia e non poesia o poesia e prosa): specie i passaggi in cui l'esigenza del compromesso logico farebbe sentire la sua più nuda ed impoetica presenza.

È su questo punto che più si fa sentire la novità del metodo di scuola crociana ed è su questo punto che quanti si occuparono dei *Sepolcri* non poterono che ammettere comunque la presenza di oratoria nel Carme e la sua diversa altezza poetica.

Questo è il problema aperto dal Citanna, più notevole che non il tentativo di valutazione positiva delle *Grazie*.

Il capitolo finale sulle *Grazie* è ricco certamente di osservazioni: ma è il gusto del critico che rimane inadeguato e che ingannò il Citanna nel paragone fra le *Grazie* e l'estetismo dannunziano, nell'eccessivo rilievo alla pittoricità e plasticità di quella poesia così arditamente musicale.

Cosa ci si può attendere da un lettore delle *Grazie* che ne dà un'impressione così dekarolisiana e da «Cronache bizantine»?

Dalla lettura delle *Grazie* resta sempre nella mia anima raddolcita una visione di nudità femminili sparenti tra cieli sereni e acque limpide, in una luminosità colo-

rata e mutevole di toni molli e sfumati, che s'accendono sino alle tinte piú vivaci del rosso, del celeste e del viola!» (p. 131).

Ma notevole è la posizione iniziale che riconosce importanza al disegno, al piano, alla struttura delle *Grazie* rifiutando la dissoluzione in liriche senza nessun originario legame. E ciò che ci interessa piú delle strane affermazioni della «mitologia femminile», della lettura scadente e orientata a dimostrare l'estetismo, la sensualità raddolcita dannunzianamente che il Citanna non riuscì a correggere sulle indicazioni del Fubini e sul retorico rimprovero del Cian di non aver sentito l'umanità di quella poesia. Che egli afferma indubbiamente – secondo la difesa della Postilla del '32 – ma che minimizza quando parla cosí centralmente di estetismo e non di grande arte che inveva le piú alte aspirazioni del romanticismo neoclassico.

Il problema dell'unità dei *Sepolcri* e della valutazione dei sonetti e delle Odi diede luogo ad un'abbondante produzione di commenti che la scuola di critica estetica affiancava a quelli interpretativi in senso storico e contenutistico della scuola del metodo storico: accanto ai vecchi commenti del Martinetti e del Ferrari, quelli del Porena, del De Robertis (*Poeti lirici del sec. XVIII e XIX*, Firenze 1925), del Biondolillo (*Poesie e prose scelte*, Milano, 1927), del Momigliano (*Prose e poesie scelte*, Messina 1929), del Russo (*Prose e poesie*, Firenze 1941).

Ma la critica piú recente ha soprattutto insistito sul problema delle *Grazie* nel tentativo di meglio giustificare il generale cammino della poesia foscoliana e di valutare piú adeguatamente l'ultima attività del poeta che l'Ottocento e il De Sanctis non avevano compreso.

### 7. Il problema delle «Grazie»

Sul problema delle *Grazie*, che poteva implicare, piú che un'aggiunta al vecchio ritratto del Foscolo, un totale rinnovamento e una caratterizzazione delle tendenze della ispirazione e della poetica foscoliana verso il tono delle *Grazie* piuttosto che verso quello dei *Sepolcri* (e questo avviene in parte nel Flora e piú chiaramente in un critico francese, Armand Caraccio, il cui *Foscolo*, Parigi, 1930, punta tutto sulla superiorità assoluta delle *Grazie*: «Ce poème inachevé, dont nous possédons plusieurs rédactions et remaniements et qui comporte d'innombrables variantes, est l'oeuvre poétique la plus longue et, à notre avis, la plus caractéristique, d'Ugo Foscolo; nous n'hésitons pas à la placer au sommet de son art, sans trop nous soucier du reproche qu'on a lui à maintes fois adressé d'être incomplète et de conception fragmentaire»; p. 475<sup>6</sup>), si prospettavano alcune posizioni essenziali: quella

<sup>6</sup> E circa l'allegoria sosteneva: «Nous voulons dire que l'allégorie n'est point surajoutée; elle est intérieure à la création» (p. 573).

anzitutto dello Sterpa (Mimmo Sterpa, *Le Grazie*, Catania 1930) con cui sostanzialmente concorda il Fubini e che viene espressa dal Fubini stesso in una sua recensione di quello studio sul «Leonardo» del 1931.

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 preteso suo 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 (p. 323).

Negato il carattere "frammentistico" che non dispiaceva al Croce nel suo significato di liriche in sé compiute, questa posizione è in realtà sulla via indicata dal Croce stesso e conclude per la dissoluzione del disegno, tendendo ad una valutazione piuttosto delle singole liriche nella loro "varia" poesia che della poetica delle *Grazie* e del tono poetico generale.

Più tardi Luigi Russo (*Le Grazie e la critica contemporanea*, «Italia che scrive», 1941), mentre credeva doveroso di reagire «alla popolare inclinazione che oggi vorrebbe deprimere la poesia dei *Sepolcri* per la poesia delle *Grazie*», e indicava così come il gusto contemporaneo si fosse venuto orientando, sollecitato anche dalle discussioni sulla unità dei *Sepolcri* e sull'origine eloquente di certe parti del Carme, definiva la poesia delle *Grazie* «poesia episodica, non poesia frammentaria», reagiva giustamente a una degustazione di tipo estetizzante («anche per il verso delle *Grazie* bisogna astenersi dalle equivoche suggestioni del decadentismo contemporaneo che ci porterebbe a isolare alcuni bellissimo versi, avvertendovi risonanza di un'estenuata e rarefatta ed evasiva umanità») e all'interpretazione di un Foscolo esteta, e si preoccupava di alimentare quella poesia con la presenza dell'intera umanità foscoliana parlando persino di una speciale politicità delle *Grazie*, di un impegno nella vita non smentito neppure dalla creazione di un "iperuranio" apollineo della poesia.

La posizione di Francesco Flora invece, pur nella ammirazione un po' eloquente del Foscolo vichiano dei *Sepolcri*, parte dal «culto amoroso della parola» di cui aveva parlato il Tommaseo e vede nelle *Grazie* la più grande poesia del primo Ottocento europeo.

Nel suo *Foscolo* (Milano 1940, ripreso dalla rivista «Circoli», 1938, e passato in riassunto nella *Storia della letteratura italiana*) un'attenzione eccessiva, anche se nuova e importante, alla «consolazione» e «religione della parola» sta alla base del saggio più che non le osservazioni sulla natura filosofica del Foscolo, sulla sua cultura e sintesi fra gusto tassesco e novecentesco («in queste armonizzazioni delle proprie immagini e fin delle sillabe e lettere di

un verso, creando suoni scuri, bianchi, intimamente connessi a tutti gli altri rapporti sensibili e spirituali d'una parola, il Foscolo raggiunge effetti di alta eleganza»; p. 95) la valutazione particolare delle *Grazie*.

Le *Grazie* sono il sereno mondo degli affetti che vuol vivere come pura forma. L'argomento stesso, con tutto quel che ha di mitico e di classico, il richiamo di Canova e più il richiamo a Pindaro e Callimaco, provano questa poetica che ha già trasposti gli affetti e le passioni nell'ideale regno della memoria ove non fan più tumulto, e solo chiedono la bella forma classica, quella che ha non so qual sottaciuto paragone alle statue dei Greci e ai dipinti Parnasi, che sono monti e tempi della Memoria e delle Muse (p. 198).

Ottima impressione delle speciali dimensioni del mondo delle *Grazie*, anche se traduzione modernizzante del saldo gusto foscoliano verso preannunci di "lirica pura", come il problema dell'unità viene trasportato dal contrasto fra liriche e poema nell'esistenza di un'«aura» delle *Grazie*, di un tono di quella che egli chiama «grazietà» (p. 99). «Ma l'unità vera delle *Grazie* non è di successioni più o meno ragionate: è il suo aere astrale che si ritrova nelle minime sillabe, la virginea nascita nella fonte dei suoni primi...» (p. 100). «... Sì, i singoli passi sono isolati, ma sotto la lor melodia c'è l'orchestra delle *Grazie*; dite pure l'aura delle *Grazie*, quella che fu la prima ispiratrice del Foscolo; e che neppure la teoria didascalica riuscì a contaminare. E le singole espressioni poetiche sono pure sospese a quello aereo circolo: e la vergine romita, ad esempio, è in quella labile aria, come la trasparente medusa che brivida tra l'onda dell'acquario che tutta l'avvolge e la illumina» (p. 101).

A parte la deformazione del linguaggio di Flora che accentua ed esagera i toni di estasi, di alone platonico delle *Grazie* (poesia che richiede una lettura poco abbandonata e piuttosto stringata e sorvegliata per non cadere nei pericoli che essa può offrire all'equivoco del decadentismo, di un dannunzianesimo più raffinato e «rapito fuor dei sensi»), le finissime e personali osservazioni del Flora costituiscono attacchi, punti di partenza (l'aura poetica, le ricerche di musica esplicite nei sommari stessi del Foscolo: musica media, musica alta, ecc.) più che un approfondimento coerente dell'intenzione e dell'ispirazione foscoliana pur sentite con esattezza nel loro posto altissimo. Una appassionata esaltazione, una lettura ricca di stimoli su di una posizione sostanzialmente poco motivata circa la natura di questa poesia troppo sentita in un trionfo di distacco apollineo e troppo poco nel suo dramma di superamento sereno e dolente di una visione disillusa e dura della realtà.

## 8. *Gli studi del Fubini e lo stato attuale della critica foscoliana*

Fra i contributi della critica contemporanea al problema foscoliano vanno ricordati per la loro particolare importanza gli studi del Fubini.

A Mario Fubini (ora direttore della edizione nazionale delle opere fosco-

liane, Le Monnier, Firenze, di cui usciti attualmente solo il primo volume dell'*Epistolario*, a cura di P. Carli; il VII, *Lezioni, articoli di critica e di polemica, 1809-1811*, a cura di E. Santini; l'VIII, *Prose politiche e letterarie, 1811-1816*, a cura di L. Fassò) si deve non solo uno dei saggi più ricchi e personali sulla poesia foscoliana (dopo del quale nessuna sintesi di pari ampiezza è stata tentata se non con intenti e qualità divulgative e compilative come nel volume di G. Dolci, *Ugo Foscolo*, Milano 1935, o nelle scadentissime monografie del De Donno, Costanzi, ecc.), ma l'esplorazione sicura e competente della "selva" foscoliana fra anni ortisiani e periodo sterniano, fra *Didimo Chierico* e le *Lettere dall'Inghilterra*: problemi questi che costituiscono i punti più discussi e più nuovi nella critica foscoliana, essenziali per un ritratto più vario e complesso del Foscolo.

Il *Saggio sul Foscolo* di Mario Fubini (prima edizione, Torino 1928; seconda edizione, Firenze 1931) parte dalla volontà di valutare il Foscolo come poeta e nel suo tempo senza cercarne i legami con gli sviluppi del romanticismo e del risorgimento, che molto spesso hanno originato le accuse al Foscolo di contraddizione, varianti secondo l'immagine storica di cui il poeta veniva considerato "precursore".

Assicurato un ritratto sensibile e ricco del Foscolo nelle *Lettere di J. Ortis* e nell'epistolario, sentito anche come poesia minore e quotidiana che sorregge la poesia illustre (punto suggestivo e rinnovatore anche se inevitabilmente sforzato rispetto al tono sempre un po' montato ed eloquente del Foscolo anche nella direzione del familiare o dello scherzoso), il saggio fubiniano congiunge il ritratto dello *Ortis* (*Ortis* come ritratto: «La ragion di vita delle *Ultime lettere* non è né nel dramma amoroso, né nel giudizio politico: è nella presentazione non di un carattere artistico, ma di un fantasma, che deve essere ritratto reale ed ideale ad un tempo dello scrittore, di ciò che egli è e di ciò che egli vuol essere»; p. 28), attraverso il tono ironico del frammento di un romanzo autobiografico, a quello di Didimo Chierico, diversamente dagli studiosi che han più marcato il passaggio e il contrasto fra quei due momenti foscoliani.

La poesia foscoliana viene affrontata dopo l'accertamento dell'umanità, della complessità e della funzionalità del pensiero alla poesia, e le Odi sono presentate come il "dolce stil novo" di Ugo Foscolo nel loro motivo della femminilità che si trasforma in beltà sempre più mitica e poetica dalla prima alla seconda ode.

Mentre i Sonetti vedono il ripresentarsi di motivi ortisiani e il prevalere di un maggiore dominio nei più riusciti: *A Firenze, A Zacinto, Alla sera, In morte del fratello Giovanni*, dopo i quali il Foscolo «non poteva ritornare alla descrizione della propria infelicità e dei propri furori. Ormai la poesia gli si era rivelata come un atto di elevazione dell'animo su sé medesimo: né egli avrebbe osato abbassarla a confessione» (p. 227). Donde il tono sicuro dei *Sepolcri* che «unificano le tendenze contrastanti della poesia foscoliana di questi anni» (p. 239).

La questione dell'unità, tipica di quegli anni della critica, si ripresenta nella particolare prospettiva del Fubini: «poesia discorsiva e poesia appassionatamente fantastica» con duplice intonazione: schema settecentesco di epistola con legami logici più che poetici («Ah sí! da quella / religiosa pace un Nume parla...»), quasi «epigrafi nobilmente decorative» (ed ecco come Fubini rialza con eleganza originale una tesi più comune) con dentro una collana di liriche.

La trama discorsiva del carme offre al poeta lo spunto per una collana di liriche mirabili, che tendono ciascuna a stare per sé, e pure si ricongiungono in una unità superiore per la presenza di uno spirito contemplativo che va atteggiando differenzialmente con la sua fantasia alcuni motivi fondamentali (p. 250).

È una tesi estrema che non ci urta per il vivo senso della poesia che il Fubini dimostra nell'accennare all'«esaltazione sempre più intensa della fantasia del poeta che dall'iniziale colloquio si solleva a contemplare un campo sempre più vasto e sempre più grandioso» (p. 252), alle varie intonazioni adeguate con sensibilità e intelligenza («l'anelito verso le cose belle e fuggenti»), e che indica indubbiamente il punto estremo raggiunto dal problema dei *Sepolcri* e la strada aperta per un accoglimento delle *Grazie* e addirittura per il loro primato. Una «collana di liriche» i *Sepolcri*, «collana di liriche» le *Grazie*.

Certo il mito dell'unità dei *Sepolcri*, pacifica per i romantici, entra in crisi nel Novecento risolvendo il carme in «collana di liriche» nate in un afflato generale. Ma perché non sentire che vana è la ricerca di una unità organica nel senso assoluto della parola quando l'analogia con una sinfonia musicale fa ben capire come varietà di temi e unità di disegno generale si condizionino in ricchezza e forza? Così i *Sepolcri*, a parte i momenti più deboli (come quello, giustamente indicato dal Fubini e difeso vanamente dal Citanna, del notturno cimiteriale o del sogno delle «madri esterefatte»), bisognerebbe abituarsi a sentirli come sinfonia, come Carme (senza farsi abbagliare dal senso eccessivamente unitario in senso esterno della parola), proprio come il Foscolo stesso lo sentiva unito e vario, capace di un unico respiro essenziale e di una vita varia di motivi omogenei, rampollati dalla stessa tensione di canto alla poesia vincitrice di morte. Unica tensione essenziale in cui si alzano e si abbassano toni e motivi e, se si vuole, incontro sí di epistola settecentesca e di inno neoclassico-romantico, ma non in contrasto, bensí in dialettico svolgimento, in cui drammaticità ed eloquenza appaiono come nutrici di lirica.

Il Fubini, che pure si indugia troppo in una implicita polemica sull'unità o meno, sentí bene che il punto alto, la meta del carme e la sua realtà di armonia ricercate dal Foscolo è nell'ultima parte, quando la poesia «diventa voce della comune coscienza degli uomini» (p. 273), e lungi dal chiudere un momento di intensità e vitalità storica del Foscolo (come era parso al De Sanctis) apre un periodo in cui il poeta sente fortemente la sua qualità

di *innografo*, di vate, si avvicina sempre piú nella sua volontà ad Omero e trasporta persino il mondo omerico nel teatro in *Ajace*.

E questa ispirazione si afferma nelle *Grazie* a cui, secondo la nuova attenzione della critica, il Fubini nel capitolo VI del libro dedica uno dei suoi saggi essenziali, premettendo acutamente che i negatori delle *Grazie* dal De Sanctis in poi «sembrano, con la loro condanna sommaria, fraintender non le *Grazie* soltanto, ma tutta l'opera del Foscolo, giudicandola opera di passione irruente, anziché di lirica riflessione...» (p. 290).

Accentuato nel Foscolo precedente piuttosto il tono del «religioso vate dell'armonia» che non del «disperato amante delle illusioni», il Fubini (non senza sforzo) aveva preparato la comprensione delle *Grazie* come sviluppo di quell'essenziale interesse poetico. Maggiore accordo tra il poeta e il mondo, maggiore scioltezza della forma in cui «chiarezza ed evidenza della rappresentazione» diventano il «tono caratteristico di quest'ultima poesia foscoliana». Certo il Fubini adegua con finezza molti toni della poesia delle *Grazie*, insiste sulla loro umanità, respinge giustamente la «plasticità» delle immagini e pensa doversi parlare semmai di «musica», trova realizzata nelle *Grazie* la naturale tendenza mitica del Foscolo, ma poi è anche in questo caso troppo preso dalla polemica allora esistente su poesia frammentaria e non frammentaria, e finisce per trascurare sia una lettura estetica quale aveva fatto per i sonetti, sia un piú sicuro raccordo fra letteratura e poesia, fra poetica e poesia, risolvendo le *Grazie* in liriche staccate di cui in realtà non studia i singoli risultati né quella «grazietà» di cui parla il Flora<sup>7</sup>.

Un bellissimo capitolo sul critico chiude questo saggio essenziale: vi si notano la coscienza del linguaggio, i limiti della concezione critica foscoliana non avvicinabile a quella desantisiana, ma anche la forza originale della sua

<sup>7</sup> E una lettura critica delle *Grazie* non è ancora venuta, come molto spesso anche per i *Sepolcri* si è rimasti piuttosto ad una discussione generale e ad una ricerca di motivi che non ad un vero esame del loro linguaggio poetico, dei mezzi stilistici e della raggiunta poesia. Ciò che si augurava il De Robertis nel saggio *Linea della poesia foscoliana* (in *Saggi*, Firenze 1939, ma già in «Pegaso», 1929), accusando i critici precedenti di attenzione prevalentemente psicologica e contenutistica. «Solo una strenua analisi di stile, ormai, in cui confluisse l'esame di tutta l'opera del Foscolo, potrebbe illuminare e rendere sensibile quella linea della sua poesia che aspetta di essere meglio chiarita dagli studiosi» (p. 71). Giusta esigenza, alla pari di quella espressa pure dal De Robertis di una maggiore attenzione alla poetica foscoliana, al suo calcolo arduo di grande stilista. Ma nel fine saggio derobertisiano, in cui si rilevano con acutezza i passaggi dall'*Ortis* al Foscolo maggiore (ma in realtà il problema era già vivo nel Donadoni), e si caratterizzano alcuni tipici sentimenti foscoliani (il «passionato» e il «mirabile» nella loro particolare «dosatura»), non si può dire che la linea della poesia foscoliana abbia ricevuto una nuova precisazione come risultato di una lettura che del resto troppo spesso nella critica stilistica si risolve in un esame formalistico e vocabolaristico, scambiando l'operazione complessa del poeta, in cui lo stile è mezzo di espressione di un mondo di sentimenti radicati in impegni precedenti alla letteratura e pur rivisti sempre in termini letterari e poetici, con un raffinato calcolo di cernita di parole in cui il poeta finisce per apparire separato dalla vita e dalla storia e ridotto solo ad uno dei momenti del suo complesso lavoro.

intuizione e soprattutto di quella difesa della fantasia contro la realtà nei riguardi del dramma storico manzoniano e in generale di tutto il romanticismo ufficiale italiano. Osservazione che legata al mito del poeta primitivo (il Fubini ne parlò con grande intelligenza nell'*Introduzione agli Scritti critici del Foscolo*, Torino 1926) può servire anche utilmente alla precisazione del particolare romanticismo neoclassico foscoliano e alla sua forza vitale ed europea.

Il saggio del Fubini è, malgrado le sue notevoli qualità di penetrazione e di sintesi, troppo rinchiuso nelle polemiche degli anni in cui uscì e in cui i problemi della critica contemporanea erano ancora in via di chiarificazione. Sí che quel saggio pare richiedere un ripensamento piú maturo, piú distaccato e unitario e insieme un arricchimento di ulteriori problemi particolari a cui il Fubini effettivamente si è dedicato dopo le due edizioni del *Saggio*.

E proprio recentemente, ad integrazione e preparazione di una nuova edizione del suo saggio, il Fubini ha raccolto in volume alcuni saggi sotto il titolo di *Foscolo minore* (Roma 1949) indicando una zona di ricerche tipica di quest'ultimo ventennio di studi foscoliani e nello stesso tempo limitandone il valore sempre in funzione non di un "nuovo" Foscolo, quanto di un arricchimento ed un assestamento del Foscolo presentatosi nelle interpretazioni della critica storicistica ed idealista, nell'attenzione di critici-letterati piú sensibili a quei toni di *humour*, di disegno sottile e pacato che erano sfuggiti all'interpretazione De Sanctis-Donadoni e ai primi interpreti idealistici. Contributi essenziali soprattutto al periodo piú complesso e aggrovigliato dell'operosità foscoliana fra *Ortis* e *Sepolcri*, negli anni milanesi e francesi fra Jacopo e Didimo. Sulle accanite discussioni circa le datazioni di scritti essenziali a dipanare e sistemare quel periodo e quel passaggio di gusto e di poetica, risolte a volte a bruschi colpi di scoperte erudite, a volte con intuizioni sullo stile, Fubini porta il suo metodo lucidamente razionalistico e come tale capace di utilizzare intuizioni estetiche e indagini storiche e filologiche, e presenta un quadro assai nitido che dovrà essere confermato nel prossimo volume dell'Edizione Nazionale di *Prose varie d'arte*.

Frammenti del *Sesto tomo dell'io* (che doveva essere la storia di un anno della vita del Foscolo dal 4 maggio 1799 al 4 maggio 1800) contemporanei al *carteggio* con la Fagnani Arese (e ispirato in parte dall'amicizia con il Lomonaco): amicizia, esperienze essenziali per il Foscolo e d'altra parte avviamento ad una maturità e complessità di toni ironici e appassionati, delicati e realistici che indicano una nuova epoca della poetica foscoliana dopo quella dell'*Ortis*, pur cosí vicina e capace di infiltrarsi entro la nuova, come già in essa stessa il nuovo tono si introduce, complicando cosí anche l'ultima stesura del 1802. (Addirittura passi del *Sesto tomo dell'io* portati nell'ultimo *Ortis*, azzarda il Fubini nel suo studio cosí minuto e deciso<sup>8</sup>). E nel saggio

<sup>8</sup> A cui si oppose Sebastiano Aglianò, *Cronologia e significato del Sesto Tomo dell'io*, in «Annali della Scuola Normale», 1941; con replica di Enzo Bottasso, *Ancora la datazione del Sesto Tomo dell'io*, in «Giornale storico», vol. CXVII. La tesi essenziale del Fubini è appog-

sulla *Storia esterna di Didimo Chierico* traccia una nitida linea del complesso problema di personalità e di stile a cui si erano già dedicati il Rabizzani (*Sterne in Italia*, Roma, 1920), il Marcazzan (*Didimo Chierico ed altri saggi*, Milano 1930), il Berti (*Foscolo traduttore di Sterne*, Firenze 1942), il Momigliano (*Foscolo e Sterne*, in *Studi di poesia*, Bari 1938), il Varese nella sua *Vita interiore di Ugo Foscolo*, Bologna 1942 e nell'acuto saggio sul *Linguaggio sterniano e linguaggio foscoliano*, Firenze 1947; come nel saggio sulle *Lettere scritte dall'Inghilterra* precisa il valore e la funzione di quell'opera incompiuta e di una prosa foscoliana più vicina alla linea iniziata con il *Sesto tomo* e con la traduzione sterniana: quella prosa che è in relazione con le *Grazie* e che poteva preparare altra poesia a cui il Foscolo si sentiva chiamato e della cui mancanza soffriva nel periodo londinese.

Tra i saggi più recenti sulla poesia foscoliana che avremo modo di citare in occasione di osservazioni particolari, merita un ultimo accenno il libro di R. Ramat, *Itinerario ritmico foscoliano* (Città di Castello 1946), in cui si insiste sulla ricerca del Foscolo di un ideale ritratto di sé come modulo poetico, come proprio ritmo che investe i sentimenti, le passioni, la vita; e si rende permanente la crisi «sí ch'egli è romantico dal principio alla fine» (p. 15). Accettabile osservazione quando si precisa meglio di quale romanticismo e in quali limiti storici se ne parli: utile reazione tuttavia a immagini di insipida serenità, di religione puramente estetica, ecc. mentre nel Foscolo ogni serenità, ogni superamento nel regno della poesia è dinamicamente legato al senso duro e drammatico della realtà.

Non si può dire che il libro di Ramat apra nuove prospettive né in linea di sintesi, né in linea di contributi parziali e questo può essere la condanna di sterilità di lavori che non scelgano o la via di ricerche particolari (ad esempio, il Foscolo traduttore di Omero, sternismo e *Grazie*, particolari relazioni di cultura tra Foscolo e la letteratura inglese nel periodo londinese, fra la prosa del primo Foscolo e la prosa italiana del secondo Settecento, ecc.) o quella di una linea storica capace di usufruire dei contributi moderni in un paziente rilievo e in una sistemazione generale, meglio legando cultura letteraria e poesia, intenzioni e risultati, pensiero, critica e poesia.

In sostanza abbiamo visto come nelle varie fasi della critica foscoliana si giunga alla sintesi desanctisiana attraverso la polemica risorgimentale e come quella sintesi abbia retto e sia stata spiegata ed arricchita nel primo Novecento dopo il periodo di preparazione di materiale da parte della scuola del metodo storico: poi come la critica idealistica crociana pur non smentendo la parabola desanctisiana abbia allargato lo sfondo culturale fo-

giata, malgrado punti di dissenso, anche agli studi di C.E. Goffis (*Studi foscoliani*, Firenze 1942) che sono diretti soprattutto al rilievo della formazione dell'*Ortis* ed allo studio delle relazioni fra *Romanzo autobiografico* e II° *Ortis* incentrate nello studio delle relazioni Foscolo-Lomonaco: studi di carattere erudito-contenutistico, ma certamente importanti alla soluzione di questi nodi fondamentali e stimolanti ad ulteriori precisazioni critiche.

scoliano, abbia allungato la parabola della poesia fino alle *Grazie* pur mantenendo il centro nei *Sepolcri*, discussi però nella loro poesia e non poesia. Infine come la critica più recente abbia puntato decisamente sul Foscolo delle *Grazie* quanto a poesia e sul Foscolo minore e didimeo lasciando più in ombra *Ortis* e *Sepolcri*. C'è stato cioè prima un arricchimento della linea desanctisiana, poi una demolizione di vari passaggi nel rilievo di caratteri e di valori o trascurati o negati dal De Sanctis.

Siamo in una fase tuttora di studi rinnovatori e particolari: calato il ritmo degli studi critici di poesia e non poesia, siamo piuttosto nella fase di una nuova critica fra letteraria ed erudita che tuttora discute e assicura punti dello sviluppo foscoliano, mentre la nuova filologia prepara un testo critico di tutto il Foscolo e soprattutto delle parti tuttora, in senso assoluto, "illeggibili": *Grazie* e traduzioni omeriche.

Per quanto persuasi che una vera storia della poesia foscoliana si potrà fare fra qualche anno, alla fine di questo lavoro di edizione e di chiarimento storico di alcuni punti più discussi, sembra tuttavia utile un anticipo in direzione di una nuova sintesi.

Senza pretese e con estrema cautela, in un campo così sconvolto da lavori in corso, può essere stimolo e contributo uno studio che, servendosi unitariamente di ricerche ancora non collegate, prepari con salda coscienza storicistica un cammino dell'attività foscoliana in funzione della sua essenziale poetica, nelle sue fasi diverse e complesse. Nel groviglio di fermenti e di curiosità tipici dell'animo foscoliano, la maggiore possibilità di unificazione e di chiarificazione sta appunto nello stabilire i momenti di volontà costruttiva, i momenti di programma poetico, di attacco a nuove forme di arte, di discussione letteraria, entro cui fiorisce l'ispirazione e i risultati personali si spiegano e si staccano.

Ogni poeta quanto è più grande tanto più è originale e supera ogni poetica di gruppo (si pensi al Dante della *Commedia* e al Dante della *Vita Nova*), ma la sua originalità diventa tale appunto nel superamento della cultura letteraria, non in una romantica solitudine e "ingenuità", e noi possiamo leggere la sua grandezza non su di un astratto sfondo neutro o misurato su di una tabella di gradi assoluti, ma proprio nell'intensità con cui egli realizza e supera le premesse del suo tempo, assorbe e brucia gli alimenti della cultura letteraria nel suo respiro originale per una propria creazione.

Ciò che avvertiremo subito nella formazione del giovane Foscolo, di "Nicoletto" che diventa Niccolò Ugo ed Ugo, non senza utilità per Ugo di essere stato Nicoletto, di aver costruito e trovata la propria originalità in un noviziato, tutt'altro che trascurabile e negativo.

Per la bibliografia foscoliana essenziale il volume di A. Ottolini, *Bibliografia foscoliana*, Firenze 1921. Per gli studi successivi si deve ricorrere ai repertori bibliografici generali: G. Prezzolini, *Repertorio bibliografico della letteratura italiana, 1900-1932; 1932-1942*, Roma-New-York, 1937, 1947; N. Evola, *Bibliografia degli studi sulla letteratura italiana: 1920-1934*, Milano 1938.

Manca una storia della critica foscoliana. Per l'Ottocento si può consultare il volume poco critico di M. Naselli, *La fortuna del Foscolo nell'Ottocento*, Genova 1923.

## II

### FORMAZIONE E SVOLGIMENTO DELLA POESIA FOSCOLIANA SINO ALL'«ORTIS»

#### 1. *Il noviziato poetico del Foscolo: la «Raccolta Naranzi»*

Chi voglia trovare nella biografia del Foscolo fanciullo i primi segni di un carattere ardente e combattivo, generoso e insofferente, può rivivere gustosamente, su di una testimonianza sicura ed ingenua, il primo scontro foscoliano con l'autorità e l'ingiustizia. Una supplica al provveditore veneziano di Giovanna Spathis, zia materna, con cui il fanciullo rimase a Zante fino al '92 dopo la morte del padre, ci racconta:

Addì 10 maggio 1785. S.V.Ill.mo et Ecc.mo Sig. Prov.re Giustissimo – Altro non mancava per compimento dell'infelicità et disgrazia della povera famiglia Foscolo che di veder arrestato il suo figlio Nicoletto come autore del scandalo avvenuto oggi nel Gheto. Essendo troppo piccolo d'età (come dimostra la fede battesimale che le includo) è impossibile di esser reo. Se restò arrampicato, rispondendo impertinentemente, ciò ha luogo a cagione del suo temperamento vivo et indomabile. Se la giustizia examina ben la cosa, troverà pure ridicola la presunzione del putto, che disse «voglio liberare li hebrei che inumanamente avete chiusi: sono uomini e devono essere liberi». Se mio nipote starà questa notte in aresto, non solo domani sarà malato per la paura, ma anche la famiglia si troverà in stato pessimo. Abbia pietà degli innocenti infelici che la fortuna sempre perseguita. Certa essendo del suo buon cuore, che sempre aiuta i disgraziati, mi animo implorare la liberazione del povero Nicoletto. Grazie<sup>1</sup>.

A parte la sfumatura comica e tenera del finale, questa testimonianza sembra fissare, meglio di aneddoti piú belli e piú retorici della vita piú matura del Foscolo, quel carattere indomabile e quella vocazione di “testa calda”, quell'ansia di impegno che sono essenziali nella vita e nel nutrimento della poesia foscoliana. Ma se si vuole poi iniziare la conoscenza del poeta nella sua prima formazione, bisogna naturalmente risalire ad anni piú tardi e senz'altro all'inizio del periodo veneziano.

Il Foscolo letterato e poeta ha la sua patria in Venezia e trova le sue prime condizioni letterarie appunto in quella letteratura veneta che aveva dato il maggior numero di traduttori preromantici (dal Cesarotti al Gozzi, alla Cami-

<sup>1</sup> In Antona-Traversi e Ottolini, *Ugo Foscolo*, Milano 1927, I, p. 66.

ner-Turra, al Dalmistro) e insieme rimaneva fortemente attaccata alla tradizione classica, assorbendo così facilmente le esigenze della scuola “lombarda” pariniana e neoclassica nell'accettazione larga di un Cesarotti e di un Pindemonte.

Se il Foscolo tenne sempre alla sua nascita greca e alla sua prima educazione in Dalmazia<sup>2</sup> (quasi ad affermare meglio la sua complessa italianità e insieme il suo carattere europeo), e se questo motivo della sua grecità si andò accompagnando al mito delle Muse che dalla Grecia passarono in Italia, sí da costituire quasi la riprova personale della sua vocazione alla poesia e a quella particolare poesia ellenizzante di cui le *Grazie* furono poi il massimo esempio italiano, Venezia fu però la città della sua formazione letteraria e politica e la stessa vicinanza, prima ad Angelo Dalmistro (erede dell'elegante eclettismo aperto e tradizionale del Gozzi), poi al Cesarotti, indica bene, nell'insieme con le amicizie epistolari (Bertola), l'angolo entro cui il Foscolo svolge le sue prime ricerche poetiche.

Ed è nel gusto delle traduzioni, che egli annuncia nelle prime lettere a Gaetano Fornasini, e nell'ossessione del *labor limae* e della autocritica denunciate in questi documenti seri e contegnosi del sedicenne, che noi dobbiamo collocare le prime produzioni che ci rimangono: così ingenua e pur bene incentrate in motivi che il Foscolo poteva più tardi sentir suoi e quasi anticipazione di un approfondimento personale di motivi allora accettati in una scelta di moda letteraria.

E fu un periodo di ricerca ansiosa, di noviziato artistico che il Foscolo vagheggiò poi come largo periodo di ricca vita interiore e tutta poetica sulla bella pagina dei *Frammenti su Lucrezio*, anche se, parlando dei «molti ardenti e ineruditi poemi di ogni specie» dei primi anni veneziani, doveva pensare alla produzione varia e complessa degli anni '95-97, più che alle piccole poesie e versioni classicistiche del manoscritto inviato al Naranzi nel '94 e comprendente la produzione dai quattordici ai sedici anni.

Mi abbandonò prima degli anni giovanili il dolce spirito delle muse, che primo mi iniziò nelle lettere. Io era appena tinto della lingua latina, e ignaro del tutto della toscana, quando venni di Grecia in Italia; e que' primi anni della mia gioventù, sebbene circondati da molte miserie, furono nondimeno illuminati dalla musa, e fu il mio ingegno come inaffiato dalla poesia, alla quale tutta l'anima mia si abbandonava. E dal suo ardore incitato, tutti lessi in quel tempo e gli italiani e molti de' latini poeti; più assiduamente il padre nostro Alighieri e Omero, padre di tutta la poesia. Così mi rinvolsi, senza avvedermi, nelle passioni degli uomini e nello studio de' tempi e delle nazioni, onde di mano in mano, dopo aver scritti molti ardenti ed ineruditi poemi di ogni specie, m'inoltrai nella storia e nelle dottrine morali e politiche (*Prose*, ed. Cian, Bari 1913, II, p. 195).

<sup>2</sup> Così nella dedica del *Tieste* all'Alfieri e alla Saluzzo (22 aprile 1797, *Epistolario*, Edizione Nazionale, I, 1949, pp. 42-43) ripete: «la prima tragedia di un giovane nato in Grecia ed educato fra Dalmati». C'era anche l'orgoglio della sua conquista della lingua italiana e un certo gusto di singolarità e di esotismo.

Sì che la pagina che abbiamo letto (e che d'accordo con il Fubini e con il Cian ci sembra da assegnare al 1803 anche per la sua vicinanza a toni ed interessi della *Chioma di Berenice*, a quel periodo di ripensamenti e di esame dopo *Ortis*, *Odi e Sonetti*<sup>3</sup>) serve insieme a precisare una breve storia intima dei primi anni del Foscolo e ad indicare poi verso il '96-97 (tra *Piano di studi* e *Tieste*) una conversione dalla poesia (e dalla letteratura) alla politica e agli interessi etico-storici.

Certo, a parte questa seconda indicazione da utilizzare a suo tempo, la pagina letta ci conforta a stabilire un primo generale momento di lettura e noviziato a loro modo ispirato ed accettato dal Foscolo più maturo come periodo di vita poetica, come un'epoca di essenziale preparazione e di esercizio ispirato, nel desiderio di conquista della lingua letteraria italiana e di una personale espressione. Ed infatti uno dei caratteri di questo periodo da tener ben presente è la contemporaneità, in un noviziato poetico tutt'altro che esteriore, di una esperienza di lingua poetica non mediata da una prima conoscenza elementare (il primo Foscolo ha forme difettose nelle lettere, ortografia incerta – punto e virgola nel valore greco di interrogativo<sup>4</sup> – e una cerimoniosità propria di chi non si attenta in forme più sciolte e sicure), e insieme di una esperienza letteraria in funzione di una propria espressione poetica.

Naturalmente il Foscolo accentuò sempre anche esageratamente la sua conquista della lingua italiana e della tradizione latina rispetto all'originale conoscenza della lingua greca, ma certo tale lotta per un sicuro possesso della lingua poetica italiana dà ai *Lehrjahre* di Nicoletto un carattere tanto più complesso e tanto più fortemente letterario nel senso positivo e limitativo di questa parola. Ma nel caso del Foscolo direi che il primo senso prevale e colloca queste esperienze pur così diverse ed impazienti nel loro valore generale di "apprendistato", su di un piano di coscienza superiore a quello delle più comuni esperienze di adolescenza con cui pure hanno in comune l'ardore e la bruciante versatilità.

Ecco così nella *Raccolta Naranzi*<sup>5</sup> l'ode *Alla bellezza* che, significativa come iniziale omaggio all'«aurea beltade», ricollega il primo tentativo foscoliano ad un'esperienza esemplare per il classicismo settecentesco: quella del Savioli, risentita nel netto disegno della breve strofa, per effetto di galanteria e di evidenza, nel suono preciso e breve, nella tendenza figurativa:

O tu, cui dolce imperio  
su i cor natura diede,

<sup>3</sup> Ved. M. Fubini, *Foscolo minore*, Roma 1949, p. 97; V. Cian, *Prose di U.F.* cit. – Al contrario L. Fassò attribuisce i *Frammenti* al 1813-1814.

<sup>4</sup> Così nella lettera al Fornasini del 14 marzo 1795 (*Epist.*, I, p. 7).

<sup>5</sup> Il manoscritto inviato all'amico Costantino Naranzi nel 1794 fu poi pubblicato a Lugano nel 1831.

bionda Beltà, cui servono  
tenero Amore e Fede,  
de' versi miei spontanei  
accetta ingenuo dono;  
se a te i miei versi piacciono  
anch'io poeta or sono.

Versi che sembrano presupporre una lettura quasi immediata degli *Amori* nel loro gusto di mitologia e di gesti eleganti e leggeri:

Ancelle tue ti sieguono  
le linde grazie, e stanno  
tutte su un braccio latteo  
con cui tu tessi inganno.

Ma nelle espressioni più briose che sicure, in quei tipici “errori” rivelatori, si affaccia già, in una direzione omogenea a una tendenza propria dell'anima poetica foscoliana, una suggestione di più vasta visione in movimento che fa pensare già (naturalmente alla lontana!) alla grande sequenza di immagini della “donna-dea” nelle *Odi* neoclassiche.

D'un tuo sorriso roseo  
irraggia i canti miei,  
ché i tuoi sorrisi beano  
fin su l'Olimpo i Dei.  
Tu di leggiadra vergine  
splendi ne gli 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.  
(vv. 9-20)

La tipica sciatteria di linguaggio, che in tanta poesia del '700 si accompagna con una brillante evidenza di figure e di suoni, si accentua naturalmente nel brio e nella soluzione un po' sbrigativa di passaggi difficili, di accordi di immagini, e spesso il richiamo arcadico, insito in parte nella stessa sintesi savioiana, induce alla via di uscita più semplice e meno originale:

Vola ne' di' purpurei  
il garzoncel di Flora,  
vieni, ella dice, o Zefiro,  
in braccio a chi t'adora;  
vieni... ma sordo e celere

ei fugge e non l'ascolta;  
quando a lui piace è libero,  
e la catena ha sciolta.

L'«aurea beltade» è qui la «beltade amabile» del classicismo rococò e il finale futile e lambiccato mostra l'incapacità dell'adolescente, ma, come nella dedicatoria al Naranzi, non può sfuggire la novità di tono sul tema "Amore" e rispetto alla nota dedica del Savioli («Amico. L'Amore, quella divinità piú benefica all'uomo, che anima la nostra esistenza, e che c'illude con delle immagini di voluttà e di speranza, mi ha dettato que' versi, ch'offro al mio sensibile amico, al compagno piú tenero de' miei giorni perseguitati ed afflitti. Ei leggeralli con quello entusiasmo che gli ecciterà l'affetto piú sacro, e gli occhi suoi lagrimando, li contempleranno in quell'ora che la memoria di me gli richiamerà le rimembranze piú care ecc.»), così in questa odicina, un fremito di sensibilità piú "tenera" e un piglio piú robusto e largo indicano nello scolaro precocissimo i primi segni di una personalità originale.

Anche il *Ritratto* (che corrisponde al gusto autobiografico del Foscolo, così istintivo nel suo bisogno di presentare un'immagine di sé che diverrà sempre piú un'immagine del proprio mondo interiore) parte sempre dalla suggestione savioliana e dai luoghi comuni dei neoclassici come Paradisi, Cerretti, ecc., sempre pronti a proclamare il loro carattere di poeti e la loro spontaneità, ma poi nell'accentuazione piú sentimentale e focosa della naturalezza (si ripensi alla frase della Teotochi-Albrizzi sull'amore del Foscolo per la «ingenuità» del suo cuore) si trovano insieme un arricchimento di sensibilità preromantica e un chiaro accenno della particolare natura foscoliana, come in certi giri piú lunghi e "pariniani" del ritmo si avverte il tipico sforzo foscoliano a superare una secca musica brillante, ad inarcare un gesto piú largo e robusto:

O tu, cui gli anni rosei  
sono dai vezzi adorni,  
cui dell'etade arridono  
i piú beati giorni,  
desii veder l'immagine  
del tuo lontano amico?  
Odi i miei versi ingenui,  
ché sempre il ver io dico.  
A me gentile, amabile  
volto non diè natura,  
ma diemmi invece un'anima  
tenera, fida e pura.  
E diemmi invece un fervido  
cor, cui non sono ignoti  
d'amore e d'amicizia  
i piú soavi moti.

E diemmi un estro rapido,  
che carmi ai labbri ispira,  
per cui non è tra l'ultime  
quest'amorosa lira.

Sciatterie insopportabili, come gli ultimi due versi, ma novità di accen-  
tuazione etico-estetica, in alcuni punti che riscattano la puerilità del com-  
ponimento sull'incontro di risultati piú notevoli e di indicazioni essenziali  
per la nascita di un poeta.

Nelle piccole anacreontiche, forse precedenti (in quegli anni '92-93-94)  
a quelle savioliane piú complesse ed elaborate, la presenza di Metastasio,  
Rolli e Vittorelli indica una direzione di ricerca di brevi effetti musicali, in  
una fatica di espressione qui tutta risolta in facili cadenze senza il minimo  
scavo:

Cogliete o pastorelli,  
cogliete vaghi fiori,  
ché deggio per gli albori  
a Fille un serto far.  
Farlo vorrei sol io,  
ma nol permette l'ora,  
ché in cielo già l'aurora  
comincia a rosseggiar.  
E le dirò che il serto  
tessuto è di mia mano.  
Ma che? cosí profano  
il labbro mio sarà?  
Mai menzogner non fui  
e s'anche il fossi, ah! Fille,  
fra mille fiori e mille  
i miei distinguerà.  
(*Il Serto*)

Ecco il tipico canterellare arcadico, il giuoco che sta fra il raffinato e il  
puerile nel trascinare in un suono sfumato qualche brevissimo lampo di  
colore, ecco i "vezzosi" interrogativi che muovono appena la terza strofetta  
prima della pausa sospirosa metastasiana e vittorelliana («fra mille fiori e  
mille»; «cento memorie e cento» della *Partenza* metastasiana). Piccolo eser-  
cizio, come la *Lontananza* e la *Sorpresa*, che mostrano però come in quel lin-  
guaggio estenuato ormai, ma ripreso in una piú salda struttura alla fine del  
secolo dal Vittorelli ("facilismo" rinforzato e insieme reso piú sentimentale),  
il giovane poeta portava nella dolcezza eccessiva lo spunto di una sensibilità  
piú prepotente ed acerba:

Le graziose aurette  
passano ad una ad una,

e mi promette ognuna  
chieder pietà al mio ben.  
Chinano il capo i gigli,  
scuoton le fronde i rami,  
sembrano dirmi: Ed ami  
con tanta fedeltà?  
(*La lontananza*)

E nel giuoco raffinato di pause e cadenze tipicamente arcadiche e vittorelliane, un certo gusto ironico di suoni squillanti, di elegante stilizzazione e leggero realismo sembra indicare l'avvio ad un disegno che si farà poi ben diversamente sinuoso e pungente. Così l'incontro nella *Sorpresa* del «nastro porporin», del «gonnellin leggiere» e del tenue profilo femminile:

Ha leggiadretto il labbro,  
neri e focosi i lumi,  
ha placidi i costumi  
e gli atti, al par di te.

Il motivo edonistico che è alla base dei piccoli componimenti accennati si ritrova poi più allargato e solenne sull'esempio del *carpe diem* oraziano (traduzioni oraziane appoggiano queste odi come traduzioni anacreontiche appoggiano le prime canzonette ed indicano insieme il loro attacco letterario all'esercizio di traduzione secondo una tipica formazione settecentesca) e nello stesso tempo il ritmo si distende nello schema della saffica, così fortunata in quegli anni specie per merito del Parini e dei pariniani che in quell'andamento solenne e conclusivo traducevano la loro volontà di superiore calma e saggezza.

In questa prima fase di esperienze giovanili anche il passaggio da metri esili e rapidi a saffiche più solenni e pausate, corrispondenti al tipo e al tono pariniano, è indicativo per un passaggio da forme più brillanti a forme più complesse, a prove di respiro più lungo:

Vassi rapido il tempo, e al tempo il duolo  
della cadente età tosto succede;  
godiam amici: de' piacer lo stuolo  
passa e non riede.

Se piange un infelice, il mesto pianto  
tosto da noi si asciughi e si consoli;  
chi non esulta delle Muse al canto,  
a noi s'invola.

Bell'è l'amor; egli al piacer c'invita;  
dunque Ninfa che agli occhi e all'alma piace  
sia della nostra fuggitiva vita  
conforto e pace.

Vassi rapido il tempo, e al tempo il duolo  
della cadente età tosto succede;  
godiam amici: de' piacer lo stuolo  
passa e non riede.  
(Saffica VIII).

Naturalmente non si deve dimenticare mai il carattere di esercizio, di prime prove che hanno queste poesie in cui l'adolescente faceva un'esperienza iniziale di metri, di motivi, di linguaggio con possibilità di contemporaneità o di eclettismo, ma nel particolare ambito di questo primo *apprentissage* va sottolineato al termine della *Raccolta Naranzi* il passaggio, nelle forme classicistiche, a ricerche di ritmo e di tono più largo e solenne rispetto al cantabile brioso e alle linee esili e rapide delle prime odicine.

E fra le saffiche, in cui la natura del metro e la intonazione letteraria legata a quel metro (fra Orazio e Parini e pariniani) aiutavano l'adolescente in una ricerca di maggior vastità e complessità, sulla sua tipica strada di poesia intensa, di ritmo complesso, particolarmente interessante appare la traduzione da Saffo che il Foscolo riprese con qualche correzione nei *Vestigi della storia del Sonetto italiano*.

Anzi un breve esame di quella traduzione, delle correzioni e della nuova traduzione fatta nell'epoca inglese, può dare insieme una chiara immagine delle possibilità del Foscolo adolescente e del muoversi del gusto foscoliano in epoche successive, senza un vero contrasto con quelle prime linee di costruzione, nella tendenza a tradurre in una lingua poetica italiana il più possibile alta e musicale, già implicita in quelle prime «inerudite» prove.

Nei *Vestigi della storia del sonetto italiano* (1816), nel commento ad un sonetto del Petrarca, passa dall'ultimo verso di questo («e come dolce parla e dolce ride») alla celebre ode di Saffo e aggiunge: «Quest'ode io tradussi or sono vent'anni e più; e tenni il metro greco inventato da Saffo: sol vi ho aggiunto le rime; né so d'averla neppur mai ricopiata; ma fidando che solamente pochissimi la leggeranno, la stamperò qui (benché senta lo stile assai giovanile), affinché si raffronti come i greci e i nostri esprimano diversamente le passioni dei cuore» (*Opere*, Edizione Nazionale, VIII, p. 127).

Insomma, pur con molta cautela e qualche inesattezza (l'ode era stata ricopiata nel quaderno al Naranzi, e il testo 1816 era ritoccato), il Foscolo maturo autorizzava quella versione come adatta a mettere in luce un mondo poetico di scrittore greco.

Ed effettivamente nella lezione '94 noi abbiamo già uno dei risultati più notevoli di quei primi anni: un esempio di alto stile e un mondo di sentimenti, appassionato e fortemente individuato, davano all'adolescente geniale un singolare appoggio alle sue possibilità di ispirazione e di espressione ancora incerte e tenui, o appoggiate su testi più adatti a forme di brio più superficiale, a primi esercizi poco complessi anche se istruttivi per il rilievo del suono e delle immagini.

Colui mi sembra a' lieti Dii simile  
che teco siede, e sí soavemente  
cantar t'ascolta, e in atto sí gentile  
dolce ridente.

Com'io ti veggio, palpitar mi sento  
nel petto il core: in sí beato istante  
non vien piú suono d'amoroso accento  
sul labbro amante.

Ma vi s'intrica la mia lingua, accensa  
scorre ogni vena, suona tintinnio  
dentro gli orecchi, cupa notte addensa  
il guardo mio.

Sudor di gelo le mie guance innonda,  
tremito assale e abbrivida ogni membro,  
e senza spirti pallida qual fronda,  
morta rassembro.

Si può notare una capacità di legare parole e immagini in un suono piú lungo e sostenuto, una densità di immagini (specie nelle due ultime strofe) accentuate secondo una direzione di intensità specie in verbi ed aggettivi anche se questi vengono spesso come arrotondati e coloriti fra sensibilità e sentimentalità settecentesche: così «lieti» dii (e infatti nel '16 corregge «agli alti Dei»), così l'inutile «in sí beato istante» (che non c'è sul testo greco) in coerenza fastidiosa con l'aggiunta di «amoroso» e di «amante» ai versi 7-8 (nel '16 l'8 divenne «labbro ansante»).

Malgrado le correzioni (un eccesso di colore nel «cupa notte», nel '16 fu corretto, con evidente miglioramento di suono, di immagine e di sicurezza linguistica:

notte alta s'addensa  
sul guardo mio,

come l'inizio della terza strofa, discorsivo e impacciato, viene migliorato nel piú deciso «muta s'intrica») i notevoli risultati della versione giovanile non persero neppure nel '16 il loro tipico carattere settecentesco, fra una lezione classica, una simpatia preromantica additata nell'ultima parte e un gusto dolcastro di idillio amoroso.

Sí che piú tardi, nei suoi *Saggi sul Petrarca*, il Foscolo traduceva di nuovo l'ode di Saffo:

Quei parmi in cielo fra gli Dei, se accanto  
ti siede, e vede il tuo bel riso, e sente  
i dolci detti e l'amoroso canto!  
A me repente

con piú tumulto il core urta nel petto,  
more la voce, mentre ch'io ti miro,  
sulla mia lingua, nelle fauci stretto  
geme il sospiro.

Serpe la fiamma entro il mio sangue, ed ardo:  
un indistinto tintinnio m'ingombra  
gli orecchi, e sogno: mi s'innalza al guardo  
torbida l'ombra.

E tutta molle d'un sudor di gelo,  
e smorta in viso come erba che langue  
tremo e fremo di brividi, ed anelo  
tacita, esangue.

Traduzione drammatica, in cui la linea salda si ricompone su di una estrema tensione di singole espressioni secondo la piú nota tecnica foscoliana, specie dei sonetti. Ed è questa tensione aspra che manca nella versione giovanile nella sua armonia piú facile ed esterna.

Ma sulla via della conquista dello stile e della personalità quella versione aveva indicato uno sforzo di profondità, di scavo, e un equilibrio compositivo che ci conducono dal volumetto del '94 alle esperienze degli anni successivi: e di fronte ad alcune poesie posteriori quell'equilibrio rimane anzi insuperato anche se su di un piano inferiore rispetto al nuovo sforzo di nuove esperienze e di nuova sintesi sempre piú larga e sempre piú personale. Osservazione che ci porta a indicare in questa faticosa formazione del giovane Foscolo, piú che un incerto tortuoso cammino, uno svolgimento a spirale che culmina nell'*Ortis* ed in cui esperienze e risultati vengono utilizzati e ripresi dai loro diversi piani di origine in piani piú alti e sicuri.

## 2. *Esperienze preromantiche*

La raccolta Naranzi si concludeva con alcune versioni dal Gessner e dal gessneriano Weisse e nella stessa dedica al Naranzi si avverte bene la vicinanza del giovane classicista a quei toni di sensibilità moderatamente preromantica che in Italia si mescolavano in quegli anni alla "grazia", al disegno classicistici. In tale direzione, prima di esperienze piú decisive ed irrequiete, sul limite fra la raccolta Naranzi, nel suo chiaro cerchio di gusto classicistico e di stato d'animo giovanilmente edonistico (e per il futuro, acquisto di una capacità di nitido disegno, di suono brillante, di breve immagine sensibile e delicata), e gli impegni piú vasti e confusi in forme variamente preromantiche, un'altra personalità letteraria si presenta alla simpatia del Foscolo e gli offre un sottile ponte di passaggio al gusto preromantico vero e proprio in coincidenza con una sentimentalità ormai piú aperta, anche se

ancora incline a soluzioni idilliche e poco profonde, a beatitudine di anima sensibile ingenuamente lieta di occasioni di tenera sospirosità, di patetismo poco impegnativo.

Fra idillio pastorale di origine classicistica e arcadica (con dietro Tasso e Metastasio, Teocrito e Anacreonte) e il sentimentalismo naturalistico rousseauiano, il Gessner e il suo traduttore e banditore italiano, Aurelio de' Giorgi Bertola, rappresentavano un incontro essenziale sui margini della tradizione e del gusto settecentesco per il giovane Foscolo nel suo muoversi da forme classicistiche, da grazia rococò savioliana a "grazia sensibile" e tenera preromantica.

Ecco così la poesia *La campagna* (1795) dedicata al Bertola e così ancora miniaturistica e vicina (attraverso le versioni da Gessner) al gusto savioliano nella sua grazia esile, nel suo suono poco complesso. Se si pensa alla traduzione da Saffo si ha l'impressione di un passo indietro, ma si avverte, nella somiglianza con le prime odicine del '94, l'insinuarsi di una sensibilità maggiore, di un gusto di paesaggi pur così elementare, di leggerezza e candore di disegno in riferimento a candore e naturalezza d'animo e l'indugio nel facile canto per una suggestione di tenerezza, di soavità e se si vuole persino di svenevolezza che mescolano grazia arcadica e classicistica a un più deciso tono sentimentale.

Nel ritorno di precisi schemi del Bertola (e quanti versi bertoliani risuonarono alla memoria del Foscolo anche all'epoca delle *Odi*: «Le Grazie il letto apprestano», «sul talamo beato»; vol. I, 37, p. 177<sup>6</sup>, e quante immagini, quanti quadretti bertoliani, specie delle *Lettere campestri* ritornano nell'*Ortis* sul motivo di idillio campestre, specie nella redazione 1798) e di parole, di linea di quelle poesie allora così fortunate, il Foscolo fa questa prova di tenue disegno in cui la linea classicistica si arricchisce di una nuova suggestione in riferimento ad uno stato d'animo più "vago" e sentimentale di quello presente nelle odicine savioliane e anacreontiche.

Stato d'animo chiaro nella lettera di dedica al Bertola e in altre lettere di quell'anno, come in quella al Fornasini del maggio 1795:

Voi mi credete innamorato, e perciò malinconico. Ma l'amore s'impadroní, e regna su me non quale ambizioso tiranno, ma affettuoso come un tenero padre, ed ingenuo come il piú dolce degli amici miei. Amo: ma contento di un solo sguardo, passo i giorni col mio Tibullo, o con il patetico cantore di *Selma*. Ma le malinconie non mi lasciano che di rado, ed io ne godo ch'esse alberghino meco. Non nutro sensi, o pensier di rancore o di negra ipocondria, ma di dolori che mi sollevano e che mi trasportano in una deliziosa fluttuazione d'affetti, od in una calma concentrata che mi conduce alla saggia meditazione

Fuor dalle vie frequenti,  
né a me né a gli altri grave,

<sup>6</sup> Cito dall'edizione di Bassano 1785; Bertola, *Operette in verso e in prosa*.

io passo i miei momenti  
in tristezza soave».  
(*Epistolario*, I, pp. 11-12).

In quel momento di vago preromanticismo idillico, il dominatore del suo gusto era giustamente il Bertola, il «Poeta della natura», come appunto lo chiama il Foscolo nella lettera a lui diretta il 28 maggio 1795 «dalla Motta» (dove si era recato a villeggiare presso dei parenti meno poveri).

Io le scrivo dalla campagna, dove un giorno dopo la di Lei partenza per Rimini me ne venni con gli Idilli del nostro Gesnero e col tenero cantore di Laura. Questi riposi che offre la solitaria libertà svegliano ad ogni istante entro il mio petto quelle sensazioni ch'io sento alla lettura de' campestri prospetti ne' di Lei fogli. Fra gli ondeggiamenti e le dolcezze di un estro eccitato dalla campagna non dovea forse consacrare al suo pittore i miei canti? non dovea forse mostrarmi grato a quel vate che seppe deliziarmi coi gentili suoi versi? Signore, Ella accetti quest'ode, ch'io scrissi due giorni sono fra i boschi, pieno il pensiero ed il cuore di Lei. Possa costei cattivarmi il compatimento dell'evidente cantore delle Odi, che respirano i piaceri del rurale soggiorno e della semplice pace (*Epistolario*, I, p. 15).

Nel tipico tono di “anime belle”, il sentimentalismo idillico preromantico serviva a maturare la sensibilità foscoliana e l'esempio del Bertola «evidente» e «naturale» confermava un primo incontro di fermezza di linea classicistica e di ricchezza sentimentale, nei toni meno difficili della tenerezza, della tenue descrizione sentimentale e pittoresca del paesaggio. Tenera sentimentalità, descrizione di natura sensibilizzata che nell'ode *La campagna* si risolvono in un esile disegno e in un breve canto di scarso rilievo, in una direzione di descrizione e di evocazione di paesaggi che è la più elementare preparazione di una tendenza essenziale della poesia foscoliana.

Fra campestri delizie  
tranquillo e lieto io vivo,  
e col pensier fantastico  
tra me canto e descrivo  
sí vaghi paeselli,  
che ognor sembran novelli.  
Pingo; ma resto attonito  
allor che su i tuoi fogli  
veggo fiorire, e sorgere  
piante e marini scogli  
che sembrano invitarmi  
a sacrar loro i carmi.  
Da me s'invola subito  
il mio picciol soggiorno  
e sol veggo Posillipo  
e il mar che vanta intorno

di Mergellina il lido  
 ameno piú che Gnido...  
 Salve, dunque, del tenero  
 Gessner felice alunno!  
 Il lor poeta adorino  
 d'aprile e dell'autunno  
 le Grazie e i lindi Amori  
 coronati di fiori.  
 Il lor poeta adorino  
 le serpeggianti linfe,  
 e dai monti scherzevoli  
 scendan le gaie Ninfe,  
 e alternin baci in fronte  
 al tosco Anacreonte<sup>7</sup>.

Questi versi "bertoliani" che iniziano una ricerca di tenero paesaggio idillico continuata e svolta soprattutto nel primo *Ortis* e che risuonano cosí facili e superficiali, indicano tuttavia il passaggio del giovane Foscolo alle forme preromantiche dalla loro maniera piú aggraziata a quelle piú impegnative ed estreme dell'elegia amorosa e sentimentale, dei toni lunghi e cupi. Ed è proprio alle tinte lugubri della poesia preromantica che il Foscolo si volse nel '95 nel breve ciclo «in morte del padre»: una canzone e cinque sonetti (il secondo dei quali fu pubblicato nell'«Anno Poetico» del 1797 e il quinto fu aggiunto come variante del secondo nel '96).

Furono le letture delle *Notti* di Young o delle *Elegie* di Salomone Fiorentino che gli permisero di rivedere l'avvenimento doloroso e fondamentale della sua fanciullezza (il padre era morto di tisi nel 1788 lasciando moglie e figli in povertà) in un adeguato linguaggio poetico, in cui esigenze del suo animo (il motivo della sventura che perseguita la sua vita familiare è motivo ossessionante in tutta la vita foscoliana) e rivelantisi al di là dei primi motivi edonistici delle odicine classicistiche ed ampliamento dei suoi mezzi espressivi coincidono: esercizio formativo essenziale per un primo arricchimento di mezzi espressivi che poi il Foscolo piú maturo utilizzerà con maggior coscienza stilistica, e prova di espressione di motivi dell'animo che vengono cosí individuandosi e fermandosi pur nella loro esistenza piú elementare e piú contaminata dall'eccessiva influenza letteraria.

Nella tipica scuola della poesia lugubre o cimiteriale (e sempre il Foscolo risentirà suggestioni di questa corrente essenziale dell'ultimo Settecento specie nel testo veramente poetico del Gray), già autorizzata per lui dalle *Notti Clementine* del Bertola in un incontro persino petrarchesco (la nuova

<sup>7</sup> Nella poesiola ritornano espressioni bertoliane («di Mergellina al lido», II, p. 168) e la tipica suggestione di una pittura di paesaggio idillico fatta da chi si proclamava (II, p. 78): «Me cantore di gelide / fontane, e pratei morbidi / negletto sí, ma vero; / me a tenui cose nato, / me dall'età piú tenera / di Tibullo e Gesnero / seguace innamorato».

funzione sentimentale ed elegiaca del Petrarca è molto evidente nei componimenti di quegli anni, specie nella scelta così caratteristica dell'«Anno Poetico»), nasce la stanca e monotona Canzone, esempio di decoro, di abilità di struttura e di utilizzazione della lingua poetica petrarchesca.

Se la Canzone vale a chiarire questo primo contatto essenziale con il Petrarca e a mostrare una prova di capacità tecnica nel costruire, i sonetti sono soprattutto interessanti per alcuni versi di suono ormai foscoliano che nascono al sommo di questa esperienza sentimentale e letteraria di tipo preromantico e per quel motivo della tomba che agisce con brutale ossessione in un quadro troppo realistico ed esteriormente drammatico, pur così notevole per il muoversi della fantasia foscoliana dai primitivi quadretti edonistici e per il crescere di una esigenza espressiva più ambiziosa e difficile. (Più tardi il motivo della tomba e della morte si libererà del carattere convulso di questi sonetti – che ritorna ancora nell'*Ortis* – e diventerà alto motivo lirico).

Il linguaggio petrarchesco viene piegato a forme più realistiche, quasi narrative nei due sonetti più interessanti, II e III, ma si risolveva più libero nei finali, dove lo sforzo del giovane poeta appare più realizzato o come effetto grandioso e dolente

(la notturna gemea terribil calma),

o come suono malinconico e sciolto

(non altro avanza che miseria e lutto),

o proprio in una complessità di verso ormai foscoliana, come nel finale del III sonetto:

A dir sue pene e ad invocar la morte.

Più ad effetto è il IV (e più generico il I), in cui l'armamentario youngiano (la suggestione dell'episodio di Narcisa) è adoperato a piene mani e con il tipico ritmo a rintocco funebre portato all'estremo con incontri di suoni quasi impronunciabili (il terzo verso!) per un effetto di orrore e di allibimento:

Oh qual orror! un fremito funebre  
scuote la terra ed apresi la fossa,  
ove in mezzo a tetrissime tenébre  
stan biancheggiando del mio padre l'ossa.

Le guardo allor con incerte palpébre  
scendo d'un salto e alla feral percossa  
gemono le profonde alte latebre  
ove ogni parte della terra è mossa.

E già stendo la man: già il cener santo  
raccolgo... ahi tremo... la piú cupa notte  
mi casca intorno, e il cor gelo mi stringe.

E par che un suono, un pianto, mi rimbrotta,  
ond'io mi fuggo, e tutto mi dipinge  
l'ossa, l'orror, l'oscuritade e il pianto.

Piú sicuro il III che meglio trova la sua soluzione finale e meglio regge un sostenuto andamento realistico e lirico in un ritmo ricco e legato (e si noti l'inizio *ex abrupto* sempre cosí caro al Foscolo):

Fu tutto pianto: e con un grido acuto  
in braccio al figlio disperata corse  
la trista moglie, e a me stretta s'attorse  
quasi chiedendo a sua sventura aiuto.

Parlar voll'io: ma, ogni accento perduto,  
un bacio solo il labbro mio le porse  
e seco infin che trista l'alba sorse  
abbracciato io mi stetti muto muto.

A lei scorrean mie lacrime sul seno  
tacitamente; e come ella staccosse  
vidimi il volto di su stille pieno.

Da quel dí sempre all'urna del consorte,  
surta di notte, squallida si mosse  
a dir sue pene e ad invocar la morte.

È certo migliore per misura e per un facile incontro di realismo e lirismo del II che il Foscolo pubblicò nel '97 nell'«Anno Poetico», preferendolo giustamente alla diversa lezione del V che è comunque inferiore, convulso e tutto preso come il IV dalla preoccupazione di una coerenza estrema di toni macabri, di tinte cupe

(Rotte da tetro raggio le tenébre  
cingeano il genitor che si giacea  
agonizzando sul letto funébre  
e i moribondi sguardi al ciel volgea).

Nel II il tono tetro era pur sempre esagerato e la scena dell'agonia e della morte del padre (ma si noti ancora come queste forme di preromanticismo estremo aiutavano il giovane poeta ad approfondire il proprio animo, quel «cupo mondo ove gli affetti han regno» in cui il Parini e i classicisti non avevano voluto scavare) è certo inferiore al maggiore equilibrio realizzato nel sonetto III:

Era la notte: e sul funereo letto  
agonizzante il genitor vid'io  
tergersi gli occhi, e con pietoso aspetto  
mirarmi, e dir in suon languido: Addio.

Indi obbliato ogni terreno obbietto  
erger la fronte ed affisarsi in Dio.  
Mentre avvolta dai crin batteasi il petto  
la madre rispondendo al pianto mio.

E volte a me le luci lacrimose  
deh basti! disse: e alla mal ferma palma  
appoggiò il capo, tacque e si nascose.

E tacque ognun: ma già spirata l'alma  
cessò il silenzio, e alle strida amorose  
la notturna gemea terribil calma.

L'ambizione del giovane poeta era però evidentemente rivolta soprattutto a creare un'atmosfera e ad articolare il sonetto in una salda successione di scene patetiche e drammatiche. E in questo senso, pur nel linguaggio approssimativo e convenzionale, anche questo sonetto come il III ha un notevole valore in questa prima fase della formazione foscoliana.

Su questa strada di caratterizzazione di motivi foscoliani dentro un generale esercizio stilistico nello stimolo delle maniere preromantiche vanno considerate fra il '95 e il '96 l'elegia *In morte di Amaritte* e l'elegia *Le rimembranze*.

Come i sonetti in morte del padre rappresentano un'esperienza in direzione drammatica e realistica dentro un esercizio di costruzione sonettistica notevole per capacità già sperimentata di articolazione dell'organismo poetico e per espressione di sentimenti e di atteggiamenti più complessi di quelli individuati nella *Raccolta Naranzi*, così questi componimenti, fortemente legati allo stato di «soave malinconia» già annunciato nelle lettere citate, rappresentano un'esperienza idillico-elegiaca su base di fantasticheria amorosa che, mentre assicura toni che torneranno nell'*Ortis* bolognese (opera in cui tutte le gradazioni sentimentali e stilistiche provate dal Foscolo adolescente ritornano dominate da una più sicura presenza dell'autoritratto foscoliano e in un chiaro primato di motivi idillici-elegiaci più maturi e complessi), utilizza letture e suggestioni letterarie preromantiche in un arricchimento del verso in direzione di suggestione musicale al di là dei brevi echi sonori delle odi classicistiche.

I versi *In morte di Amaritte* furono pubblicati nella seconda edizione di un libretto di versi dello stesso titolo per Marietta de' Medici Ballardoro morta a ventidue anni il 12 dicembre 1794 (Venezia, 1796) e quindi certamente composti assai dopo l'"occasione" e dopo la lettura dei componimenti pubblicati nella prima edizione del libretto.

L'Elegia *In morte di Amaritte* è un tentativo assai notevole di sistemare in una composizione ampia ed accogliente le suggestioni e i luoghi comuni della letteratura preromantica fra *Notti* di Young e *Nouvelle Héloïse* di Rousseau per intensificare un clima malinconico capace di salire a toni tetri o a toni di idillio, ma tutto appoggiato ad una cadenza dolce e dolente, musicale e sentimentale in cui l'adolescente realizza letterariamente il suo stato d'animo languido e sognante.

Qui sorge un'urna, e qui in funereo manto  
erran le Grazie, e qui echeggiar s'ascolta  
flebili versi, fioche voci, e pianto.  
E di cipressi sotto oscura volta  
cupa Malinconia muta s'aggira  
coi crin sugli occhi, e nel suo duol raccolta.

Impasto dolciastro che riecheggia traduzioni e addolcimenti italiani di testi preromantici fra espressioni più crude e forme più vaghe e sfumate in una intonazione di tenerezza e musicalità che non mancano poi nel primo *Ortis*: una tenerezza e una musicalità che sommergono i punti più vivi e rappresentano la maturità relativa di questo tono idillico-elegiaco nelle concrete possibilità del giovane Foscolo. E si notino in proposito la capacità di continuità e la scioltezza che su questa via più facile ormai il Foscolo aveva ottenuto come prima l'aveva ottenuta su quella del classicismo savoliano.

Qui pur regna tristezza! E al colle, ai prati,  
agli alberi, alle fonti, ed agli augei  
narra il buon veglio d'Amaritte i fati.  
Anch'io, dolce poeta, anch'io perdei  
tenera amica, onde confondo or mesto  
a' tuoi dirotti pianti i pianti miei.  
Eran gli occhi suoi caro e modesto  
raggio di Luna, era il parlar gentile  
gioioso cardellino appena desto.  
Ah! la Ninfa più amabile d'aprile,  
che inghirlanda di rose i crini a Flora,  
tanto non era a sua beltà simile.  
Ma come il Sol della vezzosa Aurora  
le chiome arde e le vesti, e co' suoi dardi  
spegne i fioretti, e di Favonio l'ora;  
così Morte accigliata i dolci sguardi  
della tenera amica d'improvviso  
chiuse, ché i voti miei furono tardi.  
Pallido e smorto io vidi il vago viso,  
udii gli estremi accenti, e 'l fiato estremo  
esalare fra un languido sorriso...

Nella tipica spirale di questi primi anni la scioltezza delle prime odicine (che aveva assicurato un tono essenziale al futuro Foscolo su piano inferiore) è riconquistata su questo nuovo tono di elegia preromantica dopo le prove piú difficili dei sonetti per la morte del padre, cosí come altre prove contemporanee (le poesie piú di «suo conio»), equilibrate e rumorose, portano nuove esigenze personali, rappresentano il desiderio di una espressione lirica piú alta e piena, piú grandiosa e carica di significati, e nel loro squilibrio implicano la ricerca di un nuovo piano e una riconquista successiva di un equilibrio piú sicuro e piú personale.

Legata ai versi *In morte di Amaritte*, ma piú caratterizzata per un gusto romanzesco, lirico-narrativo che fa pensare ad un titolo del *Piano di studi*, *Laura*, *lettere*, è l'elegia *Le rimembranze*, pubblicata nell'«Anno Poetico» del '97 e scritta fra il '95 e il '96.

Lo schema riconduce insieme ai romanzi epistolari tipo *Nouvelle Héloïse* (v. E. Bottasso, *Foscolo e Rousseau*, Torino 1941) e a quelle epistole drammatiche in versi come *Abelardo ed Eloisa* di Pope, imitata in Italia dal Pindemonte (*Lettera di una monaca al re di Danimarca*): interessante ponte di passaggio fra esperienze liriche ed i tentativi di romanzo (*Laura*) che annunciano l'*Ortis*.

L'avventura autobiografica che dietro può esservi celata è tutta trasposta su di un piano di sogno. Il che sempre avviene per le vicende amorose foscoliane trasfigurate in poesia, ma particolarmente in questa elegia giovanile preromantica affetti e situazioni son tutti composti anche secondo una linea di gusto-letterario che poté influire direttamente sulla stessa sensibilità dell'adolescente già nella vita prima che nella espressione poetica.

Questa elegia è ad ogni modo la prova piú matura sulla linea preromantica iniziata nel Foscolo dalla maniera del Bertola, arricchita con la suggestione di Young, Rousseau, Cesarotti e con una contaminazione petrarchesca (che riportava a lui la tradizione italiana piú antica), approfondita dai sonetti per la morte del padre in senso piú drammatico e personale.

La costruzione è riuscita soprattutto nel suo aprirsi su di un paesaggio e su di un tono di ricordi e nel suo chiudersi con un tipico verso foscoliano (il primo Foscolo trova spesso la sua originalità nelle chiuse):

Deh, a che non venne, e l'invocai, la morte?

Una lenta presentazione del paesaggio gustato alla maniera preromantica come carico di suggestione sentimentale e di rimembranze (il mito del ricordo si presenta nel Foscolo in questa poesia nostalgica e malinconica), non senza concessioni a un gusto lezioso che coincide con l'equilibrio letterario, con la compostezza facile di questa poesia.

E questa è l'ora: mormorar io sento  
co' miei sospiri in suon pietoso e basso  
tra fronda e fronda il solitario vento.

E scorgo il caro nome, e veggo il sasso  
ove Laura s'assise, e scorgo i prati,  
ch'ella meco trascorse a passo a passo.  
Questa è la pianta che le diè i beati fior  
ch'ella colse, e con le molli dita  
vaga si fè ghirlanda ai crini aurati;  
e questo è il conscio speco, e la romita  
sponda cui mesto lambe un fonte e plora,  
e i ben perduti a piangere m'invita.

Linguaggio elegante, anche se non assicurato da un profondo incontro romantico-classico come nel grande Foscolo, che proseguirà però su questa strada, oltre questa prima tenue sintesi preromantica e tradizionale per risultati di alta e sensibile eleganza: «conscio speco», «romita sponda», ecc.

Qui de' piú gai colori ornessi Flora,  
qui danzano le Grazie, e qui ridente  
a mirar la mia donna uscí l'Aurora.  
E qui la Luna cheta e risplendente  
guatonne e rise, e irradiò quel ramo  
ove ha nido usignol dolce gemente:  
e scosso l'augellin mentre ch'io «T'amo»  
a Laura ripetea, ridir s'udia  
ne' suoi dolci gorgheggi «Io t'amo, io t'amo».

Toni pastorali (si può ricorrere fino all'*Aminta*), leziose eleganze di linguaggio tradizionale («guatonne e rise»), accordi di colore classicistico con lievi immagini preromantiche, dan luogo nella fantasticheria paesistica sentimentale ad una poesia misurata e accogliente in cui diverse gradazioni di idillio e di elegia possono facilmente alternarsi: così si noti l'estrema abilità del passaggio ad un tono piú melanconico (ma non macabro), l'incupirsi della scena nell'affascinante figura della Sera di suggestione pindemontiana e di suono ormai foscoliano.

Già s'avanza la Sera, e la ritorta  
conca tien nella destra, e di rugiade  
le languid'erbe e i fiori arsi conforta,  
e il Sol, che all'Ocean fiammeo ricade,  
varie tinge le nubi, e lascia il mondo  
a l'atra Notte che muta lo invade:  
e tutto è mesto; e dal cimerio fondo  
s'alzan con l'Ore negre e taciturne  
Oscuritate e Silenzio profondo.

Poi la scena notturna e cimiteriale sente il bisogno di appoggiarsi su immagini preromantiche piú esplicite, ma lo fa sempre con misura e ricavandone una cadenza piú languida che eccitata e drammatica.

Era l'istante che su squallide urne  
scapigliata la misera Eloisa  
invocava le afflitte ombre notturne;  
e sul libro del duolo u' stava incisa  
Eternitade e Morte, a lamentarsi  
veniva Young sul corpo di Narcisa.

Mediocre e misurata illustrazione preromantica su cui si svolge l'ultima parte nella ripresa del tono estatico che trova modo di utilizzare persino dei versi danteschi prima del bel verso finale:

Io smarrito in sembiante, e aperti ed arsi  
i labbri, e incerti i detti, e gli occhi in pianto,  
coi crin sul fronte impallidito sparsi,  
addio diceva a Laura; – e Laura intanto  
fise in me avea le luci, ed agli addio,  
ed ai singulti rispondea col pianto...  
e mi stringea la man: – tutto fuggio  
della notte l'orrore e radiante  
io vidi in Cielo a contemplarci Iddio.  
E petto unito a petto palpitante,  
e sospiro a sospir, e viso a viso,  
la bocca le baciai tutto tremante.  
E quanto io vidi allor sembrommi un riso  
dell'universo; e le candide porte  
disserrarsi vidi' io del Paradiso.  
Deh! a che non venne, e l'invocai, la morte?

### 3. *L'aspirazione ad una poesia grandiosa e la retorica del "vate"*

Mentre nel '95 e '96 si svolgeva l'esperienza idillico-elegiaca culminata nelle *Rimembranze* e nella prosa a noi non pervenuta di *Laura, lettere* e il giovane Foscolo vi raggiungeva un particolare equilibrio fra tensione personale ed echi letterari su di un motivo essenziale della sua ispirazione sino all'*Ortis*, un altro tono e un altro motivo si venivano preparando in lui attraverso prove eccitate e farraginose, nettamente piú squilibrate delle stesse poesie della raccolta Naranzi nella loro esile compostezza.

Sono poesie, alcune di occasione, altre no, ma tutte ugualmente impostate in maniera eloquente e quasi per una pubblica recitazione, e d'altra parte rivelatrici, nel loro insopportabile clamore, di una confusa volontà di espressione originale e potente che il giovane Foscolo doveva sentire come strada di un tono maggiore (e vi coincidevano motivi nuovi e le piú viete e scolorite maniere di poesia settecentesca a fondo baroccheggianti) rispetto alle espressioni fra Savioli e Bertola e persino di fronte alle piú genuine espressioni di «anima sensibile», sentite come meno virili, come meno eroi-

che, come piú “private” e confidenziali: e d'altra parte in qualche modo piú facilmente e stabilmente raggiunte.

Ricordiamo d'altra parte subito che questa serie di poesie, che finisce per sfociare e risolversi nel *Tieste* e nelle poesie politiche del '97 in una direzione piú precisa e poeticamente efficace, si intreccia, in quei due anni cosí abbondanti di esperienze, all'altra direzione di sviluppo usufruendo insieme a questa di letture ed esempi letterari che valevano anche in senso generale come una cultura letteraria che fu poi sempre riserva e premessa essenziale della cultura del poeta maturo, e come motivo di esercizio stilistico nel suo carattere piú generale.

Cosí Monti e Cesarotti potevano fornire suggestioni e cadenze e linguaggio a poesie di diversa intonazione ed echi del Mazza «poeta dell'armonia» e persino di Dante e di Petrarca potevano essere utilizzati nella direzione della fantasticheria amorosa e dolente come in quella del canto eloquente e profetico: ma a questo davano soprattutto avvio le suggestioni e le pseudo-teorie dell'ultimo Settecento circa il poeta “genio”, il poeta “vate” e “bardo” (cantore piú del “sublime” che del “bello”), che, piú tipicamente preromantiche, non mancavano neppure alla poetica neoclassica, né a certa ultima Arcadia pomposa e “sacerdotale”. Certo sul Foscolo agí particolarmente il Cesarotti nel suo vasto cerchio di letterati discepoli ed amici: il Cesarotti traduttore dell'Ossian e di Omero, ammiratore del “genio” e del “sublime”, di una poesia insieme sentimentale (la Venere del pianto) e grandiosa ed eroica, poteva essere il destinatario ideale anche di quelle prime pessime prove di poesie che il Foscolo aveva già composto prima della lettera del 28 settembre 1795 con cui si inizia la consuetudine di amicizia con il letterato padovano.

Sono quelle odi di cui parlava al giovane amico Fornasini (29 agosto 1795) per una ideata pubblicazione che egli dice ostacolata dai rigori dell'inquisizione (censura) e per la quale aveva preparato una dedica all'Alfieri (il maggiore indice della direzione violenta di quella poesia prima di una decisa apparizione del grande astigiano fra i miti della sua fantasia e nella sua formazione letteraria), un motto latino anch'esso eloquente e impegnativo («Vitam impendere vero») e il titolo di *Odi di Niccolò Foscolo*. Dovevano essere una decina di componimenti, compresa l'odicina *La campagna* piuttosto stonata in quella compagnia di titoli sonanti, se non fosse stato il legame della naturalezza e spontaneità che poteva rannodarla a quelle espressioni desiderose appunto di sincerità e di verità sentimentale: «*A Dante, La Verità, L'Avarizia, La Patria, L'Olocausto, L'Incontentabilità, I destini, Ai Regnanti* (qui l'Inquisitore fa fuoco), *L'Adulazione, All'Italia*», eccone i titoli, a cui si aggiungeva, con preoccupazione critica non pari comunque alla giovanile brama di affermazione e di notorietà, un asterisco o una doppia virgola ad indicare il loro stato di maggiore o minore elaborazione stilistica<sup>8</sup>. Poesie che

<sup>8</sup> Ma poi proprio la *Verità*, segnata con doppio asterisco, fu subito inviata al Cesarotti come presentazione del giovane poeta e pubblicata nel '96 nell'«Anno Poetico».

poi nel *Piano di studi*, alla fine del '96, vengono indicate, insieme a qualche altra dello stesso tipo e con qualche modificazione di titolo, come odi «del conio dell'autore».

Evidentemente, con questa designazione, si volevano distinguere queste poesie dalle imitazioni piú immediate dei primi anni e insieme indicare (cosa per noi piú interessante) una volontà di originalità di tono e di argomento "contemporaneo" ed eroico nei confronti dei soggetti mitologici o sentimentali-amorosi corrispondente all'evidente influenza sul giovane delle idee del "genio" (egli parla anche di un poema *Il genio* in tre canti, «il genio universale, il genio nelle scienze, il genio nelle arti», che non ci è giunto e che ci richiama simili poemetti di quegli anni del Marengo, del Mazza, del Rezzonico) e del "sublime", insieme a quell'ansia di una poesia carica di significato morale e genericamente religioso e civile che lo avvicinava insieme al Monti e al Parini, alla poesia biblica e varaniana, nel tipico eclettismo di quegli anni. Ma soprattutto, prima del *Tieste* e delle poesie politiche, nel loro gusto tronfio di *odi* celebrative e di occasione, questi componimenti ci indicano una confusa urgenza dell'animo foscoliano ad esprimere motivi alti, motivi di novità, di originalità ad ogni costo che ci fanno considerare queste poesie soprattutto in blocco, nella loro natura fra sentimentale e poetica, fra eloquente e letteraria che non raggiunse equilibrio, malgrado modelli di costruzione generale e di linguaggio particolare.

Del primo gruppo del '95 ci rimangono due odi: *A Dante, La Verità*. La prima, che risente delle discussioni sulla poesia dantesca rivalutata in maniera piuttosto retorica nell'ambiente veneziano gozziano (il Foscolo aveva frequentato nella scuola di S. Cipriano a Murano le lezioni del gozziano Angelo Dalmistro sul cui «Anno Poetico» venne pubblicando alcune delle sue poesie di questi anni), si risolve, piú che in un enfatico ed avventato elogio di Dante (poeta-genio, poeta-vate), in una generica e turgida affermazione della propria originalità di poeta-vate contro i tempi bassi e mediocri, quali il «giacobino in formazione» (come lo chiamò il Carducci), ancora inconscia della precisa direzione rivoluzionaria, si atteggiava agonisticamente come rivendicatore del genio, come annunciatore di una indeterminata eversione e dell'avvento di una nuova civiltà potente, morale e libera. Frasi avventate e squilibrate fino ad apparire sgrammaticate (ma abbiamo visto che a quel tempo il Foscolo sapeva *scrivere* un linguaggio corretto e persino elegante, in altre direzioni), un'enfasi turgida e mal definibile in un disegno intellettuale e sentimentale preciso:

Alto rombano i secoli  
su rapidissim'ali,  
e dall'aere giù vibrano  
dritti infiammati strali  
che additano agl'ingegni  
d'eterna gloria i segni...

Sono violenze verbali che indicano uno sforzo immaturo e pretenzioso, fra echi letterari (Monti, Varano, Cesarotti e pindarici) piú omogenei a quella volontà di grandioso ed espressioni piú facili e convenzionali che accentuano l'impressione di eclettismo linguistico cosí comune nell'ultimo Settecento, prima del chiaro affermarsi del neoclassicismo piú sicuro o del romanticismo manzoniano:

ma qual nebbia! qual livido  
umor spargon dai vanni  
che in fetida caligine  
attomban nomi ed anni  
e rodono quel serto  
che ombreggia un tenue merto!

Fervore quasi febbricitante che portava il Foscolo cosí lontano dalla tenue compostezza dei primi anni, e dalle forme elegiache piú tenere in cui veniva pur esprimendosi in questo periodo verso la conquista di una sicura espressione poetica del proprio animo in formazione.

Muta di luce eterea  
alle peccata in grembo  
fra cupo orror s'avvoltola  
l'Umanità: il suo lembo  
spruzzi di sangue stilla  
ed ella va in favilla.  
Ma ira di giustizia  
lui che può ciò che vuole  
ruggisce in cielo e scaglia  
di spavento parole;  
vennero i giorni alfine  
di piaghe e di ruine.  
Vennero sí: ma sorgere,  
giganteggiando, i nostri  
carmi vedransi, e liberi  
calpestare que' mostri  
che tumidi d'orgoglio  
siedono ingiusti in soglio.

E nella *Verità* (pubblicata poi nel '96 nell'«Anno Poetico») assistiamo ugualmente ad una specie di inno fra religioso e morale in cui echi variani e montiani cedono nell'ultima parte a una piú decisa ripresa pariniana fra *Caduta* ed *Educazione*. Nella seconda parte l'imitazione piú precisa permetteva uno scorrere piú facile di suoni e di immagini

(E tu chi sei che il titolo  
santo d'amico usurpi?)

E vile d'amicizia  
l'aspetto almo deturpi?  
Chi sei tu che m'inviti  
di gloria a spander raggio  
e a sciorre inni graditi  
a chi in virtù è selvaggio?  
Non sai che santuario  
al ver nell'alma alzai  
o che io nel vero antistite  
sempre d'esser giurai?  
Non sai che mercar fama  
da tal canto non curo,  
e piú dolce m'è brama  
sul ver posarmi oscuro?),

ma nella prima l'intonazione da inno sacro provoca strofe piú convulse e insieme piú ricche di una squilibrata forza incapace di chiarirsi<sup>9</sup>, ma capace di mosse energiche, di suoni che, sotto il rumore piú esterno e sotto versi chiamati dalla rima, rivelano echi interni tutt'altro che trascurabili in questo affermarsi progressivo di animo e di ispirazione dentro le varie esperienze poetiche.

Sino al trono di Dio  
lanciò mio cor gli accenti,  
che in murmure tremando  
rispondono i torrenti,  
e dalla ferrea calma  
delle notti profonde  
palma battendo a palma  
ogni morto risponde.

Nel '96 sulla linea di queste Odi enfatiche, legate al motivo del poeta-vate, si trovano altri componimenti (*La morte di...*, *Il mio tempo*, *La Croce*) in cui si mescola ad un equivoco impeto religioso (che solo nella *Croce* si scioglie nelle forme piú convenzionali di poesia confessionale settecentesca, rugiadosa e lucidata quasi in una via d'uscita piú facile e in un esercizio di scrittura piú esternamente accettato senza partecipazione personale e con quel gusto di bella pagina sonante e montiana che poteva essere il pericolo piú grave di questo giovane poeta) un atteggiamento antigiacobino ed anti-terrore per cui il Foscolo, difendendo il Monti nel 1798<sup>10</sup> per la *Bassvil-*

<sup>9</sup> Come era incapace di chiarirsi la direzione di questo risentimento etico-religioso e rivoluzionario, ma involto in forme equivocamente tradizionali, per cui si poté parlare di una fase «pia» della preistoria foscoliana, mentre i riferimenti alla «fede», al «Solopossente», al cielo, ecc., ecc. valgono, piú che ad indicare una precisa adesione religiosa del Foscolo, un bisogno di grandiosità di tono religioso ed una vaga aspirazione spiritualistica.

<sup>10</sup> Nell'*Esame su le accuse contro V. Monti* (1798) si legge: «Prima, feroce e universale

*liana*, poté forse ripensare a queste sue composizioni in cui è, fra l'altro, il regicidio come nella *Bassvilliana*:

(all'universo folle  
un regicidio estolle – dice nell'ode *Il mio tempo*).

Ma si ricordi anzitutto che la condanna del regicidio, del Terrore e di Robespierre era facilmente accordabile in quegli anni (epoca fra l'altro di moderatismo del Direttorio e di sconfessione del periodo piú cruento della rivoluzione) con una generica fede democratica, antitirannica, e con la generale accettazione dei principî e della lotta pratica della rivoluzione francese e che molti "innovatori" furono sdegnati del "terrore" mentre molti innovatori moderati, come il Cesarotti, rimasero inizialmente ostili al regime francese da loro poi accettato con gioia. Simili posizioni (fede democratica e riprovazione del terrore) e simili ondeggiamenti erano comunissimi fra i letterati italiani e tanto piú potevano aver luogo in un giovane entusiasta in un periodo di formazione e di enfasi. Prima di una precisazione politica sicura – che è dell'essenziale periodo fine '96, primo '97 –, in questa poco chiara tensione etica e prepolitica con toni religiosi trovava prima espressione proprio il nuovo impeto foscoliano, la sua aspettazione di novità, la sua urgenza di portare la sua poesia a compiti di vaticinio, di impegno, e si delineava insieme la sua scontentezza di una letteratura arcadica e accademica, mentre ancora pur ne utilizzava gli strumenti di stile. Il suo furore, la sua passione, che si preciseranno praticamente nell'azione politica nel '97 e che prenderanno poi precise forme di pensiero politico (anche se sempre funzionali sostanzialmente alla sua poesia), vivono già qui come qualità, allo stesso modo che i suoi fermenti sentimentali piú nuovi si erano rivelati in certi bruschi slanci, in certi momenti realistici dei sonetti per la morte del padre. E naturalmente questa aspirazione del suo animo ad esprimersi in lotta, agonisticamente, che esploderà poi nel *Tieste*, adopera ancora i mezzi che si trova a disposizione e, nell'impazienza che è tipica particolarmente di questo momento della sua formazione, adibisce ecletticamente (piú di quanto pur avveniva nella linea idillico-elegiaca) suggestioni e immagini bibliche (che piú resisteranno in lui), moduli poetici varaniani e montiani (e dietro di loro Klopstock e Milton nelle traduzioni italiane), in composizioni torbide, irruenti, incerte nella loro destinazione precisa, nel loro riferimento

accusa contro V. Monti si è la cantica *Bassvilliana*. Inevitabile certo e necessaria fors'anche fu la dittatura di Robespierre, il quale, sacrificando alla libertà, eccitò gli odii antichi e le private vendette, coronò gli scellerati, atterri la innocenza, desolò la Francia, contaminò la libertà ed accrebbe la infamia dell'umano genere. La Francia cancellò quest'epoca dagli annali della sua rivoluzione; e in quest'epoca il Monti imprese la cantica, e dopo quest'epoca la interruppe. V'ha dunque delitto se il poeta con risentiti colori e con fantastiche idee dipinse il regno del Terrore, mentre fu dagli scrittori francesi storicamente presentato alla esecrazione dei francesi?» (*Prose*, I, p. 63).

storico. Come nella trama de *La morte di...* (o *In morte del duca G. C.*, come si legge nel manoscritto inviato al Fornasini) l'enfasi, l'eccesso mescolati alla grandiosità delle immagini bibliche

(Veggio l'empio seder ampio in suo orgoglio  
qual di monte ombra in campo:  
sublime al par di cedro erge suo soglio,  
ma squarcia l'aer un lampo;  
tosto il veggio tremar, piombar, sotterra  
cacciarsi al divin foco:  
invan lo sguardo mio cercandol erra,  
nemmen conosco il loco)

offrono sí brutta, insopportabile letteratura, ma proprio nella loro natura esasperata, al di sopra delle suggestioni di una lirica enfatica sapientemente sonorizzata dal Monti della *Basvilliana*, si avverte uno sforzo di espressione personale e profetica, irrealizzabile in quelle condizioni ma premessa del *Tieste* e degli impeti ortisiani, specie dopo la chiarificazione politica essenziale all'animo e alla poesia foscoliana.

Urlan le furie accapigliate, e intorno  
stanti con folta notte,  
ché alfine di putredine il soggiorno  
con gli abissi t'inghiotte.

Pretesa ingenua, volontà di grandiosità tanto piú difficile in quanto voluta insieme sommaria e complessa, come il primo verso che vuole esprimere una impressione non semplice:

Odi che il bronzo rimbombando langue...

Son queste le punte che piú ci interessano poiché mostrano lo sforzo e il bisogno di originalità del giovane Foscolo e insieme l'ampliarsi delle sue ricerche nello stimolo delle forme letterarie del tempo, fra decoro sonoro montiano, grandiosità biblica (la Bibbia amata dai preromantici) e drammaticità alfieriana. Ed ecco di nuovo l'Alfieri, che in questi anni indica sempre lo sforzo piú intenso del Foscolo. Mentre la vicinanza del Monti suggeriva ammorbidenti ed eleganza sonora, l'Alfieri, in coincidenza con l'impeto e il bisogno di energia drammatica, sprona il giovane scrittore ad inasprire e movimentare sempre piú i suoi versi.

Cosí il verso 21 era già alfieriano: «Vincesti: invan. Regnasti; e invan, superbo», ma nelle correzioni del «Mercurio d'Italia»<sup>11</sup> due interrogativi ne esasperarono la frattura e la drammaticità: «Vincesti? e invan. Regnasti? e invan, superbo».

<sup>11</sup> L'ode era stata inviata manoscritta al Fornasini, poi pubblicata nel «Mercurio d'Italia».

Non era certo alla melodia che tendeva questo dominare le forze da lui imprudentemente scatenate!

Simile per ambizione, anche se piú scorrevole sull'onda di strofe classicistiche (già sperimentate nel loro congegno essenziale in prove precedenti, ma adibite a nuovi risultati di celerità e di rapida evidenza di inno), *Il mio tempo* può chiarire meglio l'atteggiamento spirituale del giovane Foscolo di fronte allo sconvolgimento della rivoluzione francese, che lo turba e lo eccita e di fronte a cui reagisce con confusa tensione, agita insieme motivi di orrore e di esaltazione apocalittica.

L'appello all'«insanguinata Croce», al Dio biblico «che l'aere / sol con un braccio occupa» confonde la sua esaltazione con quella della rivoluzione sentita nel suo carattere grandioso di rinnovamento. Non è tanto un “sì” o un “no”, quanto l'effetto di un turbamento, di una eccitazione che servì a scuotere le fibre piú intime dell'animo del Foscolo, provocò un risentimento vitale, dentro il suo esercizio di formazione, e la sua reazione intorno ad un motivo religioso invocato per la sua grandiosità (piú che il Dio cattolico, il Dio della Bibbia) era inevitabilmente avventata, valeva per il suo tono irrequieto, per il suo bisogno di grandiosità e di drammaticità.

E del resto non solo le particolari condizioni della civiltà italiana nell'ultimo Settecento (remore cattoliche e patriottismo letterario, sdegno per il “terrore” e insieme simpatie illuministiche e desiderio di riforme determinavano oscillazioni e sfumate reazioni negli oppositori e nei simpatizzanti), ma proprio l'atteggiamento dei letterati ufficiali e la retorica montiana, mentre offrivano in quel momento di inquietudine al giovane Foscolo un tono letterario di grandiosità omogeneo al suo stato d'animo ardente e generico, lo legavano in qualche modo e momentaneamente ai motivi propagandistici manifestati appunto in quel linguaggio grandioso ed enfatico; linguaggio che nello sforzo foscoliano diventa persino grottesco in una immaginosità eccitata e turgida:

Vien meco, o Eletta! a piangere  
il soquadrato mondo  
ch'ode gli eterei fulmini,  
e corre furibondo  
a trar suoi giorni eterni  
ne' spalancati averni...

Per queste poesie il Carrer (op. cit., p. 234) parlò di «odore di chiesa» e arzigogolò di una educazione religiosa e di una prima inclinazione al sacerdozio su cui il Pecchio aveva sparso i suoi dubbi scherzi (op. cit., p. 27) e per cui il Tommaseo aveva cercato di costruire un primo momento cattolico negato poi con irruenza, a mostrare la contraddizione e la volubilità foscoliana. A parte gli studi assai brevi e in epoca infantile nel seminario di Spalato, non si può parlare per queste poesie di una posizione religiosa

chiara e costruirci poi una specie di conversione filosofica e politica. Il Foscolo si fermò su posizioni più precise in campo filosofico e politico dopo un momento di confuso fervore etico-religioso per cui Cicerone e il *Vangelo* erano a capo del suo *Piano di studi*. Nulla di più: le punte più esplicite nelle poesie per la monacazione (*Il mio tempo* e *La Croce*) sono le concessioni più convenzionali ad una moda nelle sue forme più esterne, ma per l'intimo del Foscolo gli echi religiosi, il senso messianico e apocalittico, i richiami a Dio – più biblici che evangelici – celano soprattutto quel bisogno di riferimento a un senso alto, severo, della vita e al massimo un generico ed entusiastico spiritualismo sotto il quale c'era un senso del divino che non mancò mai nel Foscolo anche in mezzo alle sue affermazioni più materialistiche, prive sempre del tono di irrisione scettica tipica di tanto pensiero settecentesco.

Se è eccessivo ricercare nelle sue lettere familiari (come fa il Donadoni: v. pp. 162-163 ss. del volume citato) precise testimonianze della sua religiosità (lo si potrebbe fare persino per il Leopardi!), è d'altra parte giusto osservare che al Foscolo non mancò mai il senso austero, il tono religioso della vita, il riferimento delle proprie azioni ad uno strato della coscienza in cui romanticamente poteva sentire, e senza ipocrisia, la voce della divinità, la voce di un dovere universale imprecisabile in una forma filosofica o dogmatica. Non cattolicesimo, non cristianesimo (che il Foscolo giudicò severamente come antierico), ma, nella sua rivolta romantica e nel suo originario sensismo, la voce di una interiorità superiore al suo io particolare che gli permetteva di dire alla Donna Gentile: «io ho sempre sentito Iddio, e lo sento ora più che mai» (*Opere*, VII, p. 183).

#### 4. Il «Piano di studi»

Alla fine del '96, dopo le esperienze fatte sulla direzione preromantica della tenerezza, della fantasticheria amorosa e del paesaggio sentimentale e sulla direzione più equivoca e confusa del poeta-vate, della poesia grandiosa, carica di profezie e di sdegni, il Foscolo stendeva un breve scritto intitolato *Piano di studi*<sup>12</sup>, in cui programma per il futuro e riepilogo dell'attività passata si uniscono in un momento di ricapitolazione e di scandaglio della propria cultura e attività, dopo anni di fervore disordinato.

Poche paginette che sono per noi interessanti non solo perché precisano e confermano tutta un'epoca di attività letteraria precedente la fine del '96, ma soprattutto come prova di una volontà di autocritica, di sistemazione di cultura in vista di un'attività poetica su di un piano cosciente dei legami fra cultura e poesia e d'altra parte chiaramente orientato a confortare il carattere geniale e genuino di quest'ultima.

<sup>12</sup> Il *Piano di studi* è riportato dal Cian nella sua edizione delle *Prose* del Foscolo, Bari 1913, vol. I, pp. 3 ss.

Ed è anzi questo carattere che colpisce anzitutto il lettore: queste pagine indicano uno sforzo di sistemazione di cultura e di letture come nutrimento dell'animo di un poeta in formazione, uno sforzo per appoggiare la sua poesia su di una esperienza culturale vasta e non puramente poetica, ma filosofica, storica, critica, e insieme la volontà di orientare tale sforzo (complesso e nuovo rispetto alle prime e più limitate esperienze) verso una concezione della poesia e della vita fortemente preromantica: «genio», «anima», «passione», «cuore» sono i termini chiari di questo orientamento affermato quasi con gusto di polemica e di assicurazione interna e di affermazione della propria personalità originale in mezzo all'uso di tanti mezzi culturali, di tanti echi letterari non certo rifiutati, ma ora condizionati al primo accento, alla prima direzione dell'animo, del genio personale.

Già nell'avvicinarsi al Cesarotti il giovane Foscolo aveva accentratò, accanto al suo carattere di «anima sensibile» ed in accordo con questo, i toni da «rozzo entusiasmo», dell'anima «ardente e inerudita» («inni ineruditi, sí ma fervidi e passionati») e, sugli stimoli vivissimi del Cesarotti cultore del «genio», del Bettinelli fautore di «genio» e di «entusiasmo» (nonché sull'equivoco appoggio della poetica montiana del grandioso e del sublime), aveva spinto quelle intuizioni preromantiche sino ad affermazioni sulla libertà geniale della grande poesia che fan già pensare a quel mito del «poeta primitivo» intorno a cui si organizzeranno più tardi il pensiero critico e la poetica foscoliana.

In una lettera di Giuseppe Greppi al Foscolo del 13 febbraio 1796 (il Greppi era uno studioso dell'ambiente cesarottiano, bibliotecario dell'Università di Padova), noi possiamo rilevare, nelle ammissioni di questo moderato che finiva per dar la palma al «giudiziosissimo Pope», quali fossero le affermazioni della lettera foscoliana (perduta) a cui egli rispondeva.

Avete ragione di misurare il merito di un'opera di spirito dal grado di sensibilità che mette in azione negli animi di coloro che la leggono o l'ascoltano: è verissimo che le regole sono le pastoie del *Genio*, che i precetti medesimi lo arrestano spesso e che l'imitazione, presa come suol dirsi comunemente, lo spegne, sto per dire, affatto... I poeti primitivi, Omero, Pindaro, Ossian non sono debitori che al loro genio delle loro produzioni, e a qualche favorevole circostanza, che ve lo destò. Per conseguenza il carattere della loro poesia doveva essere marcato da bellezze sublimi, qualche volta gigantesche, sempre passionate, e non rade volte frammiste a dei difetti, che vi rimbalzano sopra dei tratti divini che vi sorprendono. Senza l'abitudine di osservare, di distinguere, di confrontare e di scegliere, essi prendevano per bello tutto ciò che metteva in una grata e veemente agitazione il loro animo, e ciò che portava in altrui una commozione corrispondente alla loro (*Epistolario*, I, p. 22).

Il Greppi ammetteva, per poi innalzare vicino ai poeti primitivi i poeti della perfezione, come ammetteva gli elogi agli inglesi («Voi fate gli elogi ai poeti inglesi, e son ben giusti») per poi criticarli e salvare il «giudiziosissimo Pope» («Ma permettete, cotesti vostri inglesi hanno il gran difetto o d'imitar

servilmente, o di essere piú straordinari ancora che originali»). Ma nelle frasi ammesse si può individuare questa esaltazione foscoliana del genio, del poeta primitivo contro ogni *correctness* popiana, da cui nel *Piano di studi* deriva quella specie di paura di non mettere abbastanza in chiaro l'esigenza della "genialità", della "personalità", dell'"indipendenza" nel momento stesso che giovanilmente si mettevano in programma letture a nutrimento dell'animo e della poesia.

Bisogno culturale e bisogno di originalità, di meditazione, di valutazione personale, e, insieme, bisogno di letture poetiche e bisogno di letture storiche e filosofiche.

Cosí la prima parte del *Piano* è occupata da indicazioni circa la «morale», la «politica», la «metafisica», la «teologia», la «storia» e sotto i singoli capitoli si legge: «Morale. Il Vangelo e gli *Uffizi* di Cicerone, ed osservazioni sull'uomo. Politica. Montesquieu e *Contratto sociale* di Giovan Jacopo [Rousseau, *NdR*]; e quel ch'è piú, anima indipendente e ponderatrice delle nazioni antiche e moderne. Metafisica. Entusiasmo d'anima e Locke ed André. Teologia. Sacra Scrittura. I – Avvertasi che, prima di meditare su questi libri, conviene concentrarsi piú volte in Bacone di Verulamio, di cui tutte le opere sono la chiave universale d'ogni filosofia. II – Che si deve scorrere la storia dei filosofanti, di tutti i secoli, per onorarli o deriderli [tono da Didimo Chierico: fra baldanza giovanile e toni ironici di anni piú maturi c'è una continuità maggiore di quanto comunemente si possa pensare]. III – Che conviene fuggire la lettura d'ogni sorta di libro moderno che tratti di morale, politica, metafisica e teologia, prima di aversi sprofondato almeno per quindici anni ne' libri citati, e piú di tutto nelle proprie meditazioni». Ed anche per la storia, nella ingenua sicurezza e presunzione di autoammaestramento, colpisce l'accusa fatta a Voltaire di scarsa meditazione in riferimento a questa propria esigenza di cultura e non di erudizione, di approfondimento personale e geniale («Tacito e Raynal. Chi volesse conoscere tutti gli altri popoli non esaminati da questi due "scrittori filosofi", potrà scorrere Tucidide, Senofonte, Sallustio, Livio e Plutarco, mentre fra' moderni basterebbe soltanto Middleton [Lyttelton, *NdR*] nella sua *Storia delle Brettagne*, giacché il signor Voltaire e tant'altri scrivevano molto, ma meditavano pochissimo. Non mancano altre storie pertanto che presentino l'epoche piú interessanti di tutti i regni, tra le quali la Storia universale e il Compendio generale della storia de' viaggi del de La Harpe»).

Non occorrerà insistere sulla superficialità di certe indicazioni, ma interessa ribadire questa volontà di piú larga cultura alla base di nuove esperienze poetiche e questo esasperato bisogno di originalità corrispondente all'approfondirsi del suo animo scontento dei risultati fino allora ottenuti, e alle teorie del genio cosí vive nell'ambiente cesarottiano a cui il giovane Foscolo le attinse per portarle a conclusioni che poi spaventarono il prudente maestro padovano.

Anche in un capitoletto sulla critica e sulle arti affiora con forza questa

richiesta di originalità, di personalità: «Longino, *Poetica* di Marmontel. E gusto innato di anima, senza cui tutti i libri di critica sono nulli». E sulle arti, in cui il giovane riprende i giudizi correnti neoclassici (in seguito invece, pur aderendo sempre meglio al gusto neoclassico nelle *Grazie*, farà riserve sui *pittori-dottori* pensando soprattutto a Mengs), insiste sempre sul genio non avvertendo l'urto che esisteva fra questa accentuazione preromantica e la punta più neoclassica dei canoni accettati: «Arti. Pittura. Osservazioni attentissime su Raffaello, Coreggio, e Tiziano, ed opere di Mengs. Scultura. Cognizioni della *Storia* di Winckelmann, de' poeti greci, e meditazione sui capi d'opera. Di altri studi non ho cognizione di sorta. In questo pure ci vuole quel *genio divino*, che costituisce la miglior parte dell'uomo, che inoltra la ragione alla cognizione delle cause, che innalza al sublime, che lumeggia gli aspetti della natura e del bello. Il genio, insomma»<sup>13</sup> (*Prose*, I, p. 4).

Nelle letture di «Poesia» (tale è il titolo sotto cui sono compresi poeti e prosatori) non si può trovare naturalmente la direzione univoca circa i modelli delle arti (in cui il Foscolo fu pienamente neoclassico: il suo occhio vide sempre nella direzione della bellezza greca, della figura umana e divina vagheggiata da Winckelmann e da Canova, del ritratto romantico-neoclassico di Appiani e Fabre, e del resto se il suo senso del geniale poteva porlo contro quanto c'era di pedantesco nel neoclassicismo, egli poté pur sempre rimanere affascinato dalla suggestione greca di perfezione che egli con ben altra originalità perseguiva direttamente nella poesia greca); maggiore eclettismo troviamo nelle sue scelte di letture più direttamente letterarie che subiranno chiare modificazioni specie all'epoca della *Chioma di Berenice*, nel suo approfondimento maggiore della tradizione classica greco-latino-italiana e nel suo gusto europeo sempre più sicuro al di là delle prime preferenze di sapore ancora inevitabilmente settecentesco.

<sup>13</sup> Ma tale mescolanza era in quel periodo essenziale al costume letterario più "aggiornato" e la stessa suggestione neoclassica era facilmente involta nella sentimentalità preromantica, particolarmente nel circolo cesarottiano, che in quei mesi tanto influiva sul giovane Foscolo. Si legga una lettera del '96 a Paolo Costa e questa sintesi di letture preromantiche e neoclassiche in un'atmosfera preromantica risulterà anche più evidente e più viva e tale da costituire una limpida introduzione alla *Laura* e, in parte, all'*Ortis* bolognese, insieme ad altre due lettere all'Olivi, sempre del '96. «Allora che, diradate per qualche momento le tenebre che offuscano tutti i miei tristi pensieri, allorché lo sbattuto mio core trova qualche riposo, e la fantasia non pinge tutti gli oggetti delle sue tinte di morte, io penso all'amicizia, e mi delizio avvolto da un'elegante malinconia, mormorando i patetici versi d'Ossian e di Geremia, contemplando l'immagini di Canova, di Raffaello e di Dante: e fra i più soavi palpiti rimango finalmente assorto nel sembiante della bellissima fra le donne. Benedico la mano della Natura, adoro la effigie del Sublime e del Bello, e mi beo nell'aspetto tumultuoso delle passioni, e d'un inquieto piacere» (*Epistolario*, I, p. 30), e in quella dell'8 settembre '96 all'Olivi (pur così caratteristica nel tono di passione e di languore sentimentale) ricorrono insieme la lettura dell'*Ossian* e l'ammirazione del *Giove Egioco* dello Schiavon, pittore neoclassico che gli «ha ridestato le delizie del Bello e gli fe' scrivere dopo due settimane che non adoperava la penna» (p. 36).

Sono letture che ben accompagnano il suo lavoro poetico di quegli anni e soprattutto lo sviluppo dell'*Ortis* in cui le ritroveremo, ma a poco a poco concentrate intorno ad un gusto piú maturo e originale, per cui persino l'amato Ossian cederà, nell'edizione del 1802, il suo posto di poeta primitivo a Shakespeare.

Ma in quell'anno siamo soprattutto sulla linea cesarottiana e bertoliana fra preromanticismo prevalente e classicismo settecentesco. Ecco cosí fra gli epici: Omero, Ossian, Virgilio, Dante, Tasso, Milton; fra i lirici: Pindaro, Orazio, Guidi, Gray, Frugoni, Haller; fra i melici: Anacreonte, Tibullo, Savioli, Rolli (grande amore del Bertola<sup>14</sup>); fra gli amorosi: Petrarca, Saffo, *Lettere di Abelardo ed Eloisa* tradotte in inglese da Pope, in francese da vari, ed in italiano da Conti<sup>15</sup>. Le stesse designazioni di "generi" sono tipicamente settecentesche e la vicinanza di autori diversi indica l'eclettismo di quel periodo, pur nella prevalenza di testi preromantici di varia sfumatura, di fronte alla presenza meno costante di residui di gusto piú di primo Settecento (Frugoni, Guidi, Metastasio) in una scala ascendente da tenue classicismo, da Arcadia e da pindarismo rumoroso a testi sentimentali piú decisi, e a testi poetici piú essenziali. La cultura letteraria di un Cesarotti o di un Pindemonte passa nel *Piano di studi* con autori non sempre direttamente conosciuti dal Foscolo (quanto di Goethe, piú della traduzione wertheriana del Grassi? quanto di Klopstock, piú delle traduzioni del Bertola nel *Saggio sulla poesia alemanna?* quanto di Shakespeare, oltre le traduzioni del Conti?).

Queste indicazioni di letture sono in generale conferme degli echi direttamente sentiti nelle poesie giovanili precedenti e premessa della cultura letteraria in cui si svolge l'*Ortis*, specie l'*Ortis* bolognese tutto appoggiato, anche esplicitamente nelle numerose citazioni, ad esempi letterari tanto da costituire una silloge di motivi e sfumature della letteratura di ultimo Settecento nella ripresa centralmente originale del Foscolo.

Ecco da una parte i «pastorali» e i «campestri» (Teocrito, Sannazzaro, Gessner, Thomson e Bertola), ecco dall'altra i «didattici» (*Georgiche*, *Scaccheide*, *I piaceri dell'immaginazione*), i «satirici» (*Riccio rapito*, *Lutrin*, Parini), i «tragici» (Sofocle, Shakespeare, Voltaire, Alfieri) e nella categoria dei «romanzi»: Ariosto, la novella della botte di Swift, Cervantes, Pignotti e «*Telemaco*, *Amalie*, *Nouvelle Héloïse*», a cui, con un «si potrebbe» significativo per le naturali incertezze del giovane letterato, si aggiungono «gli antichi scrittori di favole, Richardson, Arnaud e Goethe», come ai poeti in genere si propone l'aggiunta di Monti, Klopstock e Young.

La maggior parte degli autori piú celebri in quegli anni è presente nella

<sup>14</sup> Vedi Bertola, *Opere*, Bassano 1785, I, p. 52: «Rolli è cosí appassionato, cosí naturale, cosí delicato, che non so chi de' lirici di questo secolo possa in siffatti pregi metterglisi a fronte; e guai in materia di linguaggio di cuore a chi non l'ha per tale».

<sup>15</sup> Naturalmente è un'erronea attribuzione del carattere di traduzione ai versi del Pope, che sono un componimento originale che utilizzò la traduzione di Hughes.

raccolta del giovane Foscolo come base di lettura in vista della sua poesia, in uno studio in cui, riprendendo le piú diverse esperienze dei suoi primi anni, egli tenta una piú decisa conversione all'interno, ben indicata dalle parole iniziali sulla necessità di «personalità» geniale e indipendente. A parte certi accostamenti piú curiosi (antichi favolisti e Richardson), l'apparente disordine di questo *piano* non è in realtà che l'ordine dei piú noti quadri letterari e panorami di quegli anni, insaporito in questo caso dalle parole prima sottolineate e dell'accentuazione, fra le opere dell'autore, di quelle che piú specificano l'urgenza di espressione totale e "geniale" di un mondo di sentimenti mosso nella direzione della sensibilità preromantica piú che in quella della grazia classicistica pure acquisita dai primi esercizi e invocata dall'indicazione di certi testi di lettura.

Nella parte della produzione, fra le «prose originali», in mezzo a progettati saggi filosofici (*L'uomo e la verità* sotto nome di Von Olocsof, e «*Logica per me stesso*: tratta da Lock, dal Volfio e dalla natura»), a vari saggi «sull'ecloga, sulla poesia pastorale» e «parallelo tra il *Pastor Fido* e l'*Aminta*» (da ricollegarsi alla linea bertoliana e al motivo idillico campestre), spicca un'opera «ideata soltanto ora, da compirsi dopo qualche anno: Storia filosofica della poesia dal secolo duodecimo sino al decimonono» (inizio degli interessi storico-critici del Foscolo e del suo sforzo di rendere filosofici i suoi studi dopo un primo periodo puramente letterario), e, fra le «Prose varie», sono da rilevare le *Annotazioni alla Perfetta poesia* del Muratori e le *Annotazioni* a gran parte del Petrarca (mosse evidentemente dalle prime) come fra le «Prose tradotte» son da notare il *Contratto sociale* e i primi tre libri di Tacito. Ma soprattutto ha particolare rilievo quel *Laura, lettere* che, preceduto da simili prose idilliche e sentimentali (*Lettere ad una fanciulla*, *La riconoscenza*, *La solitudine*, *Racconti morali*), è cosí commentato dall'autore: «Questo libro non è interamente compiuto, ma l'autore è costretto a dargli l'ultima mano, quando anche ei nol volesse».

Che significa questa nota? Evidentemente, sull'aria di sentimentalismo e di originalità «naturale e spontanea» di queste pagine, essa vuole indicarci l'urgenza di un mondo sentimentale ad esprimersi quasi anche contro la volontà dell'autore, con la prepotenza di un impulso geniale e di un motivo vitale e vissuto. Sono le parole piú decise di questo *Piano* e, mentre segnano per noi la prima origine dell'*Ortis* in quanto quell'opera ha di "storia di un'anima", si ricollegano bene all'accentuazione di originalità personale data dal Foscolo alle sue letture e alle sue meditazioni alla fine del suo primo noviziato poetico.

Tra i versi, accanto alle versioni con molti pezzi *rifiutati* (poteva interessarci una versione dal III libro di Milton forse esemplata sulla versione del Rolli a base delle poesie di tono grandioso), compaiono le poesie già note a noi dalla raccolta Naranzi, le odi del «conio dell'autore» con qualche aggiunta e con la nota: «Tutte queste odi esigono la lima di molti mesi», e poi, fra le cose che non ci sono giunte, esercizi diversissimi (Parodia delle odi di

Pindaro. Oda mosaica. Capitoli vari fidenziani, Epigrammi, scherzi, ecc.), il poema *Il genio*, «incominciato, ma da compirsi dopo dieci anni»(!), e vari sciolti e canti in terzine che dovevano inquadrarsi fra le *Rimembranze*: canti in terzine e in sciolti, *L'Amore*, terzine; *La Notte*, terzine; *La rimembranza*, terzine; *La Morte*, sciolti; *Le Ore*, terzine; *Il tempietto*, sciolti; *Amore*, sciolti; *I deliri*, sciolti; *Il Piacere*, canti tre in terza rima; oltre al canto politico *Robespierre*.

Infine fra le tragedie: *Tieste*, *Edipo*: «recitabile, ma da non istamparsi», *Issione*, i *Gracchi*: «tragedie meditate».

Ed è nel *Tieste* che, in quell'epoca di fermento e di urgenza espressiva, il Foscolo trovò il primo risultato notevole di questi anni di adolescenza.

### 5. Il «Tieste»

La prova piú decisa, in quel periodo di confusa impetuosità, di ricerca di poesia personale e vitale sull'orlo di una conversione all'azione politica e a un'attività poetica che di quella fosse espressione, in quel torbido tumulto di sentimenti ribollenti nelle farraginoso poesie fra eloquenti e “personali” e religiose, è certamente rappresentata dal *Tieste* che nella fine del '96 trovò definizione drammatica dopo un lavorio cominciato sin dall'anno precedente<sup>16</sup>.

In questo periodo di maturazione irrequieta, che doveva trovare uno sbocco pratico nell'attività politica e negli impegni iniziati nel '97, il *Tieste* rappresenta anzitutto e soprattutto il tentativo piú ricco, unitario, prolungato di esprimere poeticamente l'ansia di affermazione, di rivolta alla mediocrità impersonale di una società sentita ormai nei suoi limiti piú che nella

<sup>16</sup> Come si vede dalla lettera al Cesarotti del 30 ottobre 1795, che dava per compiuta un'opera evidentemente ancora solo abbozzata: «Signore. Osai credermi bastantemente pieno di genio onde cantare i suoi pregi, e svolgere un soggetto intentato. Meditai da gran tempo un poema ch'essendo della piú grande estensione dovea, ristretto in poche pagine, rendersi originale in Italia. Egli è il “Genio”. La filosofia di Platone potrebb'esserne l'anima, ed i *Piaceri dell'immaginazione* di Akenside il modello. Con questi disegni mi posi da due mesi all'impresa, e ieri mi venne finalmente compiuta. Pieno prima d'ardire, or non credo a me stesso, e riguardo quest'opera come un sogno... Ma qui il mio ardire non ebbe fine. Ardii scrivere una tragedia sopra un soggetto che fu già toccato da Crébillon e dal gran Voltaire. Sí, scrissi il *Tieste*, e con quattro attori soltanto. Qual ei siasi vedrassi frappoco dagli intenditori sulla scena a cui l'affido. S'essi non l'accetteranno fra le lor favorite, basterammi le lagrime ed il terror degli ignari, che sono i principali oggetti di tutti i miei versi. Certo ch'io non avrei avventurato la mia fatica e il mio nome, se il Crébillon fosse meno intricato, e il grande autore del *Maometto* piú terribile e piú deciso». Dopo la rappresentazione scriveva al Cesarotti (febbraio 1797): «Mio Padre; si vide il *Tieste*; si tacque e si pianse. Ecco l'elogio che io faccio al Foscolo di diciott'anni. Il *Tieste* fu giudicato da un popolo non filosofo in cosa alcuna, e meno in questa: felice dunque l'autore di diciotto anni che seppe carpire la fama dalla bocca di una capitale mal prevenuta, per lo stile, per la semplicità, e quel ch'è piú per le passioni grandi ed energiche».

sua vivace eleganza, di insofferenza di una cultura letteraria equilibrata ed eclettica a cui sino allora il Foscolo aveva attinto esempi, incoraggiamenti e su cui aveva perfino fermato immagini, modi di costruire essenziali alla sua poetica ed ai suoi strumenti espressivi. Ed è proprio tale sua origine sentimentale ma non extrartistica (ché la sua era ansia di affermazione e di rivolta, ma insieme ansia di espressione, di definizione poetica del mondo in lui urgente) che dà a questa prima opera di maggiore *envergure* un posto essenziale nel noviziato poetico del Foscolo, ed è prima giustificazione della sua stessa particolare drammaticità, funzionale realmente ad una capacità e destinazione lirica. Voglio dire che il giovane Foscolo si volse alla tragedia e tentò di fare un'opera teatrale non solo per quella generale volontà di esperienza delle forme letterarie del suo tempo, per la sollecitazione particolare dell'ambiente teatrale veneziano e per l'amore e la predilezione del secolo per il «genere perfettissimo» (caduto il favore del melodramma, giustificato anch'esso del resto soprattutto da un punto di vista tragico per cui Metastasio era senz'altro «il nostro Sofocle»), ma anche per la possibilità di caratterizzazione e precisione del suo mondo sentimentale, di continuità e ampiezza di sviluppo ai suoi ardenti e incerti fantasmi poetici che la tragedia gli offriva, in rapporto allo stato d'animo di tensione, ripugnante alla concisione di un breve componimento lirico ed allo sviluppo rettilineo, meno dinamico e meno esternamente strutturato di un poemetto di qualsiasi tipo.

La tragedia affascinò il giovane Foscolo (e più tardi tenta inutilmente il poeta maturo alle soglie delle *Grazie*, prima della scelta definitiva dell'inno già provato nella condizione eccezionale dei *Sepolcri*) sia per la sua suggestione eroica, sia per l'offerta di costruzione in tensione e pur già esternamente rinforzata e regolata dalla sua funzione teatrale, dalla sua articolazione in atti e scene, in personaggi che potevano raccogliere, ordinare e potenziare sentimenti autobiografici, permettere l'utilizzazione di sfumature sentimentali, di velleità e di sogni in diversi momenti e gradazioni di scene o di personaggi. In realtà, quest'impulso al drammatico, genuino nel suo motivo centrale (espressione del proprio animo in lotta, in posizione di contrasto, reazione anche all'eccessivo abbandono idillico dei primi anni), fu solo parzialmente realizzato in questo periodo giovanile, in cui però esso appariva tanto più necessario e giustificato dalle condizioni di quegli anni.

Nell'epoca più natura il Foscolo cercherà – pur sulla scorta essenziale e congeniale dell'Alfieri – di creare una tragedia “sua”, di appoggiarla persino ad una teoria drammatica che egli credette nuova e contrapposta a quella del dramma romantico manzoniano (e lo vedremo parlando di *Ajace* e *Ricciarda*), ma in questo periodo la ricerca del dramma fu più ingenua, più istintiva e più giustificata dalle ragioni esterne ed intime già indicate: desiderio di affermazione sugli schemi più amati dal suo tempo e più vistosi (e più vicini persino a quella possibilità di azione e di affermazione tribunizia a cui si volse poco dopo nelle propizie circostanze della breve vita della repubblica democratica veneta) e insieme, più in profondo, desiderio di affermazione

personale e di costruzione del suo tumulto intimo in una omogenea espressione di tensione e di lotta ed in una struttura tradizionalmente ferrea, ordinata nei suoi momenti e gradi essenziali.

Si può negare senz'altro un'ispirazione drammatica al Foscolo del *Tieste* e al Foscolo in generale? Lo si può solo a patto di rilevare però un tono drammatico allo scatto iniziale della sua lirica, in cui esso si fonde con quel piglio di magnanima eloquenza che costituisce il primo modo di distacco dal facile idillio o dalla fantasticheria o dalla continuità esternamente melodiosa di tanta produzione di quel tempo a cui pure egli ha attinto esempio e ripreso avvisi essenziali per la sua prima produzione poetica e per l'*Ortis*.

Sin da questa tragedia giovanile<sup>17</sup> si vede chiaramente che il Foscolo non sentiva il teatro che nei suoi termini più vaghi e soprattutto come pretesto di momenti lirici, come base di tensione e di movimento che rimarrà poi sempre essenziale nel Foscolo, più scoperta o più segreta, più dominante come nell'*Ortis* milanese o nei *Sonetti*, più dominata e sciolta in totale poesia nei *Sepolcri* e soprattutto nelle *Grazie*. In tal senso si può capire la estrema importanza indicativa del *Tieste* nel suo fallimento di tragedia (malgrado il successo notevole di cui godé nelle rappresentazioni veneziane in coincidenza con l'irrequietezza indistinta di quelle giornate di attesa di rivolgimenti e di novità) e nella sua natura di esplosione lirico-oratoria su base drammatica, di rivelazione di maggiore intensità sulla guida di un furore sentimentale che solo drammaticamente poteva trovar il suo avvio, la sua prima giustifi-

<sup>17</sup> Do in nota lo schema del *Tieste*. Il primo atto si apre nella reggia di Argo, mentre Eope (moglie di Atreo re di Argo) sta per uccidere il figliuolletto avuto da Tieste (fratello di Atreo) al quale era stata precedentemente promessa. Eope è spinta a ciò dalla persecuzione di Atreo che, dopo di aver bandito il fratello, ha privato la moglie del proprio figlio tenendolo sotto una continua minaccia. Eope ha rapito il figlio alla custodia delle guardie di Atreo e vorrebbe uccidere il bimbo e se stessa per sfuggire all'incubo di una colpa e di una minaccia. Ma interviene Ippodamia, madre dei due fratelli nemici, e la persuade a lasciare il fanciulletto alla custodia di Atreo, assicurandola sulle intenzioni di quest'ultimo. Nel secondo atto sopraggiunge Tieste, richiamato in Argo dalla falsa voce che Eope sta per essere uccisa per ordine del marito. Ippodamia lo vede e, dopo averlo assicurato sulla sorte di Eope, lo implora di nascondersi, mentre essa cerca di indagare l'animo del tiranno, che si mostra benevolo verso Eope e suo figlio. Nel terzo atto Eope vorrebbe indurre Tieste a fuggire fingendo verso di lui orrore e sdegno, ma poi non resiste alla commozione, gli rivela l'immutato suo amore e la nascita a lui ignota (perché avvenuta durante il suo esilio) del figlio. In un nuovo incontro nell'atto quarto Tieste, invano trattenuto da Eope, si prepara ad attentare alla vita del fratello tiranno, ma questi, che ha preparato in ogni particolare l'insidia in cui Tieste è caduto, si presenta improvvisamente con le sue guardie e fa arrestare i due amanti. Nel quinto atto, alla presenza di Eope e Tieste, Ippodamia scongiura Atreo di risparmiare il fratello. Atreo sembra improvvisamente cedere alle preghiere della madre ed offre la riconciliazione a Tieste che, generoso ed ingenuo, la accetta con gratitudine dimenticando le profonde ragioni di contrasto (la tirannide di Atreo avversata dal suo amore per la libertà e l'amore per Eope). Ma Atreo non ha affatto perdonato e la coppa con cui Tieste deve bere all'avvenuta conciliazione è piena del sangue del suo figliuolletto fatto svenare da Atreo. Tieste, dopo aver tentato di uccidere il fratello, si suicida, mentre, di fronte alle due donne atterrite, Atreo si proclama vendicato e attende su di sé la vendetta dei numi.

cazione e la sua stessa possibilità di espressione senza compromessi e senza l'equivoco ausilio di mezzi stilistici eterogenei e disadatti.

Non esamineremo perciò il *Tieste* da un punto di vista di "tragedia", di "teatro", come si tentò in altri tempi da parte di studiosi legati alle distinzioni dei generi e quindi portati a considerare il *Tieste* più in relazione ad *Ajace* e *Ricciarda* nel problema del teatro foscoliano che non nel suo valore poetico generale e nella formazione della poesia foscoliana, in cui occupa un posto ineliminabile in vicinanza e quasi di preludio dell'*Ortis*.

Ben poco ci dice così la sicura lettura dei *Pélopidés* di Voltaire o del *Thieste* di Crébillon da cui il principiante poté riprendere la sagoma esterna di alcuni personaggi ed alcune astratte situazioni (ad esempio, i personaggi di Ippodamia e di Erope): e semmai qualche stimolo più omogeneo ed insieme equivoco poté venire al Foscolo dal secondo con il suo "orrore" macchinoso ed artificioso. Un solo insegnamento fu certo presente al Foscolo, estendendosi al di là della costruzione tragica a sollecitazione del suo spirito romantico nella sua prima espressione totale ed estrema: quello dell'Alfieri, a cui già il Foscolo aveva pensato nel '95 di dedicare le prime Odi di «suo conio» e che si propose di imitare come tragico e di esaltare con la sua opera di fronte ai veneziani («un anno prima della caduta della repubblica di Venezia, il Foscolo comincia la sua carriera letteraria con una tragedia intitolata il *Tieste*. Irritato del poco conto che i Veneziani facevano delle tragedie dell'Alfieri, preferendo ed encomiando con gusto corrotto quelle del marchese Pindemonte [Giovanni] e del conte Pepoli, risolvé di limitare al solo numero di quattro i personaggi del suo dramma, onde dimostrare che per la semplicità del piano, e per la severa parsimonia nel dialogo, le tragedie degli antichi, e quindi le alferiane, sono le sole da imitarsi». Dal *Saggio sullo stato della letteratura italiana nel primo ventennio del secolo XIX* scritto in inglese dall'Hobhouse su testo foscoliano)<sup>18</sup>.

Ma in realtà, se la giustificazione della "imitazione" è generalmente esatta ed indica bene la reazione salutare del giovane Foscolo al gusto fiacco ed eclettico rappresentato dall'autore minore Pindemonte, sulle linee di struttura decisa, essenziale, rapida e "classica", rappresentate dalla tragedia alferiana, più in profondo il poeta sentì unitariamente l'esempio di un vigore costruttivo e di un impeto legato ad una rivoluzione spirituale impegnativa, e perciò ben diverso dall'onda sonora del Monti, dalla sentimentale suggestività dell'Ossian e tanto più da deboli compromessi fra classicismo e preromanticismo di Bertola o Pindemonte, anche se questi a quello pote-

<sup>18</sup> Studiarono il *Tieste* nel teatro foscoliano con accuratezza e ricchezza di particolari storici e tecnici F. Viglione (*Sul teatro di Ugo Foscolo* Pisa, 1904), E. Flori (*Il teatro di Ugo Foscolo*, Bologna 1925). Ultimamente A. Chiari insiste invece giustamente (*Verso l'Ortis*, in *Indagini e letture*, Città di Castello 1946) sul carattere di pre-*Ortis*. Considero questo studio come utile anticipazione ad una nuova considerazione di tutto il periodo di formazione, dopo il celebre saggio carducciano.

vano averlo condotto più del canto arcadico-vittorelliano o della precisione savioliana attraverso complicate sfumature che in questo momento più appassionato e più deciso vengono superate e riassunte in mosse più energiche, in frasi più violente e coerenti nel loro estremismo piuttosto clamoroso e fremente, realizzato in tinte oscure, in sfoghi esuberanti con scarsa possibilità di gradazioni e di complessità. Ingorgo di sentimenti e di fermenti cresciuti in quegli anni agitati più violentemente e incanalati nella saldezza un po' esterna e grossolana di una struttura ripresa da tragedie dove essa risultava da una conquista matura e da esigenze personali ben più precise ed elaborate.

Portato all'Alfieri da una sostanziale simpatia che mai lo abbandonò (anche se dell'Alfieri si accennano i limiti di espressione e i pericoli del suo insegnamento: «può far dar nell'aspro») sino alla trasfigurazione eroica e romanticissima dei *Sepolcri* (che ha dietro i bellissimi aneddoti sulla malinconia e la furia del grande tragico nella sua chiara spiegazione più che politica), il giovane Foscolo sentì dunque nella tragedia alfieriana l'offerta di una salda struttura "classica", di un omogeneo inquadramento semplice ed essenziale – non dispersivo – dei suoi fermenti fin allora così puntualizzati in diverse espressioni o contaminati con sonorità ed immaginosità accettate per eccesso in una pericolosa approssimazione, e insieme caricò il suo momento di irrequieta ansia con l'esempio di soluzione drammatica che – con diversa vocazione e maturità – lo stesso Alfieri aveva sentito particolarmente adatto al suo animo diviso e bruciante di lotta.

Quelle tragedie senza pausa e senza indugi realistici, in cui la stessa oratoria era velo di esasperata volontà di azione (senza descrittivismo e senza pittoresco, senza compiacimento di belle parlate), in cui le tinte oscure, gli scenari lividi e vuoti su essenziali stilizzazioni classiche toglievano ogni possibilità di frivolezza, di ornamentazione, di descrizione, ossessive nell'azione impostata per la catastrofe e nel linguaggio senza dolcezza e senza sorriso, dovettero apparire, insieme al ritratto dell'Alfieri uomo libero e poeta di libertà, nuovo petrarchista romantico e appassionato amante, una provvidenziale realizzazione del suo tormento sentimentale ed espressivo in un momento che nell'*Ortis* tornerà a graduarsi, ad assicurarsi pause distensive, idilliche, mentre si caratterizzerà ben più potentemente ed originalmente nelle sue punte più risolte e romantiche.

Naturalmente dell'Alfieri son risentite le tragedie meno complesse (*Saul e Mirra*) e più quelle di scena classica e di tensione cupa e violenta: e non solo per l'azione e per i personaggi (poco riusciti questi, come quella si brucia spesso in esasperato clamore o cade per stratagemmi teatrali male applicati: come alla prima scena dell'atto terzo), ma più per la generale atmosfera di ossessione, che si esprime soprattutto in immagini, invocazioni, motivi lirici ripetuti senza risparmio.

Si pensi ad alcuni versi dell'*Oreste* alfieriano (nella battuta di Elettra all'inizio della tragedia):

Notte! funesta, atroce, orribil notte  
presente ognora al mio pensiero! ogni anno,  
oggi ha due lustri, ritornar ti veggio  
vestita d'atre tenebre di sangue<sup>19</sup>.

e si capirà non solo la suggestione riportata dal Foscolo nella sua lettura alfieriana, ma il punto centrale dell'origine del *Tieste* che si svolge o – meglio – si accumula in una cupa aura notturna, in un silenzio orrido intorno ad alcune immagini rapprese sostanzialmente in parole rudemente simboliche, che poi nell'*Ortis* e nelle opere successive torneranno depurate dal loro accento piú torbido e ingenuo, ma cariche sempre dell'incontro essenziale in esse avvenuto fra tutto il gusto preromantico culminato nell'Alfieri e il personale sentimento foscoliano. È in questa tragedia di schema e di personaggi classici che – piú violentemente ed esteriormente che non nel grande Alfieri – si esprime una specie di sentimento "sturmundranghiano"<sup>20</sup> a cui l'equivoca suggestione dell'incesto (in realtà Erope era promessa a Tieste, ma il sapore dell'incesto rimane ad accrescere il torbido fermento dell'opera) contribuisce indubbiamente esaltando la passione incontenibile, il furore di amore e di odio. In realtà, una volta ammessa la scarsa forza dell'azione tragica e la debolezza dei personaggi, la tragedia rimane viva proprio alla lettura (contrariamente al giudizio di Foscolo-Hobhouse: «Il *Tieste* foscoliano tuttavia compare sulle scene sostenuto dall'animato suo dialogo e dalle fortissime tinte con cui sono colorite le passioni de' personaggi; ma il suo stile aspro e contorto ne rende penosa e quasi insopportabile la lettura», *Opere*, XI, p. 287) nel suo generale fervore piú incanalato e sorretto dalle linee dell'azione tragica, dalla persistenza di una scena e di pochi nodi essenziali e, dentro l'atmosfera generale, negli spunti lirici che erompono intorno a pochi motivi giustificati e sostenuti drammaticamente anche se incapaci di costituire un vero tessuto drammatico.

I temi essenziali coincidono con le parole che piú frequentemente e quasi con presentazione taumaturgica ricorrono nel *Tieste*: soprattutto «notte» e «morte», con il seguito di parole e di immagini omogenee e subordinate: «tenebre», «silenzio», «sangue», ecc., oltre a quelle piú chiaramente alfieriane di «odio», «vendetta» e «libertà», insieme alla parola-motivo «amore», quasi mai scompagnata da una accentuazione di dolore e di fatale catastrofe.

Il motivo della «morte» sullo sfondo della «notte» (come ricordo della notte d'amore da cui nasce l'angoscia che pervade tutta la tragedia e come presente colore ossessivo su cui sempre il Foscolo insiste a creare un tono cupo e misterioso) è, al di sotto del motivo politico e di quello amoroso piú vistosi, ma piú esteriori e meno efficaci, il vero motivo animatore del *Tieste*,

<sup>19</sup> Il *Tieste* è edito nel volume IX delle *Opere* del Foscolo, ed. Le Monnier.

<sup>20</sup> Si è parlato piú volte di "Sturm und Drang" per l'Alfieri (Croce nell'articolo del '17, L. Vincenti nel fondamentale saggio della «Festgabe Vossler», München 1932, ripubblicato nel '49 su «Belfagor», A. Gerbi nella *Politica del romanticismo*, Bari 1928).

il motivo che corrisponde allo stato d'animo esasperato, intensamente drammatico del Foscolo in un particolare momento di eccitazione che prelude alla fremente, appassionata attività rivoluzionaria in cui sembrerà chiarirsi in parte la tensione piú confusa che saliva dalle odi del «conio dell'autore» e che nel *Tieste* ha raggiunto la sua punta estrema ed ha trovato un'espressione tanto superiore a quelle prove precedenti.

E tanto piú è chiaro tale direzione e tale valore del *Tieste* quando lo si consideri piú che da un punto di vista tragico teatrale come testo tragico-lirico da esaminare come lettura, per la sua generale atmosfera, per i suoi spunti lirici e per il linguaggio poetico foscoliano in formazione.

Se persino per le tragedie alferiane si è modernamente consigliata una lettura, piú che una recitazione, tanto piú tale consiglio vale per il *Tieste*, che misurato nella sua efficacia teatrale è ben inferiore all'impressione che tuttora può produrre una lettura che tenga conto del suo orientamento lirico e della sua vitalità di atmosfera generale e di motivi lirici nella loro preromantica drammaticità cupa e ossessiva piú che di uno svolgimento tecnicamente tragico, di una azione e di una vita organica dei personaggi.

E fra i motivi, come dicevo, il piú profondo e genuino è quello dell'incubo, dell'angoscia della morte presentita, temuta e desiderata in tutta la tragedia e che per intensità supera i motivi piú espliciti della passione politica e della passione amorosa che pure han luogo nel *Tieste* e preludono contenutisticamente alla doppia passione dell'*Ortis*, cosí come in parte il giovane Tieste è anche abbozzo assai elementare di Jacopo, autoritratto di un Foscolo ben altrimenti sicuro e complesso.

Che forza e che importanza ha il motivo politico? Nella figura e nelle espressioni del tiranno Atreo è assai fiacco e scolastico (sul figurino alferiano): le parlate di Atreo come affermatore della "ragion di stato" e della inevitabile crudeltà dei re (la *Tirannide* e le tragedie alferiane di libertà) sono le piú fredde ed inutili della tragedia ed anche quando Atreo è investito dalla generale atmosfera eccitata e cupa, che lo trasforma in un maniaco ambizioso e geloso, la sua espressione di "superuomo" è guastata ancora dalle goffe battute del "re" senza cuore ed assorto nella difesa della regalità

(e tremi ognun che offende  
d'un re i diritti, che, quai sien, son sacri.  
Il re non dorme: s'ei non vegliasse, guai!)  
(At. III, sc. 4).

Né ha sviluppo l'accennato contrasto fra ragion di stato e affetto filiale

(... io quindi  
dareilo pronto [l'aiuto], ove temprar potessi  
cotanta angoscia, e del regale nome  
assicurar la maestà: ma impresa

è malagevol questa, e non concorda  
ragion di stato a imbelle affetto)  
(At. II, sc. 5).

Ed anche in Atreo le espressioni piú intense son quelle rare in cui, pur nella sua ipocrisia assai convenzionale, lascia intravedere l'angoscia che lo occupa e lo ricollega cosí al tono piú vero della tragedia:

tutti i miei pensieri eran di morte  
(At. V, sc. 3).

D'altra parte anche il motivo di libertà (interessante per il primo presentarsi del doppio motivo politico e amoroso dell'*Ortis*) è piú promettente di quanto in realtà non mantenga: si presenta chiaramente solo nell'atto quarto e si riduce tutto sommato a poche battute di Tieste, che, importanti per l'animo dell'autore e del suo pubblico in giorni cosí particolari, hanno nella tragedia scarso sviluppo e non riescono a costituire un elemento poeticamente e tragicamente necessario: certo contribuisce anche questo motivo ad accrescere la tensione del motivo essenziale della sventura e della morte. In realtà Tieste sarebbe pronto ad accettare il perdono del fratello e il suo sdegno di tirannicida potrebbe scendere a compromessi, una volta appianato il dissidio riguardante Eroe e il fanciullo, e le sue tirate antitiranniche vivono un po' lateralmente, piuttosto enfatiche, e il loro maggior vigore è in rapporto a quella poesia polemica, tribunizia che stava per erompere dal suo animo e dalla sua nuova esperienza politica. Nella tragedia le battute politiche sono nettamente inferiori alle parlate ispirate al motivo dell'orrore e della morte.

Oh come l'arte  
del tiranno possiedi! in cor furore,  
pace nei detti: comandar misfatti,  
e punirne il ministro: e vita e fama  
tôr, per rapir sostanze: adoprar fraude,  
ove spada non val: pietà con pompa  
mostrare e beber sangue. Oh! ben t'adatti  
il regal manto! ei ben ti copre! regna,  
ché tiranno sei vero  
(At. IV, sc. 4).

Tieste – figura giovanile e poco formata, pur nella direzione dell'autoritratto foscoliano – vive assai poco come tirannicida e nella ingenua riappacificazione con Atreo si scusa delle intenzioni sanguinarie nei riguardi del fratello che pur rimane “tiranno”:

Giovin alma ardentissima a funeste  
opre m'addusse: a pentimento vero  
or mi ti guida...  
(At. V, sc. 3).

Ripeto, non è certo il motivo politico – pur così interessante e pronto a svolgersi più risolutamente – che anima Tieste e tutta la tragedia. E Tieste ben più di Jacopo è soprattutto l'«anima ardentissima» del Foscolo più giovanile: disposta a precisazioni non ancora venute. E se la sua più simpatica luce è questa ingenuità esuberante, anche la sua vita poetica si risolve nel tono preromantico di incubo e di morte che supera le singole determinazioni di personaggi e rivela il motivo più fondo dell'animo foscoliano in questa fase accesa e poco determinata.

Ché tale è l'importanza del *Tieste*: nato da esigenze di costruzione (come la tendenza contemporanea al romanzo che regge nelle varie redazioni dell'*Ortis* a meglio contenere l'arricchimento e l'urgenza dell'animo) e da esigenze di sfogo più intenso, quest'opera, così ricca di movimenti lirici, di versi che su base alfieriana mostrano già chiare qualità foscoliane, rappresenta uno sfogo acerbo fra lirico e sentimentale di fronte a cui l'*Ortis* rappresenta arricchimento, precisazione, e insieme dominio molto più sicuro e maturo.

Voglio dire che una lettura del *Tieste* fa meglio sentire e la complessità di preparazione dell'*Ortis* maggiore e la sua relativa maturità rispetto a questo periodo formativo in cui si realizzava lo sfogo più acerbo, la confessione più generica e impetuosa.

L'altro motivo che si affaccia con maggiore chiarezza nel *Tieste* è il motivo amoroso.

In una parlata di Tieste ricorrono versi di maggiore abbandono:

La soave idea  
di rivederla mi trattenne, oh quante  
volte! sul margo della tomba, in punto  
che già volea precipitarmi! Alfine  
mendico e oscuro mi ritrassi in Delfo,  
vivendo in pianto  
(At. II, sc. 2)

ma, a parte questo momento, il tono predominante del motivo amoroso è quello di «amore e morte»

(Or quella  
non se' tu che giurasti amore e morte?)  
(At. IV, sc. 2),

e si confonde così facilmente con il tono dominante dell'orrore e dell'incubo di anime dominate dalla loro passione, anch'essa cupa e legata ad un'immagine cupa (l'immagine di una tragica notte d'amore: «l'atra notte di sventurato amor»), ma ancor più dominate dal terrore, dalla consapevolezza della impossibilità di un esito sereno del loro amore. Tieste – “anima

sensibile” – è posto in situazione tale da eludere i toni dell’elegia e dell’idillio a tutto vantaggio del motivo dell’eroe sfortunato, del vinto dalla sventura, dell’uomo onesto e puro “naturalmente” infelice e destinato a rovina nella sua ribellione al tiranno e al fato.

E quindi anche nelle sue espressioni amorose (specie il dialogo con Eroe – il piú ambizioso della tragedia per volontà di complessità sentimentale e persino di colpo di scena sentimentale: Eroe che finge di odiare intensamente Tieste e poi, sopraffatta dalla commozione, rivela un amore altrettanto intenso) il Foscolo punta qui su motivi esasperati. L’amore non porta dolcezza, ma solo tensione, e così il tono dominante resta, anche in questa direzione, quello dell’orrore, della morte, di una infelicità inevitabile: ed è su questo tono che, come abbiamo detto, le parole foscoliane assumono il loro valore lirico a base drammatica.

Ed in Eroe (dominata ancora dall’amore, piú che questa passione per Tieste che non la rende tanto coraggiosa da ribellarsi al re-marito, implicata com’è in uno stato d’animo fra ribelle e reverenziale, fra coscienza di colpa e di incoscienza, fra richiami di passione e volontà di evasione ad ogni costo) è soprattutto l’angoscia dei delitti passati e futuri, il richiamo della morte, della disperazione, la volontà persino della sventura e della notte in cui tende sempre ad immergersi, che si esprimono nelle sue parlate: e al solito l’amore compare sempre come incubo truce, come ricordo di peccato e causa di tormento, come una maledizione che trascina l’animo al desiderio della morte. In questo senso lo sforzo del giovane autore è tutt’altro che trascurabile ed indica una complessità psicologica che, pur non risultando a capacità di sfumature e di gradazioni precise, arricchisce la tensione disperata di questi brevi spunti lirici dell’ossessione e dell’angoscia. Basti la prima scena del primo atto in cui Eroe ci si presenta sul punto di uccidere il figlio, e tutta scossa da movimenti contrastanti, ma convergenti nel desiderio di evasione attraverso la morte:

D’empi rimorsi oggetto, infausto, caro  
pegno d’amor, de’ miei delitti o negra,  
o spaventosa imago!... Oh! vien, pur veggo  
in te il conforto mio. Figlio, tu acerbo  
finor mi fosti, e forse... ah! quanto acerbo  
piú mi sarai! Ma già su te l’estreme  
lagrime spargo. O notte, orrida notte  
di profanato amor! volgon cinqu’anni  
che ad ogni istante a comparir mi torni  
da mie vergogne avvolta; e mi rinfacci  
il violato talamo, la fiamma  
che accesero le Furie, e che m’avvampa  
tuttor nel sen; mi rode, e viver fammi  
vita d’inferno. O figlio, o di Tieste  
sola e trista memoria; io t’amo; e sei

tu di me degno e dell'infame casa  
in cui scorre tuttor sangue di padre...

Affascinata da quell'immagine incestuosa e fatale, combattuta fra odio e amore

(... Lo scaccio  
da' miei pensieri; ei la cagion di tutti  
i miei disastri, ei fu; ei mi sorprese;  
ei violò di suo fratello il sacro  
talamo nuziale... Ah! tutto, tutto  
io rimembro, ma invano; e invan lo scaccio,  
ch'ei qual despota torna, e a' primi ardori,  
e ad altre colpe mi sospinge, ed io  
fra gli attentati ondeggio e fra i rimorsi)  
(At. I, sc. 2),

Erope vive nel tono dell'incubo e, se nel finale il suo allibimento di fronte al sangue ha qualcosa di ingenuo, tuttavia ben corrisponde alla sua lirica dell'incubo del delitto, della passione per la morte inevitabile e desiderata.

Ma, come dicevo, questi motivi, politico e amoroso, vivono essenzialmente del motivo piú intenso dell'incubo, della disperazione e della morte ed è da questa base e dalle parole che simboleggiano questo stato d'animo che nascono sia l'atmosfera generale che gli spunti lirici piú vivi e validi della tragedia.

Come ugualmente i personaggi raramente assumono un carattere fortemente determinato, tutti ugualmente trascinati dall'impeto eccessivo dell'opera, e raramente un motivo piú elegiaco si fa luce in qualche parlata di Ippodamia, la vecchia madre dei fratelli nemici, come nei versi della seconda scena del secondo atto, in risposta a Tieste:

E il chiedi?  
Testimoni gli iddii, che tanto acerbi  
or son con noi, de' miei sospir, del pianto  
furon essi dal dí che tu volgesti  
infausto il piè dalle paterne case.  
S'io ti son madre? Ah! il tuo sospetto estingui,  
e in me ravvisa Ippodamia, la mesta,  
la sciagurata madre tua. Te chiamo  
nelle vegliate notti, e di te piango  
con Erope tuttora. Eppur m'è forza  
tremar, se a me veggjoti appresso: io scelgo  
pianger senza di te, che strazio e morte  
vederti...

Lo stesso personaggio di Tieste (ma si guardi che molto spesso il "libertario" Tieste e il machiavellico Atreo si scambiano gesti e propositi, come

avviene a volte anche per *Erope* e *Ippodamia*) in realtà vive solo nei tratti più generalmente foscoliani, nei suoi sfoghi lirici, meno caratterizzati da precisi motivi politici o passionali, e la confessione autobiografica più vera, più che in un intero personaggio, è nei motivi di furore, di orrore, di angoscia che circolano in quella figura e in tutta la tragedia, e che si realizzano nell'atmosfera generale e nei momenti più capaci di espressione lirica. Ed è in quei momenti che, secondo l'osservazione del Carrer già citata, il Foscolo veniva formando il suo verso meglio che nelle prove precedenti più parziali, proprio in questa offerta di maggior calore, di unità di tono, e sulla base di uno scatto drammatico che portava a più alto grado la complessità e la tensione della lirica musicale del suo verso.

O notte, orrida notte,  
di profanato amor! volgon cinqu'anni  
che ad ogni istante a comparir mi torni  
da mie vergogne avvolta; e mi rinfacci  
il violato talamo, la fiamma  
che accesero le Furie e che m'avvampa  
tuttor nel sen...  
(At. I, sc. 1)

La tecnica alfieriana, con le sue spezzature e ripetizioni, con le sue inamene dissonanze, con la sua violenza di parole e di suoni, traccia la strada di questa lirica drammatica, nelle sue forme più convenzionali

(Non è ancor caldo  
il ferro, ond'ei sotto amistà mi spense  
il genitor? non odi aspre parole  
di menzogna e rimbrotto? irati sguardi  
non vedi in fiel cospersi? obbrobrioso  
ripudio?... atre, rattenute minacce?  
il suo cor? tutto, tutto?...)  
(At. I, sc. 2),

nelle imitazioni di spezzettamento nelle parlate e di ritmo interrotto

*Erope*: Or prendi.  
Ma... oh Dei!... deh!... deh mi lascia!... Almeno, o madre,  
seco lui fuggirò... Romita ancella  
purché sia con mio figlio... Ah lascia! E dove?  
Dove tu il condurresti? Atreo! di troppo  
ti fidi tu... No, no... lungi da questa  
reggia di sangue io me n'andrò... Ma il figlio,  
il figlio meco, e poi morir... Sí... morte  
quanto più cara assai!... morte, sí morte  
(At. I, sc. 2),

nei soliloqui che spesso per troppa complessità di dubbi e contrasti rischiano di riprodurre Metastasio in linguaggio alfieriano (II, scena terza), fino a risultati di tensione e di suggestione che arricchiscono il verso foscoliano di pause, di sottolineature e di centri suggestivi per un suono più complesso, più deciso.

Si può dire che qui l'esercizio prolungato di endecasillabi sciolti, sull'esempio alfieriano, otteneva il duplice e unico scopo di complessità e cadenza preromantica (Alfieri con dietro Ossian) e di conclusione e articolazione classicistica che portava il verso foscoliano al di là delle prove precedenti.

*Erope:* Ove mi traggi?  
*Ippodamia:* Or tutto tace: amiche  
 stan le tenébre su la muta reggia  
 Vien...

*Erope:* Qual mistero!  
*Ippodamia:* Alta è la notte; alcuno  
 qui non avvi che n'oda e che ne scorga:  
 Vien meco.

*Erope:* E dove?  
*Ippodamia:* Ove pietà comune  
 ci chiama entrambe. Or ti fa forza, e forza  
 salda, sublime, quanta in cor ti senti;  
 ed io pur ferma sto, benché vacilli  
 mia afflitta, debil anima. Grand'opra  
 compir dei tu.

*Erope:* Qual opra mi s'addice  
 non dolorosa! No... lasciami: sacra  
 è la notte al mi' affanno; e questa è notte...  
 ultima.

(At. III, sc. 1)

L'aria sacra e misteriosa del mito greco si incontra con l'insistente motivo preromantico della notte e della morte che anima come simbolo di una angoscia non ancora chiarita tutta la tragedia, e sulla offerta del verso alfieriano un originale principio di lirica spunta e nutre di quando in quando scene, movimenti e frasi. Nello sforzo pur notevole di costruzione generale, il Foscolo era riuscito a far muovere la sua poesia sia pure in scatti limitati, ma originali, aveva dato un'espressione impetuosa anche se provvisoria e piena di cadute e di errori al fondo turbato del suo animo giovanile, aveva acquistato al suo verso quella complessità e quello scatto drammatico che gli sono tipicamente essenziali. Ancora immaturo e in piena formazione, il giovane Foscolo farà ancora altre esperienze (l'eloquenza poetica delle odi politiche, l'enfasi e l'onda musicale degli *Sciolti al Sole*) e riprenderà nell'*Ortis* bolognese toni d'idillio e di elegia qui abbandonati, ma l'esperienza del *Tieste* sarà fondamentale per l'*Ortis* milanese, e più direttamente in poesia per i Sonetti e per la sua poesia matura in cui eletta perfezione, musica alta

e serena sorgeranno su di una base drammatica ed eloquente resa intima, presupposta, ma simile all'impeto piú rozzo ed ingenuo (e involto in forme letterarie) che nel *Tieste* si è manifestato con tanta giovanile irruenza.

#### 6. *Le poesie politiche ed altre poesie del '97*

Contemporaneamente al *Tieste* e proprio nella ricerca della formazione del verso foscoliano, cui a proposito del *Tieste* abbiamo accennato, vanno considerati degli endecasillabi sciolti che, fra l'onda sonora ed eloquente dei Monti (che poteva essere pericolosa tentazione per una espressione facile ed efficace) e la mesta e grandiosa cadenza ossianesca, indicano un primo avvio della tipica musica foscoliana: alla quale, secondo l'ammissione del Foscolo, dovevano contribuire anche l'esempio della lucida precisione elegante del Parini e della drammatica asprezza dell'Alfieri (che abbiamo già considerato nel *Tieste*)<sup>21</sup>. Sono quegli *Sciolti al Sole* che trovano un esempio simile, ma piú esteriore e vacuo, in alcuni brani del lungo componimento *La Giustizia e la Pietà* pubblicato nel '97 per celebrare da parte del committente Angelo Chiozzotto il «regresso dalla reggenza di Chioggia» di Angelo Memmo IV<sup>22</sup>.

In questo componimento, costruito a mosaico, si alternano, in mezzo a brani insignificanti e verbosi, momenti di chiara scuola neoclassica e pariniana

(Zefiro fra le vele agili piume  
spiegava...  
... e l'omicida infame  
getta il pugnale ed all'aratro torna  
onde sien carichi di Britannia i pini,  
del dolce frutto di Zacinto onore...  
... Di trofeo ricinto  
te Corcira adorò; d'Itaca i solchi  
al tuo apparire germinaro, offrendo  
a te raro tributo, e Cefalene  
ancor ne serba la memoria dolce...)

e momenti di grandiosità montiana-ossianesca intorno a motivi di crolli cosmici che già avevano ossessionato la fantasia dell'adolescente nelle Odi del '95-96

Verrà quel giorno,  
verrà quel giorno, disse Dio, che all'aere

<sup>21</sup> Vedi il saggio dello Hobhouse in *Opere*, Le Monnier, XI, pp. 285-286.

<sup>22</sup> Il componimento è anonimo, ma la paternità foscoliana è confermata dall'opuscolo ritrovato alla Marciana dal Cestari nel 1846, dalla testimonianza del figlio del Chiozzotto e da chiari argomenti interni (le lodi di Zacinto, ecc.).

ondeggeranno quasi lievi paglie  
l'audaci moli; le turrìte cime,  
d'un astro allo strisciar, cenere e fumo  
saranno a un tratto; tentennar vedrassi  
orrisonante la sferrata terra  
che stritolata piomberà nel lembo  
d'antiqua notte, fra le cui tenebre  
e Luna e Sol staran confusi e muti...

Ma piú interessanti, in questa direzione di grandiosa e mesta eloquenza poetica, in questa utilizzazione dell'esempio essenziale dell'Ossian nella formazione del verso foscoliano, sono gli *Sciolti al Sole*, in cui rispetto al componimento citato vi è una maggiore compattezza ed una direzione univoca in cui la stessa scuola di eleganza pariniana e l'esempio montiano di fluidità e di facile sonorità sono moderatamente utilizzati e risentiti dentro il prevalente esempio ossianesco, in una maggiore capacità di sintesi personale.

È soprattutto nell'ultima parte (che poi il Foscolo rifece in prosa nell'*Ortis*) che, sulle offerte dei suoi modelli e soprattutto servendosi della cadenza cesarottiana, il giovane poeta raggiunge risultati piú importanti, annunciando insieme immagini, soluzioni ritmiche che diventeranno inconfondibilmente suoi:

Tutto si cangia,  
tutto père quaggiú! ma tu giammai,  
eterna lampa, non ti cangi? mai?  
Pur verrà dí che nell'antiquo vôto  
cadrai del nulla, allor che Dio suo sguardo  
ritirerà da te: non piú le nubi  
corteggeranno a sera i tuoi cadenti  
raggi sull'Oceàno; e non piú l'Alba  
cinta di un raggio tuo, verrà sull'ôrto  
a nunziar che sorgi. Intanto godi  
di tua carriera. Oimé! ch'io sol non godo  
de' miei giovani giorni; io sol rimiro  
gloria e piacere, ma lugubri e muti  
sono per me, che dolorosa ho l'alma.  
Sul mattin della vita io non mirai  
pur anco il sole, e ormai son giunto a sera  
affaticato; e sol la notte aspetto  
che mi copra di tenebre e di morte.

Ma nella primavera del '97 il Foscolo abbandonò la letteratura in cui si era avvolto fino allora nella ricerca di una propria poesia attraverso molteplici e disuguali esperienze, e si volse, con l'impeto di chi trova improvvisamente uno sforzo adeguato al suo bisogno di impegno, all'attività politica. Le congiure dei giovani democratici veneziani avevano provocato una reazione del

governo oligarchico e il giovane Foscolo aveva dovuto abbandonare Venezia agli ultimi di aprile del '97, recandosi nella Repubblica Cispadana a Bologna dove fu nominato tenente onorario della Legione Cispadana.

Appena caduta la repubblica oligarchica (17 maggio), il giovane democratico rientrò in patria e, superata una violenta malattia, si gettò nell'attività politica: non attività di organizzazione e di amministrazione, ma attività tribunizia esplicita con estremo entusiasmo e assiduità nella Società della pubblica istruzione e poi quale segretario e resocontista delle sedute della Municipalità.

Dalle lettere di quell'epoca (ad esempio quella al Fornasini del 2 maggio: «Voi in Brescia siete liberi: io per vivere libero abbandonai patria, madre, sostanze. Venni nella Cispadana con la devozione del democratico; passerò per la vostra rigenerata città colla sacra baldanza del repubblicano: potremo per la prima volta giunger le destre sciolte dalle catene dell'oligarchia»), dai verbali delle sedute della Società di pubblica istruzione<sup>23</sup> (nelle quali l'eloquenza foscoliana faceva furore e infastidiva i membri più moderati ed autorevoli) si può avvertire l'impeto da cui era animato il Foscolo e la mescolanza di vero vigore o di enfasi ingenua che si ritrova poi nelle Odi politiche di quell'epoca. Il periodo che va dalla sua prima fuga a Bologna a Campofornio e alla sua nuova partenza fu un periodo di eccezionale entusiasmo e di fervore non solamente enfatico, ma tale da costituire una prima base essenziale del suo pensiero politico e dell'elemento politico essenziale alla sua poesia. L'atteggiamento del Foscolo, qui giacobino ed ingenuamente estremista, venne poi modificandosi e mutandosi sia per contatti intellettuali (essenziale quello con il Lomonaco), sia per l'esperienza storica che lo ebbe sempre attentissimo osservatore, ma sostanzialmente fin da questo periodo, che si è soliti qualificare di "scalmana rivoluzionaria"(!), il suo sostanziale realismo storico (per cui giustamente il Salvatorelli lo colloca assai in alto per coscienza storica e politica), la sua esigenza di una democrazia capace di difendersi, di una indipendenza nazionale e di armi nazionali, si precisano dai discorsi tenuti alla Società di pubblica istruzione in una posizione originale e vigorosa. E la sua acuta scelta di posizione – malgrado le delusioni – dalla parte dei francesi e delle repubbliche da essi create in Italia (il Foscolo sentiva che se pure si trattava di una libertà «prezzolata», come egli dice, la via della libertà italiana doveva inevitabilmente passare attraverso quel primo stadio, lontana dalle posizioni di difesa dei vecchi regimi e dalle posizioni di distacco e di indifferenza) si rivela anche nello strano discorso contro l'Alfieri – in una seduta della società di pubblica istruzione – a cui il giovane ammiratore rimprovera di essersi isolato, di non aver compreso la storia del suo tempo, di aver negato la sua parola chiarificatrice ad un tempo di decisioni necessarie. Il Foscolo non era un illuso che solo

<sup>23</sup> Riportati in parte nello studio di A. Michieli, *U. Foscolo a Venezia*, in «Nuovo Archivio Veneto», 1903-1904.

Campoformio disingannò. Egli prevedeva come possibili delusioni e tradimenti e perciò – anche con insistenza ingenua – ribadiva continuamente la necessità di armi italiane, di attiva partecipazione italiana alla difesa contro gli alleati antifrancesi, e – con accenti assai giovanili – la necessità di una “austerità” degli italiani su cui poter costruire la loro indipendenza e la loro severa libertà. Non c’è un Foscolo infatuato giacobino e ammiratore dei francesi fino a Campoformio e poi uno sdegnato, ostile avversario. In realtà, se in seguito la coscienza nazionale si precisò in lui (già più nettamente nel *Discorso allo Championnet* del ’99), la sua posizione ebbe dei punti centrali essenziali: necessità di superare lo stadio di libertà controllata e concessa dai francesi, ma coscienza dell’importanza di un esercizio sia pure di parziale libertà negli stati di creazione napoleonica.

Il che ci interessa affermare non per un elogio della coerenza ideale del Foscolo, ma per assicurare già in questo periodo l’originalità del suo atteggiamento e la validità storica e personale di motivi che si manifestano nelle poesie politiche del ’97: anche nell’eloquenza e nei limiti espressivi di queste poesie fermentavano germi essenziali della personalità foscoliana e la sua eloquenza (così necessaria insieme alla drammaticità per la nascita della sua poesia) non è eloquenza vuota ed insignificante. È nutrita di motivi vitali e originalmente partecipati dal Foscolo ed è avvio di poesia, come sulla via della drammaticità lo era il *Tieste*.

Un primo esempio di poesia politica risale alla fine del ’96 (si riferisce alla proclamazione di neutralità del 27 settembre ’96 in risposta alla offerta di alleanza del ministro francese Lallemand e fu pubblicato nell’«Anno Poetico» nel ’97):

O di mille tiranni, a cui rapina  
riga il soglio di sangue, imbelle terra!  
’Ve mentre civil fama ulula ed erra, siede negra politica reina;  
dimmi che mai ti val se a te vicina  
compra e vil pace dorme, e se ignea guerra  
a te non mai le molli trecce afferra  
onde crollarti in nobile ruina?  
Già striscia il popol tuo scarno e fremente,  
e strappa bestemmiando ad altri i panni,  
mentre gli strappa i suoi man più potente.  
Ma verrà il giorno, e gallico lo affretta  
sublime esempio, ch’ei de’ suoi tiranni  
farà col loro scettro alta vendetta.

Sonetto in cui si può apprezzare più una sicurezza di impianto generale, su cui ben si appoggia l’ultima terzina più vigorosa ed esplicita, che non puntuale forza delle espressioni, sciupate da concessioni a linguaggio esteriore e convenzionale.

Più importanti e complesse le due Odi. Nella prima (*Ai novelli republi-*

*canti*) un piglio di fierezza, un gusto di energia, in coincidenza con la suggestione plutarhiana-alfieriana, anima la struttura generale: impeto negli inizi e nei passaggi, saldezza di architettura che contiene l'enfasi piú rumorosa che aveva avuto tanta parte nelle Odi degli anni precedenti.

Questo ch'io serbo in sen sacro pugnale,  
io l'alzo e grido a l'universo intero:  
«Fia del mio sangue un dí trepido e nero,  
ove allontani le santissim'ale  
dal patrio cielo Libertà feroce».  
Già valica mia voce  
d'Adria le timid'onde,  
e la odo echeggiando  
le marsigliesi sponde.

Il mito essenziale dell'uomo libero, che si prefigura piú che il successo la catastrofe e il magnanimo suicidio, domina tutta l'ode, che si chiude con una precipitazione tipicamente giovanile nell'immagine di una lotta difficile contro la mollezza inveterata di popoli abituati a servire, contro le «tiranniche frodi» e l'«oligarchica rabbia», e quasi di una desiderata catastrofe che metta in luce l'eroismo cupo e austero dei pochi repubblicani, dei pochi uomini virtuosi (prima era l'*élite* delle «anime sensibili», poi delle «anime geniali», ora degli «uomini liberi», riunite tutte nell'elogio della passione e della personalità ardente che sarà al centro dell'*Ortis*), culminante nel suicidio catoniano.

La figura poetica che campeggia nell'ode piú del combattente è l'eroe suicida dopo una lotta senza timore, che aveva nel centro dell'ode fallito praticamente il movimento di inno a cui non era estranea la suggestione della *Marsigliese*, risorge e si allarga in una specie di preromantica visione di Caio Gracco spinto dall'ombra del fratello a combattere la sua giusta battaglia popolare ed a cadere suicida pur di non spargere sangue fraterno in triste lotte intestine:

Ma Genio intanto a noi scende di pace,  
e con la destra un ramoscel di ulivo  
alza, e dolce cantando inni giulivo,  
scote con l'altra man candida face;  
e de le morte età la tacit'ombra  
col puro lume ei sgombra,  
e sul sublicio ponte  
mostra il secondo Gracco  
pallido e cupo in fronte.

Piú ambiziosa di complessità, fra architettura solenne, ritmo grandioso ed eroico, abbondanza di scene storiche e di esortazioni politiche, è l'*Oda a Bonaparte liberatore*, scritta durante il breve esilio da Venezia della primavera

'97, e certo ricca di fede repubblicana e democratica e di quell'entusiasmo etico-politico che mentre anima un tema centrale dell'animo foscoliano (la libertà) lo assicura ad una visione storica capace di caratterizzazioni poetiche e soprattutto ad una esaltazione lirica dell'eroe sfortunato che è preludio chiaro dell'*Ortis*.

Qui il tema centrale è l'esaltazione della libertà e lo stesso Bonaparte – che non è minimamente adulato in questo primo esempio di «liberal carne» – è presentato come eroe libero e liberatore, contrapposto a Cesare «eroe nel campo», ma tiranno, come mano secolare della libertà, sentita quasi come un valore superiore che muove la storia contro gli ostacoli della tirannia, della superstizione e la stessa debolezza dei servi che con forte accentuazione etica è sentita come causa essenziale della mancanza di libertà. Ed è ovvio che in questa posizione di poesia esaltatrice di libertà, anche se incarnata in un liberatore, l'esempio unitario dell'Alfieri (eloquenza politica ed espressione di poesia che riconosce nella libertà la «sua vera madre») è particolarmente presente al giovane poeta che sempre più sentiva il fascino e lo stimolo dell'Alfieri, anche se proprio in quell'anno contro di lui si scagliava in una seduta della Società patriottica per il suo atteggiamento nelle vicende contingenti di quegli anni.

Con l'esempio delle cinque odi all'*America libera* il Foscolo costruì un'ode prolissa (234 versi, quasi la lunghezza dei *Sepolcri!*), come storia della libertà, che solo in alcuni punti si trasforma nella figura del suo campione (come nella strofa quinta in cui la scena di Napoleone al ponte di Arcole ripresa in versi più faticosi che riusciti:

Ma s'affaccia l'Eroe: sieguonlo i prodi,  
repubblicano in fronte  
nome vantando con il sangue scritto.  
Ecco d'estinti e di feriti un monte;  
ecco i schiavi Aleman ch'offrono il tergo;  
e la tricolorata alta bandiera  
in man del duce, che in feral conflitto  
rampogna, incalza, invita, e in mille modi  
passa e vola, qual Dio, di schiera in schiera.  
Pur dubbio è Marte. Ei dove  
più dei cavalli l'ugna  
nel sangue pesta, e sangue innalza e piove,  
e regna morte in più ostinata pugna,  
co' suoi si scaglia, e la fortuna sfida,  
guerriero invitto, e fra le fiamme pugna,  
e vince, e Italia libertade grida.)  
(vv. 140-156).

Ma se il tema è la storia della libertà e il suo nuovo trionfo in Europa (ed è evidente l'ambizioso ricordo della storia dell'aquila del VI del *Paradiso* dantesco), che inducono un innegabile senso di vastità, di sguardo su scene

grandiose, i momenti piú capaci di espressione poetica sono appunto le rapide rassegne di luoghi e di situazioni storiche e politiche in cui impeto e forza di definizione si incontrano, mettono in luce versi piú densi e sicuri, movimenti vigorosi e definiti in un ritmo rapido e solenne, in riferimento ad un senso appassionato e romantico della storia e della civiltà umana e ad un amore del rilievo descrittivo e definitorio propri del neoclassicismo.

Cosí, di fronte a strofe piú scadenti anche se contenutisticamente interessanti, come il finale

(Ma, dell'Italia, o voi genti future,  
me vate udite, cui divino infiamma  
libero Genio e ardor santo del vero:  
di Libertà l'incorruttibil fiamma  
rifulse in Grecia sin al dí che il nero  
vapor non surse di passioni impure;  
e le mura sicure  
stettero, e l'armi del superbo Serse,  
dai liberi disperse,  
di cittadin valor fur monumento,  
ambizion con le dorate piume,  
sanguinosa le mani,  
e di argento libidine feroce,  
e molti studi, e piacer folli e vani  
a Libertà cangiar spoglie e costume.  
Itale genti, se Virtú suo scudo  
su voi non stende, Libertà vi nuoce:  
se patrio amor non vi arma di ardimento,  
non di compe falangi il petto ignudo;  
e se furenti modi  
dal pacífico tempio  
voi non cacciate e sacerdozie frodi,  
sarete un dí alle età misero esempio.  
Vi guata e freme già il tiran vicino  
dell'Istro, e anela a farne orrido scempio:  
e un sol Liberator dievvi il destino.)  
(vv. 209-234)

appaiono piú sicure quelle in cui l'eloquenza si appoggia ad un gusto di rilievo descrittivo che non rimane esteriormente decorativo alimentato da un vivo senso di storicità.

Cosí la descrizione della situazione italiana nella primavera del '97

(de' boreali Vandali ai nepoti  
vestendo, al scettro posano la croce  
onde il Tevere e l'Arno, a te devoti,  
libertà santa Dea, cercan la foce  
sdegnosamente in suon quasi di pianto;

e la turrita Manto  
 offre asilo ai tiranni; e il bel Sebeto  
 lambe i piè mansueto  
 alle soggette ad Etna auree campagne,  
 e ricche aduna a gli oppressor le méssi;  
 abbevera il Ticino  
 ungari armenti; e le ospitali arene  
 non saluta Panaro in suo cammino.  
 T'ode gridar oltre le sue montagne  
 la subalpina Donna, e l'elmo allaccia,  
 e s'alza e terge i rai nel duol dimessi;  
 ma le gravano il piè sarde catene,  
 onde ricade e copresi la faccia;  
 e le a te care un giorno  
 città nettunie, or fatte  
 son di mille Dionisi empio soggiorno:  
 Liguria avara contro sé combatte;  
 e l'inerte Leon prostrato avventa  
 ne' suoi le zampe e la coda dibatte  
 e gli ammolli abitator spaventa.)  
 (vv. 79-104)

o l'inizio eloquente dell'ode che traccia la prima storia della libertà dopo la sua fuga da Roma imperiale:

Dove tu, Diva, dall'antica e forte  
 dominatrice libera del mondo  
 felice all'ombra di tue sacre penne,  
 dove fuggisti, quando ferreo pondo  
 di vile e fera tirannia le tenne  
 umil la testa fra servaggio e morte?  
 Te seguir le risorte  
 ombre de' Bruti, ai secoli mostrando  
 alteramente il brando  
 del padre tinto e del figliuol nel sangue.  
 Te, o Libertà, se fra le gelid'onde  
 del Danubio e del Reno,  
 gisti con genti indomite guerriere;  
 te, se t'accolse nel sanguigno seno  
 Britannia, e t'avvincea mortifer' angue;  
 te, se al furor di mercenarie spade,  
 dell'Ocean dalle vietate sponde  
 t'invitar meste e del tuo nome altere  
 le americane libere contrade;  
 o le batave fonti,  
 o ti furon ricetta  
 coronati di gel gli elvezii monti,  
 or che del vero illuminar l'aspetto

non è delitto, or io te Diva invoco;  
vieni e la lingua e il petto  
mi snoda, e infiamma del tuo santo foco.

Certo eloquenza, ma eloquenza che si presenta tutta piena di vita, animata di motivi intensi e validi per la futura poesia foscoliana e, di quando in quando, capace nel suo vigoroso piglio (essenziale alla nascita della poesia foscoliana) di fissare immagini, di delineare movimenti poetici.

La precisata passione politica è certamente il motivo nuovo del '97 e rappresenta l'elemento vivificatore della poesia foscoliana in una rivelazione di forza interiore che urgeva ormai nel *Tieste* e nelle poesie precedenti.

Ma nello stesso '97 la tendenza ad una espressione idillico-elegiaca (così viva poi nell'*Ortis* bolognese) trova nuova espressione – con un tono più appassionato – nel sonetto *Quando la terra è d'ombre ricoverta*, che ci guida ai sonetti della serie illustre.

Quando la terra è d'ombre ricoverta,  
e soffia il vento e in sulle arene estreme  
l'onda va e vien che mormorando geme,  
e appar la luna tra le nubi incerta:  
torno dove la spiaggia è più deserta  
solingo a ragionar con la mia speme,  
e del mio cor che sanguinando geme  
ad or ad or palpo la piaga aperta.  
Lasso, me stesso in me più non discerno,  
e languono i miei dí come viola  
nascente ch'abbia tempestata il verno;  
ché va lungi da me colei che sola  
far potea sul mio labbro il riso eterno:  
luce degli occhi miei, chi mi t'invola?

È sempre sulla linea delle *Rimembranze*, della fantasticheria amorosa legata ad un paesaggio che essa soffonde di tenerezza mentre ne ricava suggestione di sfumature malinconiche. Quasi una ripresa di paesaggi ossianeschi raggentiliti in maggiore armonia di eco petrarchesca, mentre una maggiore robustezza drammatica regge al centro la poesia e permette una melodia più sicura, ma sempre nel tono della *réverie* e dell'estasi giovanile, come avviene nella redazione dell'*Ortis* bolognese in cui possiamo pensare come simili tinte di elegia e di idillio da *Laura* passassero più irrobustite senza con ciò perdere il loro carattere di tenerezza, di inclinazione sentimentale.

Si vuole avere subito il senso della distanza che c'è fra *Laura* ed *Ortis* '98 e quello del 1801? sulla direzione essenziale del sogno amoroso e del paesaggio sentimentale? Si legga il sonetto *Così gli interi giorni in lungo, incerto*, attribuibile al 1801 e all'amore per la Roncioni e che riprende evidentemente spunti e versi di questo sonetto per la ignota *Laura*.

Cosí gli interi giorni in lungo, incerto  
sonno gemo! ma poi, quando la bruna  
notte, gli astri nel ciel chiama e la luna,  
e il freddo aër di mute ombre è coverto;  
dove selvoso è il piano e piú deserto,  
allor, lento io vagando, ad una ad una  
palpo le piaghe onde la rea fortuna  
e amor e il mondo hanno il mio core aperto.  
Stanco m'appoggio ora al troncon d'un pino,  
ed or prostrato ove strepitan l'onde,  
con le speranze mie parlo e deliro.  
Ma per te le mortali ire e il destino  
spesso obliando, a te, Donna, io sospiro:  
luce degli occhi miei, chi mi t'asconde?

Novità, ripresa e contaminazione.

Dal punto di vista della costruzione, alla maggiore complessità della fantasticheria che si fa meditazione corrisponde una nuova volontà di linea movimentata, ben visibile specie nella prima quartina dove prima i versi si allineavano fiaccamente in facile simmetria con altrettante note di paesaggio. Ma quante parole rimangono nella intonazione piú tenue (sfumatura che serví spesso al Foscolo maggiore come velo di tinte piú forti): la notte «bruna», «lungo, incerto sonno», l'«aer coverto di mute ombre», ecc. e in tono languido rimane lo stesso finale preso da una poesia del Lamberti<sup>24</sup>.

Sí, il Foscolo aveva movimentato il primo sonetto e superato il suo tono piú languido, ma solo in parte e con evidenti contaminazioni e ritardi: come avviene appunto, per questo tema fondamentale, fra *Ortis* bolognese e *Ortis* milanese (prima parte). Le *Rimembranze* ci indicavano il punto di gusto e di ispirazione di *Laura*, il sonetto *Quando la terra* ci segna il passaggio alla situazione generale del primo *Ortis* alla cui lettura esso direttamente ci avvia.

<sup>24</sup> *Il lamento di Dafni*: «Ecco già il mondo in preda al sonno giace, / ecco tacciono i venti e taccion l'onde: / sol nel mio petto il mio dolor non tace: / quindi i poggi e le valli ime e profonde / fo egualmente sonar d'un mesto grido: / luce degli occhi miei chi, mi t'asconde?» (L. Lamberti, *Poesie e prose*, Milano 1822, p. 29).

### III

## LE «ULTIME LETTERE DI JACOPO ORTIS»

### 1. *Le redazioni dell'«Ortis»*

Occorre anzitutto premettere brevi notizie sulla storia esterna di questa opera tormentata e famosa, per poi studiare la sua formazione a strati corrispondenti a momenti, ad esperienze vitali e letterarie in quel procedere a spirale dello spirito foscoliano, nel suo ritornare con nuova ricchezza e con nuova capacità artistica su situazioni e persino su materiale già precedentemente elaborati in una fase omogenea e pure inferiore per complessità e decisione. Ciò che avevamo già veduto negli anni di noviziato poetico fra raccolta *Naranzi* e *Tieste* si chiarisce – come disegno essenziale, come ritmo tipico della vita artistica del Foscolo – nel campo di prova e di risultati dell'*Ortis*, in cui alcune situazioni autobiografiche e poetiche e con loro un certo materiale poetico, un insieme di motivi sentimentali e lirici e di toni manifestati negli anni precedenti e sedimentati nell'animo del poeta, vengono ripresi, arricchiti, rielaborati, esclusi o confermati a distanza di anni in un largo cerchio di attività e di trasformazione di vita e di letteratura in poesia o almeno in avvio, in premessa di poesia.

Lungo cammino di vita e di arte negli anni "ortisiani": e se ne ricordino le tappe biografiche essenziali, partendo dalla fine del '97 quando si prepara il primo *Ortis* che è l'inizio più sicuro dell'opera, anche se riprende e ravviva un'esperienza essenziale come quella idillico-elegiaca del '96 di *Laura* che però in realtà conosciamo solo da documenti poetici contemporanei, come le *Rimembranze*: 1797, periodo di attività politica nella repubblica democratica veneziana, trattato di Campoformio e soggiorno con attività di giornalista e di cronista (ma un cronista sempre pronto a sconfinare nel commento personale) per il «Monitore», delle sedute della Assemblea Legislativa della Cisalpina<sup>1</sup>, amicizia con il Monti e sua generosa *Difesa*, amore sfortunato per Teresa Pikler Monti. Poi viaggio, nel settembre del '98, a Bologna e impiego come «aiutante del cancelliere e segretario per

<sup>1</sup> Nel resoconto del «Monitore» (redatto da lui, dal Custodi e dal Gioia) risuonano ancora le note del rivoluzionario amante di una democrazia forte e severa, basata su armi proprie, e sempre più quelle dell'appassionato per l'indipendenza italiana e del critico amaro dei compromessi e degli intrighi dei governanti che portò alla soppressione del giornale e al processo del Custodi.

le lettere del Tribunale», ed estensore con il fratello Giovanni del «Genio democratico» di Modena, fino all'inizio dell'attività militare dall'aprile '99, come luogotenente della Guardia nazionale nella lotta contro i ribelli (ferita a Cento, prigioniero a Bozzano e peripezie nel Mugello) e poi con la Legione Cisalpina all'assedio di Genova alla fine del '99. A Genova – dopo una breve parentesi a Nizza – vita politica, galante e militare (presa del Forte dei “Due fratelli”, il 13 aprile) –, poi dopo la resa del Massena (4 giugno 1800) a Milano, a Bologna fra ottobre e novembre, a Firenze (e a Pistoia e Siena) con la conoscenza e l'amore per la Roncioni e di nuovo a Milano dal marzo 1801 e nuovo amore per la Fagnani Arese.

All'inizio di questo periodo fra Milano e Bologna, il modesto romanzetto epistolare indicato nel *Piano di studi* con il titolo di *Laura, lettere* (accanto a titoli di opere che accentuano il carattere idillico-elegiaco di un imitatore non solo di Goethe e Rousseau, ma ancora del Richardson e dei narratori lacrimosi e moralisti del Settecento: *Lettere ad una fanciulla*, *La riconoscenza*, *La solitudine*, *Racconti morali*), sorto in un'epoca di sentimentalismo preromantico fra Bertola e Cesarotti, fra “bello” e “sublime”, si presentò alla fantasia e all'animo del Foscolo come una situazione e una possibile espressione di uno stato d'animo essenziale e centrale. «Questo libro non è interamente compiuto, ma l'autore è costretto a dargli l'ultima mano, quando anche ei nol volesse». Era un libro dell'anima, nato su di un motivo centrale, in una concentrazione sentimentale in un momento di particolare tensione e ricchezza di fermenti. E se anche – come è più probabile – non fu compiuto, la sua prima apparizione nell'animo del poeta e la sua prima frammentaria elaborazione ne prepararono una necessaria ripresa come di un organismo potenzialmente ricco poeticamente e capace di una sistemazione in una specie di autoritratto in movimento di motivi che da tempo urgevano nel suo animo, aperti ad uno sviluppo che solo la maggior potenza di definizione del 1801-1802 poté in qualche modo concludere, anche se nel 1816-1817 (e sull'appoggio della relativa *Notizia bibliografica* che fu anche ripensamento e arricchimento) aggiunte e correzioni corrispondono alla natura essenziale dell'*Ortis* come autoritratto e confessione e insieme al bisogno di meglio costruire e definire.

Esigenze già vive – se pur più parzialmente – nel periodo in cui il Foscolo ventenne riprese i frammenti e l'abbozzo di *Laura* dopo la lunga serie di tentativi lirici, tragico-lirici, e l'impeto eloquente delle Odi politiche. Si trattava per lui di portare ad unità intorno ad un essenziale stato d'animo, ma in una larga possibilità di riflessioni, di spunti diversi, i fermenti e i toni elaborati nelle varie fasi del suo noviziato poetico. Possibilità più facilmente raggiungibile in prosa poetica che non in una lirica stringata e concisa. In realtà vedremo che nella redazione bolognese la sintesi risultò assai limitata e dominata dal tono idillico-elegiaco (a cui il Foscolo tornò anche sotto lo stimolo di un momentaneo accantonamento dell'espressione più impegnativa e politica che aveva avuto un certo esaurimento nell'attività pratica e

nelle Odi del '97) e che la natura piú tipica dell'*Ortis* come autoritratto in movimento e quasi specie di *Zibaldone* drammatico e romanzesco sarà raggiunta pienamente solo nella redazione milanese. E tuttavia anche nell'*Ortis* del '98 non mancò un nucleare abbozzo dell'autoritratto foscoliano e il bisogno – questo persino troppo evidente – di costruire un'opera, di superare lo stadio di espressioni discontinue e di limitata organicità, di fare un nuovo tentativo piú vasto e piú libero dopo quello pur notevole del *Tieste*.

Nel '98 dunque il Foscolo scrisse in parte la prima vera redazione delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* e a Bologna diede a stampare all'editore Marsigli quanto aveva fino allora composto.

Ma con la discesa degli austro-russi nell'aprile del 1799, il Foscolo – luogotenente nella Guardia Nazionale – dové lasciare la città e la pubblicazione del manoscritto rimase interrotta alla lettera XLV, all'incirca in corrispondenza della partenza di Jacopo che costituisce la separazione fra la prima e la seconda parte dell'*Ortis* definitivo. Ma l'editore poco scrupoloso diede incarico ad un mediocre letterato bolognese («laureato in legge e seguace delle Muse e della Filosofia»), Angelo Sassoli – in realtà assai “aggiornato” quanto a letture di moda del tempo, ma grossolano e banale –, di continuare l'opera (servendosi anche di abbozzi lasciati dal Foscolo<sup>2</sup>) per completare cosí nel giugno '99 la prima edizione delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, apparsa con la data 1798. Ma la paura (in verità esagerata, dati i pochissimi accenni politici delle quarantacinque lettere!) della censura degli occupanti fece sí che l'editore ritirò l'edizione<sup>3</sup> e con nuova manipolazione sassoliana in tono piú reazionario (svisando e assecondando la piega della delusione e l'antipatia per la «licenza» esistente nel testo foscoliano) pubblicò una nuova edizione in due volumetti con il doppio titolo – molto alla moda e quasi simbolico per la deformazione popolaresca e romanzesca – di *Vera storia di due amanti infelici ossia Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Finalmente, dopo Marengo ancora un'altra edizione che ripristinava la prima, ma con il nuovo titolo piú allettante, fu messa in vendita dai due soci.

La famosa protesta del Foscolo, appena vide la seconda (e la peggiore) delle edizioni Marsigli a Firenze alla fine del 1800, fissa bene il distacco dell'autore rispetto alla deformazione sassoliana e il suo attaccamento ad un'opera sentita come “sua”, di «suo conio», come insieme opera d'arte e opera di vita. Alla «Gazzetta universale» di Firenze che presentava la *Vera storia* come opera che «molto interessa la sensibilità del cuore umano», il Foscolo precisava in una lettera del 2 gennaio 1801 (*Ep.*, I, p. 92) che le edizioni bolognesi (ed una torinese ed una senza data e luogo di stampa che non conosciamo) erano «apocrife e adulterate dalla viltà e dalla fame. Vero

<sup>2</sup> Ma pare piuttosto strano che il Foscolo lasciasse degli appunti all'editore: a che scopo? Che poteva farne lo stampatore?

<sup>3</sup> Si veda l'articolo di A. Sorbelli, *La prima edizione dell'«Jacopo Ortis»*, in «Bibliofilia», X, 1918 e la recensione relativa di V. Cian, in «Giornale della letteratura italiana», 1919.

è, che io erede de' libri dell'Ortis<sup>4</sup>, e depositario delle lettere da lui scritte nei giorni ne' quali la sua trista filosofia, le sue passioni, e più di tutto la sua indole lo trassero ad ammazzarsi, ne impresi l'edizione non solo per confortare il mio esilio, e per far vivere (per quanto in me stava) il nome del mio solo amico; ma perché le sue disavventure, le sue virtù, la sua morte deliberata, e l'apologia ch'egli fa del suicidio fossero di consolazione, e di esempio agl'infelici. Se non che più fieri casi m'interruppero quest'edizione abbandonata a uno Stampatore, il quale reputandola romanzo lo fe' continuare da un prezzolato, che convertì le lettere calde, originali, Italiane dell'Ortis in un centone di follie romanzesche, di frasi sdolcinate e di annotazioni vigliacche. Da questa vennero tutte le altre edizioni, guaste per altro diversamente, poiché dovendo spiacere gli alti sensi dell'Ortis a tutti gli usurpatori di Italia da lui profondamente aborriti, quei villani editori manomettevano anche ciò che spettava al suo vero Autore per palpare i diversi Governi dove l'opera si stampava, ecc.». Si notino per tutto l'*Ortis*, e particolarmente per la nuova redazione, certe parole e frasi: «reputandola romanzo», «lettere calde, originali, Italiane», che indicano, nel gusto di trasfigurazione e di travestimento sempre operante nel Foscolo, la sua più matura interpretazione dell'*Ortis* come opera lirica e autobiografica; più che romanzesca, e piena di significato rivoluzionario in senso nazionale-romantico.

Così nel 1801 il Foscolo si mise a rivedere e rifare e completare e già nel marzo parlava di un'edizione avviata presso il Mainardi di Milano (vedi la lettera del 27 marzo al Piatti), di cui poi uscì solo il primo volumetto che Foscolo inviò subito al Melzi, all'Alfieri, al Goethe<sup>5</sup> (16 gennaio 1802) (la lettera al Goethe è importante per l'annuncio di una traduzione del *Werther* nello stile dell'*Ortis* fatta dalla Arese, per la pretesa di aver tratto tutto dal «vero» – certo il vero del suo animo, non dei fatti – e per la strana concessione che l'*Ortis* abbia avuto «forse» origine dal *Werther*). Ma l'opera poté finalmente essere interamente pubblicata solo nell'ottobre 1802 per i tipi del «Genio tipografico» a Milano, con la data «Italia – 1802».

Non era finita del tutto la vicenda dell'*Ortis*, perché nel 1816 a Zurigo, con falsa data «Londra 1814», il Foscolo lo ripubblicava con cambiamenti ed aggiunte e con la *Notizia bibliografica* e ancora nel 1817 apportava qualche correzione in una ultima edizione (Londra 1817).

Ma certamente – a parte la famosa lettera del 17 marzo così bella e ortisiana ed alcune correzioni importanti per il pensiero foscoliano – l'edizione del 1802 rappresenta la mèta del lungo cammino dell'*Ortis*, anche se le ultime due edizioni, oltre alla cura stilistica e all'interesse annesso dal Foscolo maturo alla sua opera giovanile, indicano una certa “apertura” dell'*Ortis* anche

<sup>4</sup> Il Foscolo fingeva, come si sa, di essere solo editore delle lettere di Jacopo Ortis. (Il nome del vero Ortis, studente padovano suicida, era Girolamo).

<sup>5</sup> Di questo primo volume Mainardi possediamo solo la copia inviata al Goethe ed ora nel museo di Weimar.

dopo gli scritti didimei come base sempre valida di una ideale «storia di un'anima» foscoliana mai terminata. E perciò il nostro interesse si deve appuntare sul periodo 1798-1802, fra primo *Ortis* bolognese e *Ortis* milanese: il che non significa affatto svalutare l'importanza e l'arcaicità del proto-*Ortis* (il nostro lavoro ha anzi messo in particolare valore la prima attività foscoliana per nulla separabile dall'attività piú matura), ma sentire che nel '98 il primo abbozzo piú chiaramente preromantico e settecentesco fu ripreso con piú forza di costruzione e con maggiore necessità di espressione larga e personale.

E dal '98 al 1802, pur nella produzione di alcuni Sonetti, delle Odi, della stesura della *Orazione a Bonaparte*, nell'iniziato carteggio con l'Arese, l'*Ortis* costituisce l'opera maggiore di quegli anni, il compito di maggiore impegno. E quegli anni si possono giustamente chiamare «ortisiani»<sup>6</sup>.

## 2. «Laura» e «Ortis» bolognese

Impresa disperata e poco produttiva è quella di ricostruire, come tenta in uno studio sottile e complesso Vittorio Rossi<sup>7</sup>, il primo romanzetto *Laura, lettere* di cui non possediamo che il titolo, e i frammenti della storia di Lauretta nell'*Ortis*, e di cui abbiamo giú indicato l'ubicazione di gusto e d'intonazione nelle lettere al Costa e all'Olivi e nell'Elegia *Le rimembranze* che sono addirittura rifuse nella scena famosa del bacio recuperata nell'*Ortis* milanese (lettera del 14 maggio in cui ritornano di peso espressioni di quelle terzine<sup>8</sup> – prova di quanto il Foscolo avesse sempre presenti le sue produzioni giovanili e come se ne servisse nel suo tipico metodo di rielaborazione di motivi sentiti vitali riportandone il linguaggio e il gusto in cui essi erano apparsi la prima volta, senza paura di contaminazioni di nuovo con vecchio nella sua padronanza di tutto il proprio passato e nel continuo ritorno a quella prima riserva essenziale di miti, di sfumature, di toni, utilizzati con nuova destinazione e nuova sicurezza). Ma se alcuni casi mostrano come il Foscolo piú maturo utilizzasse bra-

<sup>6</sup> Per le edizioni dell'*Ortis*: un'edizione critica è quella di G.A. Martinetti e C. Antona-Traversi, Saluzzo 1887. V. Cian ha riprodotto nel primo volume delle *Prose foscoliane* (Bari 1912-1913) l'*Ortis* del '98, la continuazione del Sassoli, e l'edizione 1802 (con le varianti delle edizioni posteriori, ma introducendo arbitrariamente la lettera del 17 marzo che compare solo nell'edizione 1816). Edizioni notevoli sono quella di N. Vaccalluzzo, Catania 1927; di C. Muscetta, Torino 1942 (Universale Einaudi), e di C. Cordié, Milano 1944. Per l'edizione nazionale sta preparando l'edizione critica G. Gambarin. Sull'*Ortis* ha dato una bibliografia ragionata F. Pavone, in «Biblion», 1946-1947.

<sup>7</sup> In «Giornale storico della letteratura italiana», 1917; poi in *Scritti di critica letteraria*, III, Firenze 1930.

<sup>8</sup> Si confronti con il finale dell'Elegia questa serie di frasi: «Ella mi ama sí ... mi ama. A queste parole tutto ciò ch'io vedeva mi sembrava un riso dell'universo, io mirava con occhi di riconoscenza il cielo, e mi pareva ch'egli si spalancasse per soccorrerci. Deh! a che non venne la morte? E l'ho invocata...», a parte altri punti di contatto.

ni giovanili trascurati nel primo *Ortis*, e se da un punto di vista di situazione generale si può concordare con il Rossi che egli ripristinò nell'*Ortis* milanese la situazione dell'amore per la «fanciulla» (Laura e Teresa fanciulle) al posto della situazione più romanzesca di Teresa vedova, bisogna però ricordare anzitutto per questa seconda osservazione che certamente influì sulla trasformazione l'amore per la fanciulla Isabella Roncioni, come sulla prima Teresa gravava la realtà biografica di Teresa Pikler Monti (e dietro la suggestione non osservata della commedia di G. Greppi, *Teresa vedova*, e forse la volontà di fondere la situazione della Carlotta wertheriana nelle due fasi di promessa e di sposata: tanto collaborano e si mescolano nel Foscolo letteratura e vita!), e che in generale il ripristino dovrebbe piuttosto intendersi per una volontà più decisamente tragico-lirica nel nuovo *Ortis*, mentre nel primo *Ortis* – in accordo con *Laura* – il romanzesco e l'idillico prevalevano come base di lirica in una minore ampiezza di motivi.

Ritengo insomma che il saggio del Rossi, così utile come prima vera indicazione degli strati ortisiani (solo sospettati dal De Sanctis e dal Carducci), e ricco di puntuali osservazioni felici, non possa venire accettato integralmente per quanto riguarda la *Laura*: impossibile è ricostruire il proto-*Ortis*, *Laura* – e semmai dovremmo attenerci a quello che poté esserne riassunto nella *Storia di Lauretta* (con le sue tinte più giovanili e con una primissima suggestione sterniana) –, ed è errato trovare per *Laura* una maggiore vicinanza all'*Ortis* milanese che non nell'*Ortis* bolognese. Evidentemente nell'*Ortis* milanese ci fu una utilizzazione di *Laura* più generale (e più distaccata per quanto riguarda la *Storia di Lauretta*, antefatto e racconto adatto ad aumentare stato di dolore e di compassione alla stessa stregua di altri minori accenti inseriti nel nuovo *Ortis*), ma d'altra parte è innegabile che l'*Ortis* bolognese è nel suo complesso inevitabilmente più vicino a quell'atmosfera sentimentale fra Genio e anime sensibili, fra "amore e morte" e patetica natura bertoliana-ossianesca, fra Saffo ed Ossian, che poteva più limitatamente respirarsi nel tenue romanzetto del '96.

Ciò che appare importante è la constatazione dell'intimo legame tra il Foscolo adolescente e il Foscolo giovanile e della precoce nascita di miti fantastici e sentimentali che vennero acquistando a poco a poco una consistenza e una realtà poetica, dapprima incerta e più letteraria, ma in ogni modo necessari e predestinati nell'animo del Foscolo a fungere da essenziali punti di riferimento, da direzioni e momenti indicativi della sua spirale sempre più ricca ed individuata.

Non indugeremo a fantasticare su *Laura*, di cui del resto abbiamo implicitamente parlato ricostruendo il gusto del Foscolo nel suo noviziato dal '95 al '96 e precisandone l'ubicazione di poetica e di tono nelle *Rimembranze* e nelle lettere di quel tempo.

Parliamo invece dell'*Ortis* bolognese, opera convenzionale del '97-98 sull'avvio del sonetto già letto e dopo l'esplosione di eloquenza poetica e di tensione tragico-lirica del *Tieste* e delle Odi politiche.

Di solito il lavoro molto auspicato della elaborazione dell'*Ortis* (ad esempio il De Robertis giustamente lo considera il lavoro piú utile da fare su quest'opera ormai studiatissima da altri punti di vista) è rimasto piuttosto un desiderio e neppure la recente *Lettura dell'Ortis* di M. Fubini (Milano 1947) assolve completamente questo compito<sup>9</sup>.

L'*Ortis* bolognese si presenta come opera di raccolta dei motivi foscoliani già affinati nelle poesie precedenti e come nuovo ritratto della sua personalità anelante ad espressione sulla direzione fondamentale idillico-elegiaca animata sempre piú di tensione drammatica nel personaggio essenziale dell'animo sensibile e del genio ribelle, dell'uomo in cui sentimento lotta contro ragione, dell'amante della spontaneità e della natura, mosso da un'etica sentimentale in cui la virtù illuministica diviene, piú che meta di educazione razionalistica, educazione sentimentale di anime benenate, compassionevoli e fiere, generose ed impavide: l'eroe preromantico del sentimentalismo rousseauiano e wertheriano, fra l'emozione del bello, dell'amabile bellezza (l'espressione passa dalla prima odicina foscoliana nelle pagine del primo *Ortis*), e l'impressione del sublime tempestoso, fra languore erotico, religiosità naturale e malinconia di *Weltschmerz*. Ma tutto – nei riguardi dell'*Ortis* maggiore – mantenuto in una generale atmosfera di maggiore idillio ed elegia in cui gli scatti eroici e ribelli, la voce della passione irrefrenabile, del pessimismo mescolato ad una religiosità biblica e cupa, perdono la loro unilaterale violenza, mentre tendono verso condizioni particolari – piú avanzato di tanto preromanticismo languido e moderato fra Bertola e Pindemonte – la stessa atmosfera piú pittoresca. Nell'*Ortis* milanese assisteremo ad un contrasto maggiore e ad un potenziamento drammatico e passionale di tutto il tono dell'opera. Qui è avvertibile nello scatto foscoliano, acquisito duraturamente nel *Tieste* e nelle Odi politiche, una certa maggiore tenerezza sentimentale. Il Foscolo evidentemente, nel riprendere i motivi del periodo precedente, li aveva virilizzati e tesi, ma non aveva resistito all'inclinazione tipica che li caratterizzava, al fascino del tono idillico-elegiaco a cui sostanzialmente subordinò nella parte rimastaci il motivo eroico e politico nelle sue possibilità di riflessioni storiche e pessimistiche di ribellione e di tragedia di libertà. Egli aveva già scritto *Tieste* e Odi politiche tutte piene – come vedemmo – di furore di libertà, di austerità etico-religiosa, di vocazione al suicidio magnanimo, e d'altra parte già Campoformio era avvenuto con il tema del tradimento della patria. Ma nel ritornare sul romanzetto del '96 e nel riprendere una situazione sentimentale amorosa quale era stata quella delle *Rimembranze* e di *Laura* (in cui addirittura, come nella lettera all'Olivi, doveva essere esaltata la fuga nella pace campestre dalle tempeste della vita civile), il Foscolo, per quanto carico di interesse politico, ridusse al minimo

<sup>9</sup> E lo studio di E. Bottasso (*Foscolo e Rousseau*, Torino 1941) studia le elaborazioni dell'*Ortis* in funzione dei rapporti con Rousseau.

quell'elemento che nella redazione milanese si accresce nella stessa prima parte condizionata dalla prima redazione, e straripa nella seconda anche in coincidenza con la trasfigurazione di vicende ed esperienze posteriori all'*Ortis* bolognese.

Solo la prima lettera esprime il tema politico dell'esilio in connessione piú con la comoda precauzione del '96 (quando il giovane si era ritirato in campagna per prevenire le prime persecuzioni del governo aristocratico) che con la fuga dopo Campoformio.

E subito, sul motivo pur vigoroso (ma impacciato nella contaminazione dei due avvenimenti del '96 e del '97) della difficoltà della politica per l'uomo «dabbene» («Quando e doveri e diritti stanno su la punta della spada, il forte scrive le leggi col sangue ed esige il sacrificio della virtù») prevale il motivo idillico-sentimentale delle anime belle e del piacere della solitudine campestre: «Se tu potessi volare su queste colline!... T'è caro l'ozio solitario della campagna: qui riderem della gloria! Infelice colui che non ha per oggetto delle sue azioni che quest'idolo vano! Egli non gustò il piacere di una vita mediocre e pacifica, non ringraziò i consigli dell'amico, non sente la soavità del pianto secreto sparso su le disgrazie dell'uomo onesto o sul sepolcro di due amanti fedeli» (*Prose*, ed. Cian, I, p. 79). Il tono che subito s'impone è quello idillico-elegiaco che già nel giovanissimo Foscolo si era presentato nella suggestione bertoliana, sulle offerte delle prose campestri del Pindemonte, di lettere cesarottiane, di traduzioni dai melanconici inglesi e naturalmente sull'esempio piú importante della *Nouvelle Héloïse* e del *Werther*, ma sempre in coincidenza con il tono piú italiano del preromanticismo idillico-elegiaco, in cui si eran dissolti senza fatica anche ultimi residui d'Arcadia.

Questo tono fondamentale si allarga in forme descrittive, pittoresche e sentimentali in cui brevi spunti di riflessioni pessimistiche sono contenuti dentro una prosa tenera e preziosa, in cui si fondono eleganza classicheggiante e cadenza sentimentale preromantica.

Ecco cosí presentarsi subito nella lettera III la descrizione del lago dei cinque «fonticelli» (grande abbondanza di diminutivi in questo primo *Ortis*) che nel primo *Ortis* è sostanzialmente il centro ideale del romanzo: «Questa mattina mi sono alzato per salutare l'Aurora. Arrampicava a fatica per trovarmi su la cima della montagnetta che domina queste campagne, quando mi distolse un lontano fremito d'acque. Mi fu guida l'orecchio e, dopo una discesa difficile verso la parte opposta al mio romitorio, ho veduto cinque fonticelli che s'affrettavano a unirsi tutti in un limpido lago. Come fresche erano quell'acque, ombreggiate da folti salici, i quali non poteano però impedire al sole di rompere i furtivi suoi raggi su le onde riscintillanti e agitate pel continuo cascar de' ruscelli! Ad onta che questo mese non sia amico ai bagni, ho voluto spogliarmi ed immergermi in quel laghetto, che pareva accogliermi con voluttà. Il mio cuore cantava un inno alla natura, e la mia fantasia s'illudeva invocando le ninfe, amabili custodi delle fontane.

“Illusioni!” grida il filosofo. E non è tutto illusione? tutto. Beati gli antichi che si credevano degni de’ baci di Venere, che sacrificavano alla Bellezza e alle Grazie, che diffondevano lo splendore della divinità su le imperfezioni dell’uomo, e che trovavano il bello ed il vero accarezzando gl’idoli della loro immaginazione! La religione greca e romana ha educato gli artisti e gli eroi, e a questo dobbiamo i capi d’opera che il caso ha rapito alla inclemenza de’ secoli. Così io riflettea, diguazzandomi. Mi son rivestito e con due grappoli colti di fresco son ritornato a passare il resto della mattina in compagnia del mio Plutarco» (*Prose cit.*, p. 81).

Pagina fondamentale per la densità e brevità di motivi dell’animo foscoliano nella loro nitidezza più elementare dentro una prosa animata, ma tiepida e colorita, sensibile e poco incisa, sul margine di una maniera (la maniera preromantica più squisita e si pensi al *Viaggio sul Reno* del Bertola) e pure costitutiva, nell’innesto di motivi più foscoliani, di una prosa ormai inizialmente individuata e coerente a questo clima di soave idillio di fine Settecento, ricco di figurine, di quadretti sensibili.

Questo primo *Ortis* nella parte che ci rimane (ma possiamo immaginare anche nel suo compimento se a questo il Foscolo fosse arrivato nella tanto minore ricchezza di esperienza e di vicende biografiche) è nella sua minore complessità più facilmente coerente o insieme più miniaturistico e pittorresco, più idillico-elegiaco malgrado la situazione esteriormente più complicata di Teresa vedova e sposa di Odoardo, con la sua scala di amori dal primo marito a Odoardo a Jacopo: situazione più da dramma borghese e da romanzo sentimentale settecentesco che da potente espressione dell’anima.

Si noti il tono di beatitudine, di estasi “campestre” che subito prevale e quasi cancella pessimismo e dolore politico e tutto traveste in un’aura di simpatia e di sensibilità tenera: persino Odoardo diviene qui una figura giovanile, presentata in situazione pittoresca e poetica (Jacopo lo vede in campagna intento a disegnare).

Figurine, incontri, linee tenere di descrizione pittoresca e di descrizione psicologica affettuosa e comprensiva che rende tutti o quasi tutti buoni, simpatici, amabili, di fronte ad un quadro insistente, ma generico della perfidia umana, degli ostacoli che la società frappone al genio ed al «cuore», nella esaltazione di un’*élite* di anime sensibili e di uomini viventi nella natura: facile rousseaunismo che presenta una vita idillica senza vizi (lettere VI a VII), gessneriana, felice, dalla natura in pace, ai villani pacifici e patriarcali, alla famiglia perfetta secondo i modelli svizzeri e tedeschi di moda preromantica: «Certo la benedizione del cielo si diffonde su questa ottima gente; ed io pure sono divenuto con essa felice. Non cesseresti mai di bramare una sposa come Teresa ed una figliuola come la Giovannina. La vecchierella Margherita, che ha veduto nascere la famiglia, è ancora, a dispetto di settant’anni, affabile e gaia come una fanciulla che va a marito: tanto può la pace del cuore! Odoardo è un angelo, buono, esatto, liberale, paziente... non ha che un po’ di garrulità. Bada che non incominci a parlarti

de' suoi viaggi...». Ma anche la caricatura di Odoardo che si accentua nelle righe seguenti è bonaria, non altera l'aria idillica: «Egli ha il giornale degli accidenti piú frivoli: ora ti scappa con uno stranissimo sogno, or con l'esatta descrizione di una festa da ballo. Aggiungi mille avventure! mille pericoli! In seguito ti annovera gli studenti di Padova, e pesa il merito di tutti gli artisti del paese: confronta i pittori antichi ai moderni, piatisce la causa di questi e di quelli, siede *pro tribunali* e giudica in forma. Se talvolta io lo interrompo, abbandona il primo soggetto e incomincia a tessermi la storia metereologica di tutti i giorni di questo mese...». Embrione bonario del nuovo Edoardo che arriverà sino all'implicita qualifica di «scellerato».

Il tono idillico si prolunga intatto fino alla lettera X (e culmina piú autenticamente nel bel finale della IX che tanto vigorosamente campeggerà nella prima parte del nuovo *Ortis*: «Che bell'autunno! Addio Plutarco!... sta sempre chiuso sotto il mio braccio. Sono tre giorni ch'io passo la mattina a colmare un canestro d'uva e di persiche, ch'io copro di umide foglie, avviandomi in seguito lungo il fiumicello; e, giunto alla villa, destò tutta la famiglia di Teresa canticchiando le canzonette della vendemmia»), quando, in una scena di gusto assai scadente, si presenta il motivo "lacrimoso" in una scena fra voluttuosa e patetica.

Odoardo deve partire e piange abbracciato a Teresa che incoraggia Jacopo – sopraggiunto inaspettatamente e imbarazzato – a fermarsi, «mirandolo con un sorriso cosí patetico e con tanta semplicità, ch'io non posso ancor ripensarvi senza sentirmene innamorato».

È da questa scena che nasce l'amore: dal seno di una scena patetica e pittoresca in cui una leggera sensualità, amore e sentimentalità si intrecciano e si provocano: «sentivo dentro di me quella commozione che ci fa piangere con certa voluttuosa tristezza al pianto di un amabile addolorato...» (p. 88).

Ecco una caratteristica del primo *Ortis*: per quanto il Foscolo dica per bocca di Jacopo: «Bada, dunque, o Lorenzo, di non perdere il filo del divin racconto perché io sono uno storico che non si concilia l'attenzione per la via dell'ordine» (p. 89); e per quanto l'antefatto del primo matrimonio col «galantuomo di Padova» in mezzo all'amore non mai spento per Odoardo entri con fatica e con molti spunti di goffaggine nel romanzo, il primo *Ortis* gode di una facile compattezza, di una certa continuità narrativa sulla linea facile del descrittivismo, del tono idillico-sentimentale.

Anche la gita ad Arquà (sempre nella lettera X), tutta intessuta di echi letterari e addirittura di citazioni poetiche (che vanno continuando nelle lettere successive, costituendo una specie di antologia non diversa da quella scelta di libri che noi conosciamo già dal *Piano di studi*), è costruita sul tono dell'idillio campestre, o persino con tratti da scampagnata di famiglia borghese («Io me ne andava innanzi, Teresa veniva appresso con Odoardo e la ragazza ci teneva dietro in braccio all'ortolano»; p. 92), che il Foscolo volle rialzare appunto con le citazioni poetiche: prima una descrizione del *Prometeo* montiano, poi la fine di un sonetto dell'Alfieri al Petrarca, poi ancora

un brano descrittivo del Monti. E, in mezzo ad una descrizione di paesaggio pittoresco (tecnica bertoliana e pindemontiana), la narrazione patetica dei ricordi di Teresa, la recita di poesie petrarchesche da parte di Jacopo e del sonetto alfieriano al Petrarca citato da parte di Teresa e il ritratto di Laura fatto da Odoardo. Un ingenuo estetismo si accoppia al sentimentalismo in aria di idillio: contadinelle che salutano Teresa e «la colmano di benedizioni e di lodi», baci teneri di Teresa alla figliuola serenamente dormente. Ed è in questo tessuto di tenerezza e di sensibilità preromantica che l'elegia si svolge come naturale sviluppo del patetismo e del desiderio sognante e irrealizzato: «Buona notte, Lorenzo. Sèrbati questa lettera: quando Odoardo si porterà seco la felicità, ed io non vedrò piú Teresa, né piú scherzerà su queste ginocchia la sua semplice figliuolina; in que' giorni di noia, ne' quali ci è caro perfino il dolore, rileggeremo queste memorie, sdraiati su l'erba che guarda la solitudine di Arquà, nell'ora che il dí va mancando. La certezza che Teresa è felice rasciuggerà il nostro pianto. Facciamo tesoro di sentimenti soavi e cari, che ci ridestino per tutti gli anni che ancora forse tristi e perseguitati ci avanzano, la rimembranza che non siamo sempre vissuti nel dolore» (p. 95).

Idillio ed elegia rappresentano i due poli di questa prosa poetica e nel loro incontro anche le punte piú appassionate e piú decise del pessimismo foscoliano, del contrasto fra passione e ragione, vengono come smorzate da questa atmosfera piú blanda che solo in parte manterrà la sua funzione moderatrice ancora nella prima parte dell'*Ortis* milanese, ma che in questa prima redazione è assolutamente dominante. Così nella lettera XI la frase che campeggia nella lettera del 22 novembre dell'*Ortis* maggiore («O tu che disputi tranquillamente su le passioni, se le tue fredde mani non trovassero freddo tutto quello che toccano, se tutto quello ch'entrò nel tuo cuore di ghiaccio non divenisse tosto gelato, credi tu che andresti così glorioso della tua severa filosofia?») non interviene a rilevare drammaticamente le riflessioni pur pessimistiche che precedono e che possono benissimo adattarsi al tono pacato e scherzoso dell'inizio, in una cerchia di toni sfumati e graduati, capaci di avvolgere spunti di dramma, di lirica piú intensa, ed anche di accogliere forme piú sorridenti ed ironiche senza vero contrasto e senza stacco, come invece si avverterà nell'*Ortis* maggiore che pure accoglierà queste forme, ma spesso imprimendo loro un fremito piú pungente e risentito o, come nelle lettere padovane, aggiungendo qualche avvertimento: «T'accorgerai che questa lettera è copiata e ricopiata, perch'io ho voluto sfoggiare lo *bello stile*» (Cian, I, p. 274). Facile è così la coerenza fra le riflessioni piú foscoliane sul cuore (centro della figura di Jacopo e motivo della sua unità lirica fra prima e seconda relazione: «ma spesso rido di me, perché propriamente questo mio cuore non può soffrire un momento, un solo momento di calma. Purch'ei sia sempre agitato, per lui non rileva se i venti gli spiran avversi o propizi. Ove gli manchi il piacere ricorre tosto al dolore»), scenette come quella del ladruncolo dell'orto (che nel nuovo *Ortis* è spostato verso l'inizio – 24 ottobre – dove sono raccolte le scene piú blande e piú pitto-

sche e qualche lieve correzione accentua il riferimento pessimistico generale<sup>10</sup>) e la lettera XIV iniziata ad idillio e terminata in elegia: tipico esempio del modulo piú comune di questo primo *Ortis* (nella nuova redazione – 12 novembre – si toglierà un’espressione ossianesca «la mia bassa tomba» e si darà slancio piú appassionato al finale con la replica dell’«Egli» iniziale). Qui tale prosa poetica ha la sua misura migliore in questo passare da toni idillici ad elegia con la creazione di un incanto suggestivo infinitamente piú sicuro di quello delle poesie omogenee dell’adolescenza, ma sempre rivolto ad adibire colori e paesaggio, insieme alle sfumature sentimentali, ad un descrittivismo lirico meno impetuoso e potentemente spirituale di quanto avverrà nei movimenti piú intensi del secondo *Ortis* e nel Foscolo maturo dei piú grandi sonetti.

Come si può dire anche della lettera XV, con la scena di Teresa all’arpa che costituisce come la fine ed il culmine di una prima parte ideale prima della pausa delle lettere padovane di cosí vario valore e chiuse coerentemente e festosamente con il ritorno ai colli, al “paradiso” ancora intatto del primo Jacopo in cui la passione politica è cosí generica e come momentaneamente limitata in questo ritorno da artista e da poeta bisognoso di una espressione conclusiva della sua gioventú e della sua poesia.

In questa redazione la scena dell’arpa, della contemplazione di Teresa non ha fremiti di disperazione (che nella lettera del 3 dicembre nel secondo *Ortis* è invece elemento essenziale della scena: «come poss’io immaginarti, o celeste fanciulla, e chiamarti dinanzi a me in tutta la tua bellezza, senza la disperazione nel cuore?»), vive tutta nel tono dell’incanto della bellezza e dell’armonia, su di un tenue affondo di malinconia non precisata, appoggiata a citazioni poetiche e soprattutto alla traduzione foscoliana del ’94 del famoso frammento di Saffo:

Sparir le pleiadi,  
sparí la luna;  
è a mezzo il corso  
la notte bruna:  
io sola intanto  
mi giaccio in pianto.

I limiti letterari della pagina sono evidenti e ben fece il Foscolo a ridurli energicamente nel rifacimento del 1801 (senza riuscire a sfuggire il pericolo

<sup>10</sup> Nella prima redazione il ladruncolo si difende dicendo: «In questo paese fanno tutti cosí» e la riflessione di Jacopo è a metà fra parentesi: «(Ecco la società in miniatura). Tutti cosí». Nella redazione milanese la difesa del fanciullo assume un carattere generale e ben diversamente pessimistico: «Fanno tutti cosí» e nel finale la caduta della parentesi dà maggior rilievo all’esclamazione piú sdegnata che scherzosa di Jacopo. Esempio di come fra le due redazioni anche piccoli particolari diversifichino un tono piú blando della prima da quello piú impetuoso e piú amaro della seconda.

di stonature nel rimaneggiamento), ma certo l'unità in quell'impasto piú mediocre è piú facile.

E la frase piú significativa («Oh! io mi sento sorridere tutta l'anima e scorrere in tutto me stesso la voluttà, che allora m'infondeva quel suono») e la descrizione della bella Teresa («Era ella neglettamente vestita di bianco. Il tesoro delle sue nere chiome disciolte velava parte della sua spalla destra e del seno, e scendeva a far parere piú candido l'ignudo braccio, che mollemente accompagnava le rosate sue dita mentre arpeggiavano fra le corde. Posava un suo piede sui pedali dell'arpa, e sebbene mi fosse semirapito dalla veste e da un scarpino color di giacinto, io mi sentivo una certa delizia nel contemplarlo»; p. 100), inferiore a quella piú intensa del 1801 («Era neglettamente vestita di bianco: il tesoro delle sue chiome biondissime diffuse su le spalle e sul petto, i suoi divini occhi nuotanti nel piacere, il suo viso sparso di un soave languore, il suo braccio di rose, il suo piede, le sue dita arpeggianti mollemente; tutto, tutto era armonia, ed io mi sentiva una certa delizia nel contemplarla»; p. 271), rientrano assai bene nel tono del libro e si avvicinano persino facilmente alla descrizione della signora veneziana delle lettere padovane.

Nella lettera XV il ritorno della strofetta di Saffo è anche l'indice della utilizzazione da parte del Foscolo del '98 di quel primo momento classicistico, di culto della bellezza, proprio nel periodo in cui il Foscolo sta per riprendere quel motivo e portarlo ad altezza lirica nella ode per la Pallavicini. In questo senso la lettera XVII da Padova (che ha in generale la funzione di contrapporre la società galante e frivola al "paradiso" dei colli, la patrizia corrotta a Teresa virtuosa) – così interessante per i legami *Ortis-Sesto tomo dell'io* e per i precedenti di Didimo Chierico – offre un esempio di abilissima stilizzazione (quasi Savioli, Parini e Pope portati in prosa e animati da qualche umore sterniano) sul tema della bellezza elevata e ironizzata nello stesso tempo.

Pagina essenziale e veramente affascinante nel suo gusto squisito, che rivela una mano giovanile geniale e già di vero stilista, sulla linea che va fino alle *Lettere dall'Inghilterra* e che verrà rafforzata e rinnovata dalla traduzione sterniana. Ma già prima di quell'essenziale esercizio, voluttà e distacco, ironia ed eleganza avevano prestato le loro sfumature ad uno scrittore appassionato e insieme capace di sinuosa raffinatezza e di nuova, personale utilizzazione dei mezzi stilistici del neoclassicismo settecentesco, prima della sua grande sintesi romantico-neoclassica. Introduzione e mediazione fra le odicine giovanili e l'ode alla Pallavicini, questa pagina subì poche modificazioni nella ripresa del 1801-1802, rappresentando un risultato poco migliorabile e un tono raggiunto ed esemplare anche nel contrasto con Teresa e l'aura mistica che circonda la sua bellezza e che prelude al clima piú deciso e assoluto dell'*Ortis* secondo («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»; p. 103).

E in conclusione mi pare molto importante che la lettera padovana sia

tutta già realizzata nel '98, assicurando così la nascita precoce di questo tono e la forza stilistica che su questa linea precocemente il Foscolo raggiunse.

Dopo la parentesi del viaggio a Padova, il tono elegiaco (con un'abbondanza sempre maggiore di spunti alti, di avvii alle riflessioni pessimistiche che nel secondo *Ortis* prenderanno uno stacco sempre più decisivo e che qui vengono ancora attutite) va prevalendo e la storia di Lauretta (che qui non è staccata come nel secondo *Ortis* in *Frammenti* distanziati e a lor modo conclusi) collabora nella lettera XXX ad accrescere l'atmosfera dolente e nostalgica, ad aprire la strada al tema della compassione, in un alone di tenerezza sentimentale che non manca però di accordarsi con una dolcezza di idillio e con una estrema grazia di descrizione paesistica («Una sera d'autunno, la tacita luna appena si mostrava alla terra, riflettendo i suoi raggi su le nuvole trasparenti, che, accompagnandola, l'andavano tratto tratto coprendo e che, sparse per l'ampiezza del cielo, rapiano al mondo le stelle. Noi stavamo intenti ai lontani fochi dei pescatori, e al canto del gondoliere, che col suo remo rompea il silenzio e la calma della oscura laguna... Quand'io penso all'avvenire e mi chiudo gli occhi per non conoscerlo, e mi abbandono colla memoria ai giorni passati, io vo per lungo tratto vagando sotto gli alberi di queste valli, e mi ricordo le sponde del mare e i fuochi lontani e il canto del gondoliere», p. 120).

Nel tono elegiaco e nel contemporaneo insistere sul tema della compassione e della sventura, vengono affiorando movimenti più drammatici (la corsa pazza sulla montagna nella lettera XXXV, eco chiara del finale del *Werther*) e il tema del sepolcro e della morte che anima la pagina famosa della XXXVII (13 maggio dell'*Ortis* milanese) trova espressioni sempre più frequenti al di là del tono beato di idillio che prevaleva nelle prime lettere, che si era alternato poi al centro con il tono elegiaco, e che verso la fine dell'*Ortis* bolognese è andato scomparendo.

I temi più tipicamente e duraturamente foscoliani si fanno sempre più luce in quest'ultima parte, che infatti venne ripresa con minori tagli nella redazione del 1801. Ma tuttavia anche in lettere intonate fra elegia e lirica solenne o in cui si presentavano movimenti decisivi della poesia foscoliana («I nostri occhi morenti chiedono altrui qualche stilla di pianto, e il nostro cuore ama che il recente cadavere sia sostenuto dalle braccia amorose di chi sta per raccogliere l'ultimo nostro sospiro. Geme la natura perfino nella tomba e il suo gemito vince il silenzio e l'oscurità della morte...», p. 126) il limite di questo primo *Ortis* non manca quasi mai di farsi avvertire nella sua facile coerenza romanzesca, nel suo facile languore preromantico, nell'eccesso di sensibilità da «anime belle», nell'alone letterario accresciuto dai troppi riferimenti a poeti e a citazioni poetiche.

E si pensi, come esempio conclusivo, alla lettera XLV su cui il romanzo si interrompe e che doveva portare toni di dramma disperato (la lettera d'addio a Teresa e prima della partenza dai colli Euganei al ritorno di Odoardo). In mezzo ad esclamazioni e puntini sospensivi che invano cercano di

addensare aria di tragedia e accentuano invece la tenerezza convenzionale da romanzo settecentesco, le raccomandazioni piú vive riguardano libri e letture: «Tu frattanto accogli il Werther, l'Amalia, la Virginia e la Clarissa. Questi libri, che sono stati i compagni della nostra solitudine, t'ispireranno una dolce malinconia e ti faranno spargere sull'infelice giovane un sospiro di rimembranza. O mia Teresa! questi sono forse deliri; ma l'uomo sommanente misero sente con passione queste cose, che sfuggono a chi è felice: il cuore, quando ha bisogno di consolazione, non ne lascia perdere alcuna» (p. 141). E nella lettera precedente ancora suono d'arpa, lettura di *Paul et Virginie*, arie patetiche, dolce malinconia.

I germi ortisiani piú vivi e le pagine già realizzate (specialmente in direzione idillico-elegiaca ed elegiaca) troveranno sviluppo e sistemazione piú viva e potente nell'*Ortis* milanese, anche se di fronte a questo il romanzo del '98 gode di una coerenza piú facile e d'un piú facile equilibrio.

In complesso il primo *Ortis* è chiuso in un cerchio di sensibilità preromantica, ad intonazione prevalentemente idillico-elegiaca (anche se si può naturalmente presumere uno scatenarsi piú drammatico e passionale nella seconda parte), e gli elementi piú nuovi e piú validi per il futuro svolgimento della poesia foscoliana (ma anche il motivo idillico-elegiaco o quello della bellezza elegante e preziosa sono essenziali nella poesia del grande Foscolo) vi si affacciano con una certa misura e lentezza. Ché appare chiaro come in questo primo *Ortis* la preoccupazione di romanzo poetico concluso e a suo modo armonico fosse assai forte e contenesse sfoghi ed esuberanze autobiografiche e liriche anche nella ricerca di uno stile, coerente sulla sua base essenzialmente idillico-elegiaca. Ed in tal senso mi sembra chiara la maggiore vicinanza di questa redazione al *Werther* goethiano, come la *Laura* dovè risentire in particolar modo della *Nouvelle Héloïse*, la cui vicinanza si risente particolarmente nelle parti presumibilmente "lauriane" come la scena del bacio.

Se Rousseau fornì spunti di pensieri e di singole scene e soprattutto influì come «*maître des âmes sensibles*» (e non solo la *Nouvelle Héloïse*, ma con le *Rêveries d'un promeneur solitaire* e le *Confessioni*) e come modello di un linguaggio eloquente e sensibile, ardente e poetico, fu il *Werther* direttamente o indirettamente attraverso le imitazioni e le contaminazioni con la *Nouvelle Héloïse* (*Wertherie* del Perrin, le *Lettres de deux amants, habitants de Lyon* del Léonard) a dominare la fantasia del Foscolo con la sua struttura di romanzo autobiografico (autobiografia mediata e distaccata ben diversamente che nel Foscolo), con il suo svolgimento da idillio a idillio elegiaco e a finale dramma, con la vitalità dai suoi personaggi e con la ricchezza di episodi secondari introdotti a confortare le varie gradazioni del romanzo in una comune aria sentimentale ed effusiva. Orbene, la vicinanza al *Werther* (accennata ambiguamente dal Foscolo nella sua lettera del 1802 al Goethe con un «forse» veramente strano, se non si vuole accettare l'ipotesi dello Zschech<sup>11</sup> che pensa

<sup>11</sup> Ugo Foscolos *Brief an Goethe*, Hamburg 1894.

si alluda con il «forse» all'influenza indiretta attraverso le imitazioni francesi, e poi negata proprio per la prima redazione nella *Notizia bibliografica* per un malinteso bisogno di originalità d'«invenzione») è tanto più chiara quanto più la si consideri allo stadio 1798, in cui l'elemento politico è quasi assente e il predominio del legame romanzesco, dello sviluppo e del tono idillico-elegiaco è più che evidente. Curiosa storia quella del celebre paragone *Ortis-Werther* che appassionò studiosi italiani e tedeschi e che tuttora ricompare in sede di esercitazioni scolastiche! Fu il Foscolo a confondere le carte con il suo gusto di trasformazione della realtà autobiografica ricollegando il secondo *Ortis* al *Werther* per liberare il primo da quell'influenza. E certo un diretto paragone fra tutto l'*Ortis* e il *Werther* conduce ad una diversificazione più che sufficiente a salvaguardare l'originalità foscoliana dalla possibile condanna di un metodo critico superato.

E d'altra parte nel motivo più profondo del ritratto di Jacopo, della sua intima drammaticità e complessità, non vi è dubbio che anche nell'iniziale vita del '98 la differenza e la peculiare originalità del fantasma poetico foscoliano è fuori discussione, come è fuori di discussione di fronte al Saint-Preux rousseauiano. Ma nella lettura del primo *Ortis*, nel suo svolgersi e nella stessa gradazione di tinte progressivamente più cupe, oltre che in particolari di costruzione e nell'essenziale disegno di romanzo sentimentale con la sua collocazione di paesaggio, con il suo sfondo di umanità semplice e rousseauiana (il *Werther* a sua volta risentì dei romanzi sentimentali inglesi e del romanzo rousseauiano, malgrado la giusta, ma parziale affermazione di Goethe in *Poesia e verità* circa l'originalità e necessità interiore del *Werther*), è impossibile non riconoscere la presenza del *Werther* non solo attraverso la suggestione wertheriana che poteva essere giunta al giovane autore di *Laura* (e da qui il «forse» del 1802) anche senza una diretta lettura<sup>12</sup>, ma attraverso un contatto indiscutibile che aiutò lo sforzo costruttivo del Foscolo nel 1798.

Senza ripercorrere il confronto fra il frammento foscoliano più ricco e più debole e l'opera goethiana già matura e splendidamente filata in un getto felice e distaccato, e senza insistere sui riscontri particolari – in parte fatti dallo Zumbini<sup>13</sup> –, si ricordi la somiglianza non solo fra *Werther* e Jacopo ma fra Alberto e Odoardo, fra Carlotta e la Teresa più bonaria, saggia e familiare del primo *Ortis*, fra le due fanciulline, fra Lorenzo e Guglielmo, fra Leonora e Lauretta, si ricordi il comune ossianismo, il disprezzo dei libri non essenziali, ed insieme le esclamazioni dolenti, le riflessioni sugli uomini («Umana razza!» in *Ortis*, «Ah, perché siamo fatti così!» in *Werther*), le scene idilliche della fonte e del villaggio, le citazioni e il riferimento a poeti nell'aura letteraria e sentimentale che circonda con maggior misura anche Carlotta («ella appoggiò la mano sulla mia e disse: "Klopstock!"», io ricordai

<sup>12</sup> Il *Werther* era stato tradotto in italiano da G. Grassi fin dal 1781.

<sup>13</sup> B. Zumbini, *Werther e Ortis*, in «Studi di letteratura comparata», Bologna 1931.

l'ode sublime a cui ella pensava in quel momento, e m'immersi nel torrente di sensazioni che la sua parola aveva destato in me», 16 giugno) e moltissime situazioni fra beatitudine e languore tormentoso, fra pienezza di esistenza ed elogio della passione contro il "filisteismo" che Goethe sempre condannò e contro cui più tardi difese violentemente il suo *Werther* («Oh le persone ragionevoli... Passione! Ebbrezza! Delirio! Voi siete invece così impassibili, così estranei a tutto questo...»; 12 agosto).

Tutto ciò non diminuisce minimamente l'originalità intrinseca dell'*Ortis* in genere, ma conferma la particolare natura più letteraria e più romanzesca del primo *Ortis*, la sua minore violenza drammatica, il suo limite verso un'espressione dell'animo foscoliano più complesso e più personale, quale si realizza più direttamente nell'*Ortis* milanese.

### 3. L'«*Ortis*» milanese

Ricco di nuove esperienze di vita e di letteratura (ma soprattutto di vita in anni eccezionali di attività, di viaggi, amori), il Foscolo nel 1801 – come sappiamo – si accinse a terminare l'*Ortis* interrotto due anni prima e anzitutto ritornò alla prima parte in cui il nuovo amore per Isabella Roncioni portava inevitabilmente cambiamenti di situazione (Teresa fanciulla) e un nuovo soffio di passione insieme più intensa e più ideale, più tragica ed alta. Biografia e letteratura si intrecciano al solito indissolubilmente nel Foscolo: in certo senso l'amore per la Roncioni viene già colorato dai riflessi della vicenda ortisiana, come si era fissata nelle "quarantacinque lettere" e come viveva nella fantasia foscoliana e d'altra parte la viva esperienza di quell'amore tendeva, allargava e portava stimoli ad uno svolgimento dell'*Ortis*, romanzo dell'anima e sempre più vicenda in funzione di una espressione sostanzialmente lirica.

Sì che proprio sulla coincidenza<sup>14</sup> (Foscolo vide spesso nella sua vita coincidenze tra fantasia e vicende ed in questo periodo egli sentì particolarmente vita come poesia e poesia come vita sul generoso piano romantico di vitalità estrema e di totale espressione di sé) della partenza fiorentina, con rinuncia ad Isabella promessa ad altri, e della interruzione della XLV lettera sulla partenza di Jacopo, vi furono persino chiari passaggi da romanzo a vita, da vita a romanzo.

La prima parte uscì nel dicembre 1801 presso l'editore Mainardi, ma fu ancora rivista nel 1802 per la definitiva edizione del «Genio tipografico»

<sup>14</sup> Essenziali, per l'importanza dell'amore per la Roncioni, la lettera fiorentina alla Nencini, comune amica, e quella alla stessa Isabella con frasi riportate poi nell'*Ortis* nuovo (ad esempio, il finale della lettera alla Nencini). Mentre nella lettera di addio alla Roncioni ritorna in parte la XLV a Teresa che viene corretta nell'*Ortis* nuovo in base ad espressioni della lettera fiorentina.

che egli annunciava al Cesarotti (12 settembre 1802, *Epistolario*, I, p. 147) con le significative parole: «Fra un mese avrai in nitida edizione... una mia fatica di due anni, ch'io chiamo il libro del mio cuore. Posso dire di averlo scritto col mio sangue; *tu ergo ut mea viscera suscipe*. Da quella conoscerai le mie opinioni, i miei casi, le mie virtù, le mie passioni, i miei vizi e la mia fisionomia. Per ora dunque non ti parlo di me».

Evidentemente a questo punto della composizione effettuata, il Foscolo vide l'*Ortis* secondo come una nuova opera («di due anni»: 1801-1802), in cui il primitivo mito poetico del suicidio trovava integrale realizzazione e coerente preparazione nell'aria di catastrofe che circola sin dalle prime pagine, anche se nella prima parte è parzialmente attenuata dalla resistenza dell'intonazione idillico-elegiaca preesistente e ravvivata, ma non totalmente dissolta. Il suicidio del nuovo Jacopo corrisponde alla nuova concezione dell'urto fra ideali-illusioni e realtà in cui il protagonista non cerca rifugio duraturo nell'idillio e nel compianto nostalgico e si suicida per eccesso, non per difetto di intima vitalità, per superba affermazione di superiorità sulla bassa realtà compresa nelle sue condizioni effettive da un esame pessimistico che nel primo *Ortis* non era giunto a conclusione.

La morte del primo Ortis, se la piega iniziale non fosse stata corretta, sarebbe avvenuta in una condizione di disperazione morbida, erotica, in tono di elegia, mentre la morte del nuovo Jacopo è a suo modo un'affermazione di forza, una sfida eroica, preparata in lui fin dal '97 (ode *Ai novelli repubblicani*) e non esaurita neppure idealmente nell'*Ortis* perché è condizione sempre presente al Foscolo e dà alla sua vita la sicurezza di una coraggiosa disposizione a non subire un istintivo attaccamento alle cose, ad affermare sempre la sua superiorità e la sua nobiltà.

Giustamente il Fubini nella sua *Lettura dell'Ortis* insiste sul raddrizzamento drammatico dell'opera ottenuto con la prima nuova lettera così *ex abrupto*, così fremente e perentoria: «Il sacrificio della patria è consumato: tutto è perduto; e la vita, seppure ne verrà concessa, non ci resterà che per piangere le nostre sciagure e le nostre infamie», e giustamente parla di tragedia alferiana, di eroe alferiano calato nella realtà, ecc. Ma nella nuova valutazione dell'alferismo foscoliano – tema importantissimo della nuova critica e particolarmente rilevato dal Russo e dal Fubini – quest'ultimo porta una sforzatura ed il pericolo di ridurre l'*Ortis* maturo ad una ripresa – sia pure in carne e sangue – di elementi alferiani. Certamente l'alferismo del Foscolo, già così forte nel *Tieste* e nelle prime poesie politiche, continua nel secondo *Ortis*, nell'elemento politico, nel mito romantico-nazionale, come nei sonetti il suo petrarchismo risente di atteggiamenti alferiani; ma nell'*Ortis* – a parte la ricchezza di motivi idillico-elegiaci preesistenti e pure essenziali in questo quadro riassuntivo di tutto il Foscolo giovane – anche nell'atteggiamento centrale dell'uomo appassionato, impegnato nella realtà e nella storia in una lotta disperata, ma non elusa, sino all'affermazione del suicidio, si avverte una inconfondibile complessità che supera l'alferismo

con una coscienza piú viva della storia, con un lirismo piú vario, con il senso della bellezza serenatrice che supera l'ambito spirituale e la monotonia degli eroi alfieriani.

Nel nuovo *Ortis*, e soprattutto nella seconda parte, i limiti del «libro del cuore» si allargano non solo per accogliere i motivi maturati piú precisamente negli anni di intervallo (nella redazione '98 i motivi politici già vigorosi furono sacrificati in un momento di ritorno piú pieno allo stato d'animo amoroso e all'intonazione idillico-elegiaca), ma proprio nel senso di un quadro drammatico e integrale dell'animo in movimento sull'essenziale ritmo della passione in contrasto con la mediocrità e la freddezza ragionevole, in tormento nella lotta sdegnosa con i limiti della realtà dura e dominata dalla forza e da ferree leggi naturali.

Ecco il motivo essenziale dell'*Ortis* venuto in piena coscienza, pur nella mescolanza di strati, di toni già a noi noti e di nuovi toni piú imperiosi e non sempre raggiunti nella loro urgenza vitale: tali da esser bruciati in arte solo piú tardi e in nuove sintesi piú potenti di ispirazione tutta lirica, in nuovi accordi di poetica e di poesia piú matura e completa.

Ma sarebbe erroneo considerare l'*Ortis* maggiore solo come un vivaio di motivi che attendono gli anni della grandezza per accendersi liricamente nei sonetti maggiori, nei *Sepolcri* e nelle *Grazie*: esso ha anche la sua vita nella sua qualità di autoritratto in movimento, di tragedia lirica in prosa poetica, di *Zibaldone* drammatico-lirico. Opinioni, casi, virtù, passioni e vizi (ma la parola va presa in senso tutto romantico e collegato come le virtù, le opinioni e i casi all'essenziale parola «passioni»), secondo la lettera al Cesarotti, vivono nella concezione del nuovo *Ortis*, in una iniziale spinta di espressione verso la lirica nella loro larga base vitale e letteraria, nel loro ingorgo di realtà e fantasia.

Sotto le cosiddette due anime c'è un nuovo e piú potente senso della «passione» e insieme una ricchezza di visione interna, di rappresentazione del «cupo ove gli affetti han regno» varia e potente in un movimento largo, in un ritmo intenso che dà nuovo valore alle stesse scene idilliche ed elegiache, alle descrizioni di «bello stile», al culto neoclassico della bellezza.

Vediamo anzitutto i cambiamenti dello schema romanzesco e dei personaggi avendo ben chiaro che il Foscolo, se curò naturalmente anche una certa vivacità di romanzo, si scosta sempre piú dal «romanzesco», dal puro gusto della vicenda, e tratta i numerosi episodi e i personaggi soprattutto per la loro funzione piú che per la loro singola evidenza e per il loro particolare interesse.

Anzitutto colpisce la trasformazione di Teresa divenuta piú alta («celeste creatura») e piú appassionata e vicina all'animo di Jacopo, piú «infelice», meno borghese e idilliaca, piú investita dalla stessa fiamma di Jacopo e insieme piú sollevata in bellezza, in figura che assomma qualità spirituali e qualità di bellezza da «dea» appassionata e perfetta, liberata da tutta la storia complicata del primo matrimonio, della maternità, del lungo e saggio amo-

re per Odoardo. Più “fanciulla” (la bionda Isabella sostituisce la matronale e bruna Teresa Monti) e insieme più appassionata e celeste.

Odoardo poi passa dai deboli tratti originari di uomo buono, ma poco geniale, addirittura a figura in antitesi di Jacopo, di vera “scelleratezza” (non il vizio appassionato, ma la assennatezza senz’anima, il freddo calcolo senza passione), da un riuscitissimo disegno iniziale fin all’esagerata caricatura della gita ad Arquà in cui è rappresentato in mezzo alla incantevole bellezza della campagna come se «andasse tentone fra le tenebre della notte o ne’ deserti abbandonati dal sorriso della natura» (lettera del 20 novembre).

Trasformazione che deriva dalla rottura del clima di patetica simpatia generale del primo *Ortis*, dall’accentuazione del contrasto fra la passione generosa e infelice e il buon senso gelido e trionfante, dall’atteggiamento foscoliano più intenso e più profondamente romantico che lega il protagonista sempre più alla natura (e ad una natura più ricca di bellezza, ma anche di impeti e di sublime grandiosità) e agli “infelici”, appassionati e generosi.

E nel disegno generale, coerentemente al nuovo ritmo e alla nuova larghezza, impresso al romanzo, tutto gravita più decisamente verso la catastrofe presentita sin dall’inizio.

È in questa direzione di maggiore tensione drammatica che l’elemento politico, la passione politica, nei motivi romantici di libertà e di patria, ha tanta importanza nel nuovo *Ortis* e, mentre ne provoca la maggiore oratoria, rappresenta lo stimolo che sommuove tutta l’opera. Non opera di ispirazione e scopo unicamente politico come lo vide esageratamente il Foscolo nel saggio Hobhouse-Foscolo<sup>15</sup>, ma opera in cui la passione politica, più direttamente capace anche di legare l’esplosione romantica della personalità insofferente di limiti ad una totale riflessione sulla vita, agisce indubbiamente da stimolo indispensabile rinforzando e drammatizzando i sentimenti fondamentali già affiorati nel primo *Ortis*, quei motivi del pessimismo foscoliano, che a loro volta, come più intimi e più genuinamente poetici, riscaldano e rendono più poetico e complesso lo stesso motivo politico.

Voglio dire che se il motivo politico caratterizza facilmente il nuovo *Ortis* e fa da fermento e da stimolo al dramma “zibaldonesco”, esso in realtà vive nella sua genuina originalità romantica e nella persuasione foscoliana, in quanto sottintende e mette in valore il più profondo mondo della passione e del pessimismo foscoliano senza i quali sarebbe retorica e velleità pratica.

E d’altra parte l’elemento politico si manifestava così vivo e stimolatore nella redazione 1801-1802 anche per la ricchezza accresciuta di esperienze dal ’98 in poi (esperienze di vita militare e politica che avevano trovato espressione anche in prose politiche come la nuova dedica genovese a Bonaparte

<sup>15</sup> «Il romanzo italiano... tende alla sola politica come a suo principale scopo...», in *Saggio sullo stato della letteratura italiana ecc.* (*Opere*, XI, p. 287). Sulle relazioni Hobhouse-Foscolo e sulla paternità foscoliana del saggio si veda il recentissimo *Byron, Hobhouse and Foscolo* di E.R. Vincent, Cambridge 1949.

dell'ode omonima, e il *Discorso su l'Italia* allo Championnet del 9 ottobre 1799 in cui, prima della conoscenza del Lomonaco, il Foscolo pare prevenire alcune delle affermazioni piú tipiche del *Rapporto al Cittadino Carnot* sulla necessità dell'indipendenza e unità italiana per una sua funzione nel grande fronte delle repubbliche democratiche europee<sup>16</sup>), sí che dopo la delusione di Campoformio un realismo sempre piú esperto ed amaro e un bisogno di impegno sempre risorgente superano la parentesi di evasione rappresentata dal "paradiso" idillico dentro cui si svolgeva il primo *Ortis* e meglio giustificano l'insistenza del motivo politico specie in direzione patriottica nel nuovo *Ortis*. E non solo nelle lettere iniziali e drammatiche ci si allontana decisamente dal tono di abbandono e di separazione dalla politica che preparava nel primo *Ortis* l'immersione completa nell'idillio paesistico e sentimentale, ma durante tutta la prima parte, pur nel prevalere del motivo amoroso e in mezzo a brani descrittivi ed elegiaci, mai manca un impeto che assicura la vitalità del motivo politico e la sua presenza in funzione di drammaticità mai assopita duraturamente. Come quando, durante la gita ad Arquà, alla confessione da parte di Teresa della sua infelicità si aggiunge l'esclamazione di fronte alla casa del Petrarca in rovina: «O Italia, placa l'ombre de' tuoi grandi!» (*Prose*, I, p. 267).

Finché poi nella seconda parte, durante il pellegrinaggio angoscioso dell'esule in patria, il dramma politico prevale decisamente. Anche il motivo amoroso del resto entra con ben altra forza che nel primo *Ortis*, in cui si insinua in mezzo al godimento dell'idillio familiare per gradazioni assai misurate, mentre qui la vista di Teresa già si preannuncia «fatale» e la confidenza durante la gita ad Arquà («Sono infelice») precisa ben presto il carattere stesso dell'amore che sorge con il carattere di un'estasi appassionata («la divina fanciulla!») in maniera piú staccata ed assoluta (il tema dell'«aurea beltade» che si libererà completamente nella seconda ode alla Arese) e con il carattere drammatico della infelicità. Così nella ripresa delle scene ispirate dal motivo amoroso vengono tagliati i particolari di piú facile tenerezza e di inclinazione estetizzante (le citazioni poetiche) o – dove rimangono come residuo recuperato della primitiva situazione sentimentale e poetica – vengono inserite in un bisogno piú risentito, meno vagamente romanzesco, piú drammatico, in cui la scena del bacio viene a costituire un culmine piú deciso pur nella ripresa di alcuni toni giovanili del proto-*Ortis*. Tanto che di fronte all'esaltazione della lettera del 15 maggio («dopo quel bacio io son fatto divino...»), in cui la descrizione del lago dei fonticelli è ripresa e collocata con ben altra forza e con coerenza maggiore, intorno al tema meglio individuato della felice illusione dovuta alla bellezza, ecco subito la lettera del 21 maggio («Oimé che notti lunghe, angosciose!... ahi lampo, tu rompi le tenebre, splendi, passi ed accresci il terrore e l'oscurità...»; p. 311) che riporta decisamente il tono di dramma.

Nella generale presenza di un ritmo piú drammatico e intenso (di cui

<sup>16</sup> Vedi *Prose* ed. Cian, I, pp. 206-208.

il motivo storico-politico è l'esponente più nuovo e più chiaro, ma in cui prende nuovo accento il motivo dell'amore ed il fondamentale motivo del pessimismo e delle generose, eroiche illusioni), nella prevalenza di un autoritratto movimentato e tempestoso (mi sono ritratto nell'*Ortis* «con tutte le mie follie», dirà il Foscolo all'Arese), anche le pagine più distese – residuo di precedenti momenti – vengono in qualche modo animate dall'aria che circola intorno e, se perdono la facile continuità che avevano nel primo *Ortis*, acquistano un rilievo più nitido ed una diversa funzione di contrasto con le pagine più decisamente drammatiche. E d'altra parte non stonano se non nei loro margini inferiori di effusione romanzesca, di idillio lezioso e d'elegia lacrimosa.

Per fortuna molte pagine e molte battute più esteriori, romanzesche, di languido preromanticismo, caddero facilmente nella trasformazione dell'*Ortis* insieme alle vicende di Odoardo e di Teresa vedova e sposa felice, ma in molti altri casi la nuova concezione ortisiana venne ad urtare nei residui meno assimilabili di quella precedente e il Foscolo dové compiere un lavoro di assestamento minuto e non sempre felice. Mentre nel loro accento più puro e nelle loro parti più realizzate anche i toni idillici e elegiaci del '98 trovarono il loro posto e la loro funzione, come d'altra parte le punte di quelle meditazioni ed esclamazioni pur eloquenti e liriche sulla vita, sulla natura e sulla sorte degli uomini, che nel vecchio *Ortis* erano come smorzate ed avvolte in un'aria più tiepida, vennero liberate ed acquistarono il loro massimo vigore.

Se dunque nel 1801-1802 in generale il Foscolo costruì il «libro del suo cuore» sulla nuova intuizione centrale di una espressione più drammatica, di un autoritratto movimentato e ricchissimo, ma appuntito e fortemente individuato in atteggiamenti eroici di catastrofe, dové per la prima parte compiere un lavoro particolare, che ci mostra meglio il distacco e le vicinanze fra i due *Ortis* e ci dà un utile esempio di come il Foscolo lavorava, nel movimento del suo animo creatore e del suo gusto.

Nel rifacimento della prima parte, mentre vi immetteva il nuovo ritmo drammatico e tagliava alcune parti ormai eterogenee anche alla vicenda in parte cambiata (ad esempio le scene patetiche della X lettera, l'incontro idillico con Odoardo nella III), il Foscolo si trovava in una posizione assai complessa, sentimentale e stilistica. Operava su materiale già consolidato e con il suo animo insieme critico e nostalgico tendeva insieme ad accordare il più possibile il vecchio testo alla nuova concezione ed a salvare il più possibile della vecchia espressione. Voleva insieme realizzare un nuovo disegno più potente, drammatico-oratorio per nuovo slancio lirico, e voleva anche rispettare il più possibile la sua confessione poetica nella sua precedente espressione, mantenere le gradazioni diverse che avevano arricchito il quadro del suo animo. C'erano pagine realizzate che egli non voleva perdere, toni che non voleva rinnegare, sia pure adattandoli ad una nuova funzione.

Cosicché (con un procedimento simile a quello notato per il sonetto *Quando la terra è d'ombre ricoverta*) il Foscolo in alcuni casi tagliò risolutamente, in altri riportò integralmente affidando a nuovi brani il compito di animare e movimentare i momenti più deboli di queste vecchie pagine, in altri casi ancora rinforzò con brevi aggiunte, con qualche correzione tempestiva, con qualche sostituzione di frasi e persino spostando in luogo più opportuno. È mentre spesso il risultato di questo complesso lavoro fu di sicuro miglioramento in accordo con la nuova concezione ortisiana, a volte rimase una stonatura ineliminabile.

Cosicché, in questa composizione a strati, nella prima parte non si può eliminare l'impressione di urti e dislivelli che poi le redazioni ultime (1816 e 1817) nel loro compito di revisione più modesta di particolari lasciarono intatta.

Esempio di una rielaborazione e trasformazione generale, pur sulla base e nella ripresa di pagine già esistenti, si può avere nella lettera del 20 novembre che riprende la seconda parte della lettera X rimaneggiata, tagliata e sostituita in più parti con l'introduzione di motivi caratteristici della nuova edizione.

All'inizio si trovano le stesse frasi di convenienza a Lorenzo con l'abolizione di una frase scherzosa e troppo intonata all'idillio beato di questa parte delle "quarantacinque lettere" («la felicità è l'oppio dell'amicizia»), poi subito vengono saltate la scena patetica familiare già da noi notata di Odoardo e Teresa, quella successiva del giardino e della narrazione dei primi amori dei due sposi, e la lettera riprende la parte della gita ad Arquà che metteva in primo piano nella lettera X il motivo idillico-borghese e utilizzava due lunghi brani del Monti. Nella nuova redazione, movimentata e spezzata nel momento culminante della rivelazione di Teresa «Sono infelice!», i versi montiani sono assorbiti nella prosa (ed ecco una tendenza più spiccata nella nuova redazione: sciogliere in prosa poetica dei versi propri o altrui respingendo il procedimento più esterno di poetizzare un brano con l'appoggio di citazioni poetiche) e, più che un accompagnamento allo svolgersi del romanzo, vengono a far corpo con la descrizione più intera della bellezza della natura e di Teresa unite contro la caricatura di Odoardo. Ma, tutta nuovamente sollevata dalla ripresa «Sono infelice!» e dalla narrazione intensa della triste sorte di Teresa (ben diversamente avvicinata a Jacopo dalla comune infelicità che non la prima Teresa tutta compiaciuta dal suo primo e secondo matrimonio), la scena idillica del paesaggio di Arquà, ripresa tale e quale nella nuova redazione, fa sentire la sua inadeguatezza rispetto al tono più teso della narrazione di Teresa e delle riflessioni agitate e frementi di Jacopo sui pregiudizi del padre della fanciulla. La sutura è imperfetta e il rinnovamento per contaminazione ed intarsio fa sentire l'ibrida coesistenza di condizioni di gusto diverse (e la scena di Arquà ha tutta l'aria di provenire da un periodo precedente al '98 e dalla prima descrizione di *Laura*, tutta incentrata sulle immagini campestri e poetiche dei colli Euganei).

Nella lettera X tutto il tono era idillico ed anche i pensieri suscitati dalla casa del Petrarca erano tutti morbidi e languidi, mentre nella nuova redazione il motivo delle rovine, della sorte sventurata dell'Italia immemore dei suoi grandi, mescolato con l'accento romantico alla sorte del Tasso porta a tutt'altra tensione ed implica un'inevitabile stonatura dei residui piú pittoreschi e romanzeschi della vecchia lettera, malgrado i tagli e le correzioni apportate dal Foscolo.

Il lavoro del Foscolo risulta piú spesso da minute operazioni che meglio mostrano il muoversi del suo gusto e la sua alta capacità stilistica. A volte un abile spostamento di frasi e di parole (e non mancano spostamenti anche di intere lettere, che nell'*Ortis* milanese vengono portate piú verso l'inizio in un gruppo di lettere piú festose e vivaci) porta una conquista di nuovo rilievo, come quando l'esclamazione «Umana razza!» [che nell'*Ortis* '98 concludeva quasi come sottolineatura piú sorridente che violenta le riflessioni insignificanti sull'indole maledica degli uomini (lettera VIII: «Per questa volta te la do vinta: ti ho descritto con amplificazione l'unico difetto di quell'ottimo giovane, e della sua virtù non ti ho fatto che un misero cenno. Umana razza!»)] viene spostata a concludere con ben altro vigore e slancio la lettera del 18 ottobre con la riflessione della naturale miseria degli uomini («Temo per altro che, spogliandoli della magnificenza storica e della riverenza per l'antichità, non avrò molto da lodarmi né degli antichi, né de' moderni, né di me stesso. Umana razza!»).

A volte una piccola correzione serve a dare piú slancio al movimento già tenero ed elegiaco e a renderlo piú eloquente, drammatico, e quasi a sottolineare la piú intensa presenza del personaggio lirico centrale, come nella chiusa della lettera del 12 novembre (lettera XIV, con la stessa data), in cui la replica del pronome iniziale aumenta l'impeto nostalgico, rileva la personalizzazione di questo impeto e conclude con maggiore vigore: «Egli, egli innalzò queste fresche ombre ospitali!» (*Prose*, I, p. 262).

E quale diverso rilievo prende la famosa battuta di credo materialistico del 13 maggio («Abbiat pace, o nude reliquie: la materia è tornata alla materia, ecc.») dall'aggiunta del 1801 («... in quella muta oscurità mi sfilavano dinanzi alla mente tutte le mie sventure e tutte le mie speranze. Da qualunque parte io corressi anelando alla felicità, dopo un aspro viaggio pieno di errori e di tormenti, mi vedeva spalancata la sepoltura, dov'io mi andava a perdere con tutti i mali e tutti i beni della inutile vita...»), mentre nel '98 (lettera XXXVII) alla battuta seguiva subito goffamente: «In questo mentre mi sento pigliar per un braccio... O anima mia, come gli affetti patetici, che t'inondavano, si sono subito convertiti in piacere!... Era Teresa, uscita per incontrarmi».

E quale diversa importanza assume il brano famoso sulle illusioni liberato dal contesto leziosamente idillico ed ingenuo della lettera III e portato a concludere la lettera tutta piena degli effetti beatificanti del bacio di Teresa! Nella lettera III l'inno alla natura e alle illusioni cadeva in mezzo ad una

scenetta di genere, mentre che nella lettera del 15 maggio trova ben altro risalto nel legame con l'avvenimento di piú alta gioia delle *Ultime lettere* e si appoggia non al goffo «diguazzandomi», ma all'esclamazione forte che termina la lettera in un appassionato ritorno ascendente «e se questo cuore non vorrà sentire, io me lo strapperò dal petto con le mie mani e lo cacerò come un servo infedele». (E quell'inno alla natura nella sua nuova ampiezza o serietà pare ben legarsi ad un brano del *Sesto tomo dell'io* che è la chiave piú adatta a capire l'incontro foscoliano di amore e odio per la natura. «O natura! accogli quest'inno dei tuoi figli. I mortali dovrebbero maledirti e renderti questa vita. Pianto, speranza, terrore e morte...: nostri elementi. Ma tu hai creato la Bellezza! e noi, adorandola, ti rendiamo grazie anche per i nostri mali», *Prose*, II, p. 174).

E nella bella lettera XXII (uno dei punti alti del primo *Ortis* sulla direzione di una lirica meditativa e descrittiva), nella descrizione che segue al bellissimo inizio («Umana vita! Sogno, ingannevole sogno...»), la redazione 1801 (lettera del 19 gennaio) con pochi tagli di aggettivi toglie qualche eccesso di colore e di sentimentalismo alla scena pur sempre involta nella sua grandiosa ed enfatica cadenza preromantica. Cade «orride» («le orride spalle dei colli»), cade «timido» («un timido raggio di sole»), cade «vedova» detto convenzionalmente della terra invernale, un retorico «già già mi pare» cede al semplice «mi pare», «giorno» sostituisce lo squillante «dí» e al posto dell'insipido «inclemente» subentra la forma decisa «mortale» («il ghiaccio mortale del verno»). Tutto si fa piú serio e si avvia a quel senso solenne di sciagura universale che ancora meglio sarà raggiunto nella redazione 1816 in cui anche al sole si predice una «carriera che sarà forse affannosa e simile a questa dell'uomo».

Un esempio complesso di questa rielaborazione, tesa a fissar meglio immagini, sentimenti e linea nonché a rinforzare i particolari e spesso le parole in un accordo piú intenso e piú limpido, può essere la lettera del 3 dicembre (XV dell'*Ortis* bolognese) in cui il motivo della bellezza e dell'estasi provocata dalla bellezza di Teresa all'arpa è rinforzato e nobilitato, depurato dell'eccessiva letteratura delle citazioni poetiche, ed in cui d'altra parte il senso di contaminazione e di sutura stridente è nel finale ben evidente.

Sempre fedele alla sua volontà di rafforzare e di precisare i singoli toni dentro una maggiore tensione drammatica, di liberare il suo libro, pur nel suo primo fondo preromantico, dall'eccesso della tenerezza e del colore (e, se qualche volta per reagire al tenero esagera troppo nella direzione opposta, la calma mano del 1816 ripristinerà la tinta meno estrema: come avviene a p. 307 per le nuvole prima «pallide», poi «squallide», poi nuovamente «pallide»), il Foscolo riprese la lettera XV, con la sua aria sentimentale e sensibile, (piena di suggestioni settecentesche e persino di stampe settecentesche da romanzo lacrimoso o da idillio tenero) e la corresse rinforzandola e insieme mantenendola nel suo tono iniziale reso piú sobrio e piú personale, liberandolo dall'eccesso di aura poetica costruita letterariamente (abolizione della

strofetta di Saffo, del verso iniziale) e insieme arricchendolo di un tono piú estatico, di adorazione (il tono dei sonetti per la Roncioni e insieme il tono della «aurea bellezza») piú rilevato, piú distaccato, meno idillico.

Abbreviata la introduzione con la sua cadenza convenzionale e con la sua impacciata volontà di inutile spiegazione («Mi sono tosto avveduto che la nostra amica svegliava l'armonia, chiamandola quasi confortatrice e compagna de' suoi mesti pensieri»), accordato un primo movimento gioioso con l'evocazione della donna nella sua bellezza celeste e nella sua sorte infelice e drammatica che mancava nella prima redazione («Come poss'io immaginarti, o celeste fanciulla, e chiamarti dinanzi a me in tutta la tua bellezza, senza la disperazione nel cuore?»), la scena dell'estasi e della contemplazione è resa piú assoluta con la scomparsa della strofetta arcadica e dalla stessa descrizione di Teresa piú semplice, piú priva di particolari familiari e di particolari di dubbia eleganza («lo scarpino color di giacinto»). La descrizione è poi rilevata alla fine dalla esclamazione «Tutto, tutto era armonia», assai in tono con questa aura piú appassionata e piú estatica, a cui è pur coerente la osservazione finale «Io non so dirti, mio caro, in quale stato allora io mi fossi: so bene ch'io non sentivo piú il peso di questa vita mortale». Ma, come nella descrizione di Teresa discinta non può non notarsi, come residuo della scena precedente, qualche breve traccia di tono piú cascante e convenzionale, così la frase «tutto, tutto era armonia» si contamina con una frase che aderiva naturalmente nel primo testo alla contemplazione dello scarpino («io mi sentiva una certa delizia nel contemplarlo») e ne esce un risultato ambiguo e insoddisfacente: «tutto, tutto era armonia, ed io sentiva una certa delizia nel contemplarla», dove quel «certa delizia» è inadeguato all'impressione di estasi assoluta che il Foscolo voleva creare nel 1801. E così la confessione di Teresa sorpresa in abito «discinto», piú adatta all'idillio mediocre del '98, urta con la manifesta volontà dello scrittore di creare un'aria arcana, quasi religiosa a cui egli adibisce in un'altra contaminazione poco riuscita il verbo «adorare» e la frase finale già riportata. Evidentemente lo sforzo, in questo come in altri casi, non riuscì e nel confronto fra le due redazioni noi sentiamo le inevitabili cadute e i compromessi di questa rielaborazione nella sua operazione di rinnovamento e di conservazione.

Il limite piú grave del primo *Ortis* erano il “romanzesco” e il “lacrimoso” e il pittoresco eccessivo; e tali limiti dovè vincere – senza riuscirvi sempre – il Foscolo del 1801 per adattare al nuovo ritmo le vecchie pagine e per salvare in queste le loro parti piú originali nel tono migliore dell'idillio e dell'elegia. Perché per la prima parte (dove un inevitabile senso di diversità fra le due parti malgrado il nuovo rilievo drammatico generale acquistato anche nella prima) bisogna pur dire che, come nel loro margine inferiore costituiscono limite di gusto piú scadente, pericolo di letterarietà, così nel loro accento migliore, nella loro maggiore nitidezza rafforzata nel 1801, i toni di idillio e di elegia rimangono essenziali nella prosa poetica foscoliana e capaci di risultati notevoli: specie il tono elegiaco quando nasce dai motivi piú fondi

dell'animo dolente e nobilmente pessimistico del generoso, ma disingannato romantico. Più legata all'*Ortis* '98, la prima parte ne risente i difetti, soffre di contaminazioni poco riuscite, ma è anche più libera dagli eccessi di enfasi che la seconda parte conosce nella sua tensione più continua, più alta ed esasperata.

Non mancavano del tutto nel primo *Ortis* '98 brevi spunti di dramma, affacciati specialmente, insieme a più chiari accenni pessimistici, nell'ultima parte (XLI-XLII) in coincidenza con il ritorno di Odoardo; ma naturalmente, nella ripresa del 1801, su quella prima base di tinte più cupe si aggiungono immagini e movimenti appassionati, drammatici, convulsi, specie in questo primo momento in cui più decisamente si abbandona l'aria più tiepida delle "quarantacinque lettere". Si affacciano con nuova violenza i temi della morte, del sepolcro, del dolore cosmico, ossessionante nelle lettere del 28 maggio, 29 maggio, 2 giugno, in cui ritornano le lettere XLI e XLII, e realizzato con singolare forza e risultato nella lettera del 2 giugno. «Oggi io sentivo gemere la foresta ai colpi delle scuri; i contadini atterravano i roveri di duecento anni: tutto père quaggiù! tutto. Guardo le piante che una volta scansavo di calpestare e mi arresto sov'esse e le strappo e le sfioro, gittandole fra la polvere rapita dai venti. Gemesse con me l'universo!».

E dopo la descrizione esasperata della vita cupa di Jacopo nella lettera «Lorenzo a chi legge», mentre la concitazione della vicenda è aumentata dall'avvertimento di Teresa («Mio padre sa tutto»), le ultime lettere della prima parte accentuano persino esageratamente il tono drammatico, il ritmo battuto e convulso, per operare decisamente un distacco sicuro dall'impasto più complesso della parte in cui le "quarantacinque lettere" avevano offerto la loro base essenziale e insieme le loro remore di diverso stato d'animo e di diversa poetica. Il ritmo si fa intenso e, quando riesce a vietarsi dispersioni e oggettivazioni troppo fisiche ed esteriori, si raddensa in mosse potenti e originali: «Il cielo è tempestoso, le stelle rare e pallide, e la luna mezza sepolta fra le nuvole, batte con raggi lividi le mie finestre».

Gli addentellati maggiori della prima parte in queste ultime pagine più nuove sono – intorno all'essenziale ritratto in movimento dell'appassionato per desiderio di patria e di onore, dell'uomo in lotta contro la meschina e dura realtà in atteggiamento eroico («avea sempre un'aria assoluta») – il motivo del dolore cosmico, della natura in tempesta, del senso pessimistico e appassionato della vita e della morte. La prosa poetica è come scossa da un fremito più appassionato e più impetuoso in coincidenza con l'accentuarsi drammatico della vicenda e del ritmo.

Questa seconda parte riassume i fermenti più intensi, più maturi già apparsi nella prima parte e li unifica con uno scatto più duro e drammatico, con una eloquenza nuova e appassionata in una vicenda a ritmo continuo ed intenso: ritmo che corrisponde a quel «pellegrinaggio angoscioso» che il Foscolo così chiama con quella decisa caratterizzazione romantica del suo animo in lotta, in cui, con più energia, ritornano gli echi del *Tieste*, gli impeti

eloquenti delle odi politiche del '97. La figura di Jacopo, che giustamente il Momigliano considera la piú romantica della nostra letteratura, si precisa qui, al di sopra degli stati d'animo piú complessi e vari del languore, della tenerezza, della meditazione sulla realtà e della contemplazione della bellezza e delle «illusioni», nei limiti e nelle punte estreme indicati dal linguaggio intenso: «cuore sbranato», «cuore guasto», «funebri deliri e folli lusinghe», «affannosi deliri», «orride fantasie», «anima ardente e che pur vuole amare ed essere amata» contro «perfidia degli uomini».

C'è una nuova compiacenza e voluttà della morte, non piú elegiaca, ma intensamente funebre e concretata in immagini fisiche che rappresentano il limite peggiore di questa eccitata capacità di vedersi sulla via della catastrofe («io stesso palpo le mie ferite dove sono piú mortali, e cerco di inasprirle e le contemplo insanguinate»), che richiamano nelle loro punte piú spinte, e pur cosí nuovamente robuste, quel gusto realistico che sedimentava nell'animo foscoliano insieme a lontani sfoghi di adolescenza (i sonetti per la morte del padre) riportati nell'*Ortis* alla pari di tutti i motivi ed i toni che in quelle prime poesie del suo noviziato e della sua nascita alla vita del sentimento e della poesia abbiamo a suo tempo osservato.

Si può dire che, mentre nel lavoro di ripresa del 1801 il nuovo gusto drammatico ed eloquente viene in qualche modo a contaminarsi e a frenarsi nei toni piú idillico-elegiaci delle “quarantacinque lettere”, ed anzi nelle correzioni piú minute tende ad abolire le tracce del piú letterario “orrore” preromantico, qui, libero di espandersi e di esprimersi in maniera tutta nuova, il Foscolo riscatta e riprende le prime suggestioni di preromanticismo estremistico, se ne serve per un tono tutto romantico, meno descrittivo, nel senso della esaltazione del proprio mondo angosciato e in lotta con la realtà.

Tutto si fa nel linguaggio foscoliano piú corposo e scabro, come il paesaggio delle Alpi marittime, della Liguria, su cui il poeta indugia e che diventa in qualche modo simbolico per questa dura poesia del tormento («aggrappandomi sul dirupo della vita»).

E le pagine e le espressioni piú violente dominano tanto nella seconda parte che han finito per schiacciare nell'impressione dei lettori il ricordo delle pagine meno agitate e piú contemplative e meditative.

Ma a questo punto si noti come il ritmo del «pellegrinaggio angoscioso» cosí ricco e stimolatore di motivi foscoliani (la tomba illacrimata, i sepolcri dei grandi italiani, la figura dell'esule nei suoi «giorni perseguitati ed afflitti», l'acre senso della storia dominata dai conquistatori), cosí omogeneo alla punta estrema del ritratto in movimento e dello “Zibaldone drammatico”, congloba anche pagine ugualmente intense ed essenziali e pur meno agitate, piú solenni e meditative. In quest'opera cosí complessa intorno ad un nucleo unitario dinamico (in quest'opera che sembra storicamente la conclusione del preromanticismo e la premessa del romanticismo neoclassico di Foscolo e di Leopardi), mossa da un potente afflato tragico-lirico e oratorio-lirico sul tema fecondo e centralmente romantico e foscoliano della passione contro

ragione (ma si precisi: «la passione è come il vento: ammorza le faci ed anima gli incendi!»), dell'animo ardente contro la perfidia del calcolo e della realtà inesorabile (ma si noti: non più il titano sturmundranghiano e alfiariano, perché l'uomo romantico dell'*Ortis* fa i suoi conti con la realtà e se anche si afferma con la morte sente il valore della storia, dell'esempio, di una possibile vendetta futura, pur nel pessimismo più intenso), non si ha mai un tono uniforme e la stessa enfasi accusata, dal *De Sanctis* in poi, nell'*Ortis*, cambia sfumatura, giustificazione, e addirittura in certe pagine coincide con una estrema decisione e concisione e si annulla in tono alto di meditazione e di contemplazione a lor modo tragicamente serene.

Certo i tre grandi risultati conclusivi degli anni ortisiani saranno i tre grandi sonetti e la grande ode, e non mancano pagine del carteggio con l'Arese e sonetti minori del 1801-1802 che possono figurare degnamente sul piano migliore raggiunto nell'*Ortis*, ma, nell'*Ortis* stesso, accanto ai notevoli risultati – pur così compositi – di alcune pagine della prima parte e alle punte più livide e intense dell'«angoscioso pellegrinaggio», si alzano anche pagine interne o avvii di intensa poesia specialmente nelle pause (e pur sempre sul piano da questo creato) del ritmo drammatico.

Sono pagine di cui i motivi della morte volontaria e serenatrice, della bellezza della natura e della donna riavvicinate su di un piano più alto e tragico rispetto a quanto avviene nella prima parte, si elevano dall'eccitazione della passione e del contrasto fra illusioni e realtà e raggiungono un tono di purezza, di canto meditativo, di contemplazione appassionata, ma non agitata. Tutto ciò che nell'*Ortis* si è venuto accumulando e organizzando come elemento di un ritratto lirico in movimento drammatico ed eloquente, di uno “Zibaldone” personalizzato ed esposto in azione, trova in queste pagine la sua condizione di soluzione, di superamento dentro ed in mezzo a questo continuo processo di mediazione di vita e di esperienza in letteratura e poesia. Un tono di disperazione senza fremiti, e che pure usufruisce dello scatto drammatico generale, del largo impeto eloquente (ma eloquenza basata non su di un vano urgere a vuoto, ma su di un forte senso della realtà storica, morale e politica), e riassorbe le cadenze più musicali della prima parte, solenne e a suo modo religioso (riscattando l'eloquenza biblica che abbonda nella seconda parte e che addirittura invoca la precisa presenza della Bibbia con i suoi libri più romantici: Giobbe, Ecclesiaste, Ezechia: «furori e malinconie di Bibbia!»), si alza sopra le scene del convulso viaggiare dell'esule in patria, sopra le descrizioni più esteriori e teatrali degli ultimi giorni incupite dal grottesco episodio del delitto involontario (lettera del 14 marzo). E saranno le battute pariniane (di un Parini foscolizzato nel tono più alto cui il giovane Foscolo poteva giungere nell'ideale superamento del suo animo in nuova saggezza tragica e dolente), sarà il canto alla morte da Rimini e quello alla natura del finale del 14 marzo, e infine il grande inizio dell'ultima lettera in cui ritornano, tutti rinnovati poeticamente, i toni dell'idillio e dell'elegia amorosa e paesistica, prima di decadere nel finale, troppo urgente di

praticità e facilmente conclusivo, e pur rilevato dall'accento così indicativo per tutto l'*Ortis*: «muoio incontaminato e padrone di me stesso, e pieno di te, e certo del tuo pianto».

E come questi momenti più puri e lirici sorgono sul piano drammatico ed altamente eloquente creato dal nuovo ritmo nella seconda parte, così tutto l'*Ortis* è premessa per la futura poesia foscoliana non solo come “vivaio” di temi poetici, non solo come confessione ed autoritratto che fissano e depurano l'animo foscoliano in vista della sua lirica, ma anche proprio nella sua creazione di una concitazione drammatica, di un vigoroso piglio eloquente su cui la lirica foscoliana trova la sua indispensabile condizione, nel distacco da più facili condizioni idilliche ed elegiache, dalle facili vie d'uscita dell'adolescenza.

E proprio dopo l'*Ortis* 1802, vicino all'attuazione lirica dei sonetti maggiori e dell'ode alla Fagnani Arese, il *Commento alla Chioma di Berenice*, nella sua ricchezza di indicazioni sulla cultura letteraria e la poetica foscoliana, può ben rappresentare il punto di partenza per una valutazione della lirica foscoliana dai *Sepolcri* alle *Grazie*.

## Svolgimento della poesia fosciana II (1950-1951)

W. Binni, *Svolgimento della poesia fosciana*, II, *Dai sonetti alle "Grazie"*, Genova, Libreria Mario Bozzi, 1951, pp. 376, dispense del corso di Letteratura italiana, anno accademico 1950-1951.



## LA PRODUZIONE POETICA DEGLI ANNI ORTISIANI

Nella linea critica tradizionale Odi e sonetti vengono posti a stabilire un secondo momento nello sviluppo della personalità artistica foscoliana fra *Ortis* e *Sepolcri* e legati, le prime, ad una specie di risveglio della vitalità giovanile dopo l'ingorgo pessimistico dell'*Ortis*, i secondi, ad uno sviluppo di temi ortisiani accentrati nell'amore per Teresa – Isabella Roncioni – o in meditazioni che dal contesto prosastico e drammatico dell'*Ortis* si liberano in perfezione lirica e in distaccata serenità. E indubbiamente la loro stessa natura di “liriche” organiche di fronte alla prosa poetica dell'*Ortis* ed alla sua complessità di motivi e di direzioni contribuisce a farne un momento *idealmente* posteriore allo sforzo del romanzo epistolare. E contribuisce ad isolare dopo l'*Ortis* specialmente i Sonetti la stessa intenzione foscoliana che ne fece una serie, un ciclo continuo nelle tre edizioni dal 1802 al 1803<sup>1</sup> dopo la pubblicazione definitiva dell'*Ortis* e prima di quella del *Commento alla Chioma di Berenice*.

Ma in realtà non solo la cronologia, bensì anche le origini, le occasioni, gli attacchi sentimentali in questi anni di complessa maturazione, di *espressione e di esperienza* insieme confuse, prima del più saldo piano di distacco dei *Sepolcri* o delle *Grazie*, inducono a considerare Odi e Sonetti in un doppio legame essenziale: uno che li collega come esperienza lirica e tecnica, uno che li inserisce a gruppi o singolarmente negli anni ortisiani, in relazione allo sviluppo stesso dell'*Ortis* secondo, nel senso e poi sul margine di questa essenziale esperienza giovanile. Viene poi il *Carteggio* con la Fagnani Arese<sup>2</sup> ad intrecciarsi con lo stesso riferimento dell'*Ortis* e ad offrire appoggio e occasione alla nascita degli ultimi Sonetti e della grande ode.

E l'abilità di lettura che voglia ridursi a commento puntuale, senza adagiarsi nella tradizionale successione *Ortis*, Odi, Sonetti, che falsa la stessa ricchezza del momento ortisiano, consisterà nel mantenere questa duplice prospettiva sul legame dei sonetti e delle Odi fra di loro e sulla loro nascita

<sup>1</sup> I sonetti e la prima ode vennero pubblicati insieme nel «Nuovo Giornale dei letterati», tomo IV, 1802, fascicolo di ottobre (ma inviato da Milano nell'agosto), edizione riprodotta nelle *Poesie di U. Foscolo*, Pisa 1803. Nel 1803 (aprile) una nuova edizione (Milano, De Stefanis) includeva undici sonetti e le due Odi. Nello stesso anno (forse nel maggio, secondo Mestica) l'edizione milanese (Agnello Nobile) aggiungeva il sonetto *In morte del fratello*.

<sup>2</sup> Iniziato nel 1801, continuato fino al 1803.

entro momenti di sviluppo piú generale nella intricata selva della gioventú foscoliana, nel considerare questa opera poetica anche fuori di una "serie" ideale, conclusa, quasi poematica come piacque al Chiarini che per i sonetti parlò di «una specie di poema sinfonico, di cui il magnifico sonetto *Alla sera* è il preludio e gli altri tre sonetti [maggiori] il finale tragico e doloroso»<sup>3</sup>. Certo l'influenza dello stesso *Ortis*, autoritratto drammatico, dovè spingere il Foscolo a cercare un ordine non casuale e non puramente cronologico ai suoi sonetti, ma tale ordine è soprattutto un elemento di riprova della volontà *organizzatrice* del Foscolo proprio negli anni 1802-1803, a sistemazione e rinforzo, in forme concluse ed ideali, delle esperienze giovanili, secondo la vasta tendenza foscoliana di organizzare e *rinnovare* costruttivamente espressioni di sé nate indipendentemente e quindi doppiamente considerabili nella loro genuina funzione e nella loro rinnovata vita compositiva.

Certo è che la prima ode e i sonetti minori si inseriscono sicuramente nel periodo di incubazione e di rifacimento dell'*Ortis* maggiore, mentre i sonetti maggiori e la grande ode sorgono e vivono sulla realizzazione già ottenuta dell'*Ortis*, si distaccano al di sopra delle prove piú alte della seconda parte del romanzo e insieme si appoggiano a pagine e motivi del *Carteggio Arese* che si intrecciano a motivi ortisiani e li rinnovano con punte piú decise verso una concezione della vita meno cupamente drammatica, verso una concezione della poesia meno violentemente romantica.

Non si può dire che il sonetto III *Per la sentenza capitale proposta nel Gran Consiglio Cisalpino contro la lingua latina* (databile 1798 e corrispondente alle lamentele dell'*Esame su le accuse a V. Monti*<sup>4</sup>) sia gran che migliore di quello alfierianeggiante per la neutralità veneziana del 1796 e certo l'apparente solennità mal ricopre la sostanziale fiacchezza in forma magniloquente:

Te nudrice alle Muse, ospite e Dea  
 le barbariche genti che ti han doma  
 nomavan tutte; e quanto a noi pur fea  
 lieve la varia, antiqua, infame soma.  
 chè se i tuoi vizi, e gli anni, e sorte rea  
 ti han morto il senno e il valor di Roma,

<sup>3</sup> G. Chiarini, *Vita di U. F.*, Firenze 1910, p. 112.

<sup>4</sup> In questo scritto così importante per quegli anni e ricco di spunti ripresi ancora dal Foscolo (interpretazione del Machiavelli estesa a Lucano e Dante come lodativi e simulativi di lode per altri disegni antitirannici; giudizio su Pio VI ripreso poi nel bellissimo articolo londinese; giudizio minaccioso a «coloro che in repubblica mantengono i modi di tirannia», *Prose*, I, p. 62), il Foscolo accenna alla «rapina della lingua» fatta dai diversi dominatori (sostegno piú generale di questo atteggiamento antifrancese e antiservile): «I tanti e diversi tiranni, da conquistatori, ora usurpatori di Italia, *smembravan* le nostre provincie con *vari dialetti* e opposte leggi, e convertirono il popolo legislatore dell'universo in altrettanti vulghi schiavi di *barbari dominatori*» (p. 73).

in te viveva il gran dir che avvolgea,  
regali allori alla servil tua chioma.  
Ora ardi, Italia, al tuo Genio ancor queste  
reliquie estreme di cotanto impero;  
anzi il toscano tuo parlar celeste  
ognor piú stempra nel sermon straniero,  
onde, piú che di tua divisa veste,  
sia il vincitor di tua barbarie altero.

Il sonetto si ricollega alla forma di eloquenza delle poesie del 1795-1797 (che avevano però nelle due Odi movimento di maggiore interesse nelle descrizioni rapsodiche storiche) ed allo sforzo oratorio del «tribuno» dei *clubs* veneziani e cisalpini, al suo motivo centrale nazionalromantico nuovo per il suo vigoroso riferimento ad una concezione della nazione indipendente e libera per propria forza che si congiunge con piú chiarezza alle intuizioni alfieriane, ma mescolato con vecchi motivi retorici di origine accademica settecentesca che spesso non ben si distinguono anche in coloro che parlavano in nome di una spinta piú profonda e storica e non facilmente squalificabile come reazionaria.

Il contrasto intimo fra un sentimento nuovo e un sentimento letterario e caduco (quello dei Vannetti e dei retori malati di esteriore classicismo) si riflette in un'onda eloquente che solo dall'esterno arieggia un vero rinnovamento lirico e avvolge in espressioni vacuamente grandiose spunti piú intimi e vitali. Cosí il motivo della lingua come motivo di gloria italiana e come punto di certezza della vitalità della tradizione italiana si svolge però in una visione esteriore della grandezza romana ed in una esaltazione dell'eloquenza ben lontana dai movimenti genuini con cui il Foscolo nella prolusione parlerà del valore sacro e civile della lingua. Spunto vivo e convenzione morta si mescolano in una forma incerta sotto l'apparenza sicura dei movimenti stringati ed elastici del sonetto in cui l'abbondanza delle Odi precedenti doveva trovare una piú dinamica compostezza. La ricchezza scandita di aggettivi davanti al nome

(la varia, antiqua, infame soma),

la ripetizione delle cause della decadenza italiana

(ché se i tuoi vizi, e gli anni e sorte rea)

non sono che abbondanza verbale e gli stessi suoni e parole ricercati per gravità (doma, soma) e le rime «fea, rea, avvolgea» ricadono flaccidi e vuoti<sup>5</sup>, come le mosse pregne di solennità e appoggiate a prosopopee altisonanti

<sup>5</sup> Il Carducci parlò efficacemente di «avvolpacchiamenti di parole».

(in te viveva il gran dir che avvolgea  
regali allori alla servil tua chioma)

arieggiano un movimento oratorio piú montiano che alferiano ed indicano proprio l'entrata di servizio di tanta facile sonorità che il piú maturo Foscolo supererà in un autentico senso del grandioso nel centro stesso del valore religioso e civile della parola. Qui veramente, e specie nelle due quartine atteggiare e sonanti di fronte alle quali le terzine hanno una mossa piú vivace pur ricadendo in questo fastidioso corteo di *consecutive*, di «onde», di congiunzioni che altrove assumeranno ben diversa funzione poetica da quella che hanno in questo sonetto cosí esteriormente abile, cosí intimamente povero. Né può considerarsi un compenso adeguato l'osservazione che nella prima quartina si delinea quel primato della poesia e quell'immagine dell'Italia, sede delle Muse (venute di Grecia), che saranno motivi fondamentali nelle *Grazie*.

Ma è nel periodo dell'«assedio di Genova», in un momento non di «guarigione» o di sicuro superamento, ma di intrecciato motivo di vitalità gioiosa, di evasione dal regno ortisiano del cupo dramma, che appare improvvisamente con un balzo di conquista poetica e di sicurezza personale (per quanto unilaterale e provvisoria) l'ode alla Pallavicini.

Sul motivo dei «giorni perseguitati ed afflitti» della dedica del '94, che si esprimerà con nuova forza nei Sonetti e nell'*Ortis* maggiore, riaffiora il motivo dell'«amabile bellezza» cosí ingenuamente e scolasticamente acquisito nelle prime odicine e pur facilmente personalizzato in accento di convinzione istintiva, di culto non artificioso, riaffiora quella dimensione di eleganza neoclassica apparsa in alcuni momenti del poemetto *La Giustizia e la Pietà* ed involta in un clima di ironia a metà compiaciuta e a metà sprezzante delle lettere padovane del primo *Ortis*, dove la dama veneziana compare come una dea in una ambigua relazione di ammirazione dell'eleganza e di ironia del giovane moralista romantico con chiaro residuo di sapore savioliano e pariniano.

Ma insomma quel metodo di «deificazione» di cui parlava già il Pecchio<sup>6</sup> (e che è diventato naturalmente luogo comune della critica e base delle piú acute e raffinate interpretazioni delle due Odi) era stato iniziato già nelle pagine del primo *Ortis* e doveva poi, diventato veramente processo di culto estatico e romanticizzato dal riflesso della fatale sventura, riprodursi nella stessa figura della seconda Teresa e mitizzarsi in maniera piú personale nella grande ode *All'amica risanata*.

Anche quest'ode dunque, pur nella sua novità originale, nella sua freschezza inventiva, nei suoi risultati cosí ricchi e sicuri (tanto da doversi conside-

<sup>6</sup> G. Pecchio, *Vita di Ugo Foscolo*, seconda edizione, Lugano 1833, p. 79. «Quest'ode cosí tersa è una vera deificazione, è una metamorfosi della Donna in Venere... Di quest'ode si potrebbe ripetere quel che si disse delle anacreontiche del Savioli: pare che il poeta fosse pagano».

rare la prima poesia veramente riuscita del Foscolo), non è completamente una gratuita sorpresa, né d'altra parte rappresenta un sicuro superamento del mondo agitato e angoscioso ortisiano che fra l'altro – malgrado questa pretesa guarigione dal pessimismo e dall'angoscia – torna a presentarsi in maggiore violenza e coerenza proprio nella redazione del 1801-1802. Certo nel secondo *Ortis* va calcolata la volontà di creare dramma e non solo sfogo scomposto come può apparire ad una lettura ingenua e certo nel *Carteggio Arese* filosofia e politica scompaiono tutte assorbite dall'*Ortis*, ma d'altra parte nel *Carteggio* l'atteggiamento drammatico è ancora parzialmente presente e nello stesso *Ortis* la forza e la volontà comparativa che in qualche caso può avere accentuato i toni estremi (specie nella seconda parte) non esclude una nuova ondata di personale agitazione che altri chiamerebbe impropriamente "malattia". In realtà non si tratta di guarigione e malattia (ed ha ragione in questo senso L. Russo<sup>7</sup> che dice il Foscolo «sempre malato e sempre guarito»), ma di atteggiamento dell'anima e della poesia legato ad un complesso sviluppo di toni fondamentali che nell'esperienza della vita e della storia si presentano, si intrecciano, si maturano e trovano espressione là dove una adeguata capacità stilistica offre loro una vita intera e formale.

L'ode alla Pallavicini è l'espressione felice e geniale di una pausa (con dentro la radice di un senso della vita come piacere, come pienezza di vitalità, e resta essenziale alla poesia foscoliana insieme al processo di mitizzazione al gusto del visivo espresso con tanta vivacità dopo i timidi accenni precedenti) fra l'*Ortis* e *Ortis*, uno sviluppo unilaterale, fra idillico-elegiaco e drammatico, eloquenza storica e personale, di motivi già affiorati nel primo *Ortis* in limiti precisi di «bello stile» e qui – in una felice occasione, su di uno spunto di condizione eccezionale (vita mondana entro una cornice di guerra e di preoccupazione) – liberati con forza tanto più esplosiva.

Non dunque "guarigione", ma semmai "evasione", in un intervallo particolare, è un mondo drammatico con l'acquisto di una dimensione nuova sulla poesia foscoliana, di una via su cui le esperienze più profonde e più valide verranno più tardi a fondersi con tutt'altra ampiezza. E si noti, non solo "evasione" dall'*insecuritas* personale e storica con ciò che tale termine comporta di pericolosamente estetistico (limite che si andrà bruciando nella grande ode, e nelle *Grazie* attraverso Sonetti e *Sepolcri* in una particolare, irripetibile condizione spirituale foscoliana), e di forza di superamento delle sbavature sentimentali e del brutale contenutismo, perché tale evasione nel regno del bel mito e della poesia si attua partendo da un fatto, da un pretesto, non da un semplice sogno, anche se il fatto non passa attraverso il sentimento più profondo e rimane fra troppo esteriore e pratico (il Foscolo abolì poi l'eccesso realistico e la stessa determinazione di cronaca del titolo *sulla riviera di Sestri*) e troppo rapidamente trasformato in vicenda fantastica senza quell'alone di comprensione, di simpatia che esso comportava. Manca il «calore di fiamma

<sup>7</sup> Foscolo politico, «Belfagor», 1947.

lontana» che presuppone una prima esperienza passionale qui assente e la storia ideale della bellezza, non è passato attraverso una profonda storia personale maturata in esperienze sentimentali e poetiche omogenee.

D'altra parte la genesi dell'ode non è solo in questa direzione di evasione sentimentale in un rifugio di bellezza pure avvivato dalla *sensualità* e meglio dalla sensualità come esponente di *vitalità*, in contrasto con il mondo cupo dell'*Ortis*, ma è anche sicuramente in un improvviso rifluire nella memoria foscoliana di esperienze letterarie, di immaginazioni, di fantasticherie classicistiche sul filo del culto della bellezza superiore ad ogni caducità, affermato qui con baldanza più che con matura profondità.

Nella fantasia foscoliana l'urgere di questa gioia vitale, sentita nella particolare condizione dell'«assedio di Genova», l'accoglimento di un ritmo mondano ed elegante (il Foscolo non si "rinselva" come l'Alfieri e la sua solitudine è sempre bilanciata da sete di vita mondana o assediata da immagini di eleganza che il mondo napoleonico gli offriva come equivalente *tout court* di vita socievole) coincisero con una esigenza di stile, di linguaggio e l'eleganza diremmo bisognosa di *stilizzazione classicistica* come l'immagine della bellezza immortale trovava naturale una trasfigurazione mitologica. Tutta la sua cultura classica, con il suo fondo latino-greco (e la mediazione della prima attività di traduttore) e con il suo strato più recente e vicino del neoclassicismo settecentesco (il Savioli, il Parini delle Odi galanti, il Bertola delle piccole odi), si aprì al calore di questa urgenza poetica, rivelò la sua ricchezza e le sue offerte stilistiche, la sua lezione di forma conclusa, di espressione nitida ed elegante della realtà moderna nelle sue direzioni omogenee (eleganza, edonismo). Il classicismo settecentesco del Savioli, degli emiliani e di un particolare Bertola, del Parini galante (*Pericolo, Dono*, ecc.) o, fra contemporanei, del Lamberti.

Quella lezione di stile («bello stile» dirà poi nell'*Ortis* 1802 per isolare meglio un'esperienza non rifiutata, ma parziale e certo parentetica rispetto al dramma lirico) era stata già sentita dal Foscolo nell'*Ortis* bolognese (lettera XVII padovana), e in quella pagina singolarmente misurata e settecentesca ironia ed eleganza si erano fuse su modelli savioliani e pariniani (anche il Parini del *Giorno*) intorno alla figurina della *dama-dea*, tentatrice, leziosa, ma a suo modo affascinante ed accarezzata fino al particolare del piede «simile a quello che l'Albano dipingerebbe a una Grazia ch' esce dal bagno». Ma in quella pagina la seduzione era bandita da un'altra immagine più alta, quella di Teresa (la bella celeste) («mi ricordo che non avrei osato respirar l'aria che la circondava, e tutti tutti i miei pensieri si univano riverenti e paurosi soltanto per adorarla...»), mentre qui l'abbandono all'ammirazione della bellezza è libero e schietto. E di nuovo abbiamo toccato la forza e il limite di questa ode. Come la stessa presenza così pronta e numerosa dei modelli classicisti pur dominati e foscolizzati (dalle immagini, a frasi elette, piene di linguaggio, al ritmo e al metro) è per noi l'indice di una importanza dell'ode anche in sede di poetica (la presa di coscienza immediata da parte

del Foscolo, prima della meditazione della *Chioma di Berenice*, della cultura poetica classicistica e neoclassica, dell'uso che il poeta poteva farne sia pure in un caso che allora poteva parergli limitato e provvisorio) e insieme il segno di un limite nella coincidenza fra il sentimento edonistico e colorito della bellezza nel Foscolo del 1800 e una forma poetica che non era arrivata al di là di quella misura di sentimenti e di espressione.

Prima di quest'ode, a parte la pagina importantissima della lettera XVII, ricca di spunti ironici che servirono al Foscolo anche come direzione didime, il classicismo si era offerto al Foscolo nelle esili forme delle odicine della raccolta Naranzi o come espressione di eloquenza poetica nelle Odi politiche e nella *Giustizia e la Pietà*, in figurazioni mitiche e misurato descrittivismo pariniano. Ma qui all'esplosione di una gioia vitale parziale, ma originale e genuina (legata ad una intuizione della vita in questo lato elegante, moderno, sensuale tanto più gioiosa perché in contrasto con la *insecuritas* della «empia licenza e Marte»), segue e corrisponde una scoperta letteraria di mezzi, di gusto, di offerte di un gusto e di un'attuata poetica.

Qui né dramma né eloquenza, qui non più impasto di esperienze preromantiche e classicistiche: nella confusione giovanile del *Piano di studi* Savioli e Young convivevano, qui la scuola del Savioli e dei saviolani, del Parini e dei pariniani, dell'«Anno Poetico»<sup>8</sup> del Lamberti, del Bertola delle Odi, è tutta presente e tutta isolata con le sue suggestioni di uso *edonistico ed elegante* della mitologia, di metri rapidi, brevi e conclusi di figure incise, di linguaggio colorito e brillante: tutto naturalmente viene teso dal piglio foscoliano sempre a suo modo impetuoso e scattante (qui gioioso), da una freschezza ben diversamente originale, ma la scelta univoca dei modelli utilizzati non lascia dubbi sulla volontà foscoliana, che in questa rara occasione di coincidenza ha usufruito delle offerte del classicismo settecentesco preparando una strada importante per future esperienze.

Per il Savioli basta citare l'ode *Il Mattino* e risentire sul ritmo più monotono, ma simile per conclusione e ricerca di brillante evidenza, quadretti come questi:

Tal da' superbi talami  
dell'ampia reggia Achea  
sciolta dal caro Pelope  
Ippodamia sorgea...

oppure:

Arser d'amara invidia  
poi le Dardanie spose:

<sup>8</sup> La raccolta annuale di poesia, uscita a Venezia negli ultimi anni del '700, significativa per il gusto letterario che il giovane Foscolo (collaboratore lui stesso dell'«Anno Poetico») poté sentire come «contemporaneo» nei suoi anni veneziani.

arse d'amor Deifobo,  
ma il foco incesto ascose...

oppure:

A te le Grazie nutrono  
leggiadra amabil figlia.

E il Savioli offre anche il tipo di clausola mitologica, di cronaca mondana ed elegante sollevata nella figurazione mitica, mentre spunti di versi e cadenze, immagini si possono ritrarre nel Bertola galante e classicistico:

Le Grazie il letto apprestano...  
Sul talamo beato...

(*Opere*, Bassano 1785, pp. 37, 177) o nel Parini del *Pericolo*:

(Parve e mirar nel volto  
e ne le membra Pallade,  
quando l'elmo a sé tolto,  
fin sopra il fianco scorrere  
si lascia il lungo crin)

o del *Dono* con il quadretto di Adone morente:

Caro dolore e specie  
gradevol di spavento  
è mirar finto in tavola  
e squallido e di lento  
sangue rigato il giovane  
che dal crudo cinghiale ucciso fu.  
Ma sovra lui se pendere  
la madre degli Amori,  
cingendol con le rosee  
braccia si vede, i cori  
oh quanto allor si sentono  
di giocondo tumulto agitar piú!

E sulla scia savioliana-pariniana il Lamberti, di cui il Foscolo ebbe presente l'ode *I cocchi* (e vicino ad essi per un'aura di suono rapido e per l'intervento delle «dive» anche l'ode il *Bagno*), scritti appunto per un simile avvenimento; non solo c'è l'offerta del brutto e ironico «Pera chi osò primier» che apre l'ode, ma anche parole riferite al corsiero «indocile», alla «infedel quadriga» e, per la parte centrale dell'impennamento del cavallo, il mito centrale dell'ode: Ippolito e i cavalli infuriati alla vista di un toro mostruoso:

né piú il flagel sentivo,  
o il noto suon delle animose voci,  
quindi sbattendo i rabbuffati colli,  
per la gran tema folli,  
si disserrâr forzando e briglia e morso,  
precipitosi al corso.

Infine fra gli altri ricordi di classicismo settecentesco dominato dalla vicinanza agli alessandrini va considerata la traduzione del Pagnini di Teocrito, Mosco, Bione (Parma 1780 e seconda edizione 1792), in cui il Foscolo dov  leggere con molta attenzione (tanto che se ne ricord  nel *Commento alla Chioma di Berenice* e nei *Sepolcri*, dove riprese dal III di Mosco l'espressione «il dolce di Calliope labbro») ed in cui sent  l'utilizzabilit  del *Canto funebre di Adone* di Bione (con qualche spunto anche dall'idillio *Sopra Adone morto* di Teocrito, almeno per l'inizio:

Allor che Citerea  
vide gi  spento Adone,  
con rabbuffato crine,  
e scolorita guancia).

Anche senza insistere esageratamente su questo contatto e su approfondimenti mitici lontani dalle intenzioni di questa ode,   indubbio (e in tal senso va lodato il Goffis che qui ha insistito su questa utilizzazione di una traduzione settecentesca<sup>9</sup>) che la prima parte dell'ode risente in maniera particolare del quadro di Venere in cerca di Adone e del compianto degli amori intorno al cadavere insanguinato:

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.  
(II, 73).

Gli amori circondano Venere e Adone e si danno da fare per lavarlo e prepararlo per la sepoltura:

Aspergil'anco  
e di mirti, e di balsami, e d'unguenti,  
ogni balsamo pera or che perio  
il tuo balsamo Adon...  
Altri in catini d'oro appresta l'acqua,

<sup>9</sup> C.F. Goffis, *Studi foscoliani*, Firenze 1942, pp. 301 e seguenti.

altri i fianchi gli lava, ed altri a tergo  
coll'agitar dei vanni a lui fa vento.  
(79, 80).

Suggerimenti mitologici che si incontrano con suggestioni figurative delle tavole ercolanensi e che meglio concludono l'ambiente culturale ancora settecentesco che il Foscolo risentí nel comporre la sua ode originale e fresca, ma ben lontana dalla profondità e dalla novità personale dell'ode milanese.

Né si dimentichi che l'ode concepita nella primavera del 1800 (quando già la Pallavicini era caduta da cavallo da vari mesi) nasce in un ambiente elegante e mondano in cui i giovani ufficiali della legione cisalpina mescolavano galanterie e letteratura in poemetti ed odi in cui abbondavano facili ricordi mitologici, figurazioni di bellezza in atteggiamenti olimpici ed echi di cronaca frivola e scherzosa. Così l'ode uscí in una raccolta di poesie in omaggio alla Pallavicini; e, anteriormente, il Petracchi e il Ceroni avevano cantato la bella signora genovese e il secondo in un poemetto a chiave *Il Pappagalletto* dopo aver ricordato il Foscolo quale «fringuello dell'Adria» aveva dedicato un'ottava all'incidente che dette lo spunto all'ode:

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.

L'intonazione neoclassica in direzione edonistica è dunque quella che dai testi settecenteschi<sup>10</sup> a quelli della moda contemporanea il Foscolo utilizzò nella costruzione della prima ode adoperandone immagini, parole e ritmi per una poesia che, ben superiore a quei modelli e ricca di una gioia vitale, di una ispirazione fresca e sicura, tende ad una espressione lieta ed ironica, elegante e mossa ancora ben lontana dal senso profondo del valore consolatore della «aurea beltade» e della forza eternatrice della poesia che troveremo nell'ode *All'amica risanata*.

In quest'ode animata da un'esplosione di gioia, dalla scoperta eccitante di un lato della vita senza dramma, identificato nella bellezza femminile

<sup>10</sup> Si devono ricordare per la parte centrale anche dei versi alfieriani (*Oreste*, IV, 62-71) utilizzati per la rappresentazione del cavallo infuriato («Sì forte batte i destrier suoi mal domi / ch'oltre la meta volano, piú ardenti / quanto veloci piú: Già sordi al freno / già sordi al grido, ch'ora invan li acqueta; / foco spiran le nari: all'aura i crini / svolazzan irti...»), ma tutta l'intonazione è nettamente diversa e la rappresentazione drammatica dell'Alfieri è utilizzata per un effetto di movimento piú che altro grottesco.

sentita in un ambiente di eleganza, in una traduzione mitologica sorridente e consapevole ironicamente della propria natura parziale e francamente edonistica, non c'è né un drammatico senso della caducità e della bellezza offesa come volle vedervi il Caraccio (op. cit., p. 348) con altri critici (Vacca, Dolci, ecc.), né un valore profondo, quasi misteriosofico del mito, né d'altra parte l'ode può risolversi in una poesia da «salotto o da *boudoir*» (Porena, *Fra Odi, Sonetti e Sepolcri*, «Atti dell'Accademia dei Lincei», 1937, pp. 420-421) o in una collana di cammei (G. Mazzoni, *Ottocento*, 1934, p. 39) o in un madrigale secondo la trasfigurazione tassese del Flora. In realtà l'ode ha il suo centro ispiratore in un'impetuosa, lieta scoperta della bellezza femminile come vivo esponente di una dimensione della vita (gioia, piacere, eleganza) sentita in particolari condizioni di evasione dal dramma preromantico, confortata dalla utilizzazione letteraria del gusto classicistico dell'ultimo Settecento, tradotta in un ritmo lieto, elegante e sorridente, non incrinato e non approfondito dal valore nuovo del mito che il Foscolo acquisterà all'epoca della seconda ode, né dalla coscienza di un superamento del dramma della vita che nella nuova ode darà una risonanza tanto più complessa ed intensa all'illusione salvatrice della bellezza e della poesia.

Ed è anche quindi da rifiutare l'interpretazione psicologica del Fubini e del Momigliano che nelle loro interpretazioni pur così ricche e fini puntano sul valore dell'episodio centrale<sup>11</sup> e sull'ansia del poeta di fronte alla bellezza femminile in pericolo.

L'episodio centrale legato al pretesto dell'avvenimento mondano vive nelle stesse proporzioni eleganti, liete ed ironiche di tutta l'ode e il suo apparente realismo (effettivo limite nei punti in cui si pronuncia più rigidamente pur nella sua natura funzionale) serve effettivamente a movimentare in maniera gustosa e persino elegantemente grottesca la linea rapida e colorita dell'inno alla bellezza come sfogo gioioso di vitalità ritrovata in una provvisoria evasione dal mondo delle passioni e degli impegni sentimentali ed ideali in cui il Foscolo doveva nuovamente immergersi nei sonetti e nell'*Ortis* milanese. Era un'esperienza parziale con pericoli di edonismo e di estetismo e mentre nello svolgimento della poesia foscoliana l'ode porta una prima prova di forza poetica e un impeto di vitalità fresca, essa va collocata chiaramente in una posizione ben diversa e più immatura rispetto alla seconda ode nata dopo il tormento drammatico dell'*Ortis* e l'esperienza di lirica fortemente autobiografica dei sonetti del 1800-1801. Del resto lo stesso Foscolo si rese conto dei limiti della prima ode e insieme ne confermò, meglio realizzandola, la sua tipica natura poetica quando nel 1803, nella nuova edizione di *Odi e Sonetti*, dall'alto della nuova ode così diversamente grande e complessa, apportò nell'ode del 1800 correzioni

<sup>11</sup> «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» (A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, Messina 1937, p. 399).

essenziali, raddrizzandone alcuni punti strutturalmente importanti, alleggerendo nella parte centrale espressioni piú rozze ed esteriori, confermando il primato del ritmo reso piú ampio e sicuro nella sua grazia sorridente.

Ed è in questa redazione nuova che piú facile è sentire vicinanze fra le due Odi: ma è proprio il lavoro di correzione fatto per alzare e precisare la vecchia redazione che ci indica ancor meglio come l'ode del 1800 abbia dei forti limiti e viva in uno stadio di poetica e di poesia lontano dalla maturità dell'altra ode, a cui pure (sia sulla direzione della letteratura neoclassica, sia come inno alla bellezza) è naturalmente premessa indispensabile, momento di anticipo nello svolgersi tutt'altro che rettilineo della poesia foscoliana.

Nella redazione del 1803 furono alleggerite le forme di realismo piú fastidioso per attuare un accordo piú poetico di vivacità ironica e di elegante bellezza, come alla strofa nona che prima era:

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 placa l'insano

e poi divenne:

Ardon gli sguardi, fuma  
la bocca, agita l'ardua  
testa, vola la spuma  
ed i manti volubili  
lorda e l'incerto freno,  
ed il candido seno.

E il finale ritratto della dea malata ebbe solo allora il suo fascino elegante e suggestivo (silenzioso e pallido), mentre prima risentiva di toni melodrammatici settecenteschi piuttosto scadenti:

perché l'eterno viso  
mesto, oltraggiato e pallido...

Nella misura nuova, piú ampia che il Foscolo volle dare all'ode, si introduce un'eleganza piú sicura e cosí

armoniosi accenti  
dalla bocca volavano

fu corretto «dal tuo labbro volavano»), una ricerca di suono migliore e di mitica religiosità (come al v. 8 «il sacro Ida» al posto di «gl'idei monti») e soprattutto un senso piú sicuro del valore fondamentale del ritmo danzante,

della visione mobile che era essenziale alla nuova ode milanese e che nella prima non era del tutto riuscito, ostacolato da durezza di inesperienza, da limiti di una concezione a quadretti savioliani e da un indugio piú facile in figurine di mitologia galante e in espressioni convenzionali di linguaggio mitico mondano. Ed ecco che tutta l'ode venne a subire un cambiamento essenziale nella sostituzione delle strofe terza, quarta e quinta, alle due originarie tanto piú anguste, raccorciate e frivole:

Or te piangon gli Amori,  
te fra le dive liguri,  
regina e Diva! e fiori  
sull'ara di Esculapio  
e sacrifici e voti  
offron mesti e devoti.  
Il tesoro di tue folte  
ambrosie trecce agli omeri  
aureo scendea; disciolte  
cosí cascando ondeggiavano,  
se Palla di Ascrà al fonte  
toglie l'elmo dal fronte.

La suggestione della danza dell'ode milanese introdusse un movimento essenziale, tutto il ritmo dell'ode genovese fu da esso condotto alla sua vera funzione e tutta l'ode nella sua gioiosa vitalità elegante e sorridente, nei suoi particolari di grazia classicistica ancora intrisa di ricordi settecenteschi che ne costituiscono l'appoggio ed il limite, ne venne migliorata nel suo senso piú vero e significativo.

Or te piangon gli Amori,  
te fra le dive liguri,  
regina e Diva! e fiori  
votivi all'ara portano  
dove il grand'arco suona  
del figlio di Latona.  
E te chiama la danza  
ove l'aure portavano  
insolita fragranza,  
allor che a' nodi indocile,  
la chioma al roseo braccio  
ti fu gentile impaccio.  
Tal nel lavacro immersa  
che fiori dall'inachio  
clivo cadendo versa,  
Palla i dall'elmo liberi  
crin sulla man che gronda  
contien fuori dell'onda.

Questa visione mobile della donna dea nel suo fascino elegante, avvolta da un sorriso (cosí estraneo al fatto doloroso che resta lontano pretesto di sfumature solo apparentemente patetiche) e mossa in un ritmo trasvolante in immagini omogenee, in parole agili, senza peso sentimentale, divenne il vero centro dell'ode accentuando il movimento iniziale che nel suo incantevole scatto d'apertura

(I balsami beati  
per te le Grazie apprestino,  
per te i lini odorati...)

e nel suo agile suono di beatitudine di visione e di agio edonistico aveva però coerentemente alla concezione prima dell'ode un piú evidente limite di quadretto mitologico elegante e raffinato fra grazia ironica («il profano spino») e rappresentazione da tavola ercolanense

(e bagnava di lagrime  
il sanguinoso petto  
al morto giovinetto).

La sequenza delle strofe rinnovate e della sesta, che assume nuovo rilievo nella loro compresenza e nella correzione del secondo verso, raggiunge il punto piú alto dell'ode (insieme al finale) e il fascino della vita come lieta contemplazione della bellezza femminile («il grato della beltà spettacolo» pariniano risentito con un nuovo vigore d'animo e di poesia), se non tocca il consapevole valore salvatore della divinizzazione dell'ode milanese cosí veramente neoclassica e nata su di una intensa esperienza romantica (mentre la prima ode risente di un neoclassicismo piú tenue e di maniera, piú edonistico e non approfondito dalla matura consapevolezza del dramma romantico, ma sorretto da un senso originale e creativo del mito), viene a tradursi in una poesia fresca, originale, che nella sua forza e nella sua espressione di vitalità originalmente non artefatta (anche se mediata letterariamente e contenuta stilisticamente come abbiamo visto) implica un momento positivo nello svolgimento foscoliano, un appoggio per successive e piú mature esperienze.

Dopo la settima strofa, piú fiacca e connettiva (e anche qui nel 1803 non mancò una correzione diretta ad un nesso piú sicuro ed agile), la rappresentazione della caduta (il tema vistoso, ma in realtà secondario dell'ode) movimentata il ritmo con la cavalcata focosa e bizzarra, ricca di variazioni (e con pericolo di appesantimenti o di ricerche non essenziali): si escluda un vero "realismo", si escluda la trepidazione del poeta ed ogni altra soluzione psicologica assente da un brano in cui l'interesse per la donna, per il suo pericolo e per il suo terrore è minimo e si senta questa parte come serie di variazioni meno ispirate, ma collegate al resto dell'ode dal ritmo lieto e

sorridente che qui si concede movimenti (e figure) fra ironiche e grottesche sul filo di una emozione falsamente drammatica, effettivamente gioiosa ed elegante. Finché l'elemento mitico interviene più decisamente nella battuta in cui il clamore della corsa e del mare si chiudono su quel gonfiarsi voglioso delle onde per inghiottire la bella donna:

e ingorde si gonfiano  
non più memori l'acque  
che una Dea da lor nacque.

Estrema gustosità elegante e chiaro pericolo di un clima ironico ed edonistico. Come si sente anche nella figurina di Nettuno stilizzata ed amabilmente grottesca, nel movimento bizzarro del cavallo a cui le forme antiquate «arretrosse, rizzosse» aggiungono sotto l'apparenza drammatica e nel falso orrore sacro un colore gustoso ed ironico.

Nell'ultima parte, dopo la deprecazione solenne e sorridente (e tutta la strofa quattordicesima ripete nel suo movimento più libero e risoluto modi settecenteschi e, in funzione ironica, aggettivi di linguaggio melodrammatico e savioliano: «discortese», «infedele», «rio consiglio», ecc.), una nuova sequenza di strofe ispirate più direttamente al motivo della bellezza e del valore elegante del mito in cui la vitalità è sentita nel suo aspetto più immediatamente gioioso. Appena un accenno all'ansia della donna che «spia nei guardi medici» la speranza di riavere la sua bellezza deturpata dalla caduta (e in realtà un'abilissima sfumatura che accresce il trionfo finale, non un momento dominante e drammatico), e poi la serie delle tre strofe finali rapide, chiarissime, impeccabilmente visive e musicali.

La soluzione finale in un mito esemplare che è tipica del Savioli è qui ripresa dal Foscolo con vero risultato poetico; una forza limpida ed agile (ma meno facilmente brillante che in altri punti dell'ode) costruisce la visione mobile del quadro olimpico a contrasto: prima la gioia invidiosa delle dee su cui campeggia il volto bendato di Diana (e abbiamo visto quale correzione essenziale venne ad elevare il tono di questa strofe), poi sull'accenno senza rilievo del loro pianto la ascesa all'Olimpo, trionfale, «lieta» nel suono e nelle immagini, della dea in cui la donna caduta da cavallo si è agevolmente trasfigurata.



## II

### I SONETTI MINORI

Fra la prima e la seconda ode (primavera 1800 e primavera 1802 in cui la seconda ebbe inizio) noi possiamo inserire i sette sonetti minori (messo già da parte il sonetto del 1798 di soggetto politico), mentre i quattro sonetti maggiori vanno calcolati nello stesso periodo di elaborazione della grande ode fra la primavera del 1802 e l'aprile 1803.

Si tratta di una collocazione approssimativa data la mancanza di precise notizie sulla composizione dei singoli sonetti e dato il metodo foscoliano di rielaborazione e di utilizzazione della propria opera precedente con un vero gusto a volte di contaminazioni cronologiche già notato nei riguardi delle redazioni dell'*Ortis*. E come fidarsi di datazioni precise (anno, mese e giorno!) come quelle ad esempio del Bassi, quando ben sappiamo che un sonetto mescola elementi del periodo roncioniano con altri riferentisi all'amore per l'ignota Laura? Elementi cronologici e geografici sono stati spesso adattati ad altri tempi e ad altre situazioni biografiche e spesso ci troviamo di fronte a strati sovrapposti per distinguere i quali ci mancano dati sicuri. Rifiutando le ipotesi di datazioni puntuali quanto mai ingannevoli e ricordando che nell'irrequieto lavoro foscoliano di questi anni ortisiani contaminazioni e riprese<sup>1</sup> sono frequenti e inducono ad una salutare cautela, si può determinare una zona cronologica (1800-1801) entro cui il Foscolo scrisse o rielaborò i sette sonetti minori in una generale disposizione di liricizzazione drammatica, di movimento concentrato (con poli estremi abbandoni concitati e momenti di raccolta epigrafica) sulla base di una generale tensione autobiografica, di cui il sonetto autoritratto è l'esponente più vistoso e indicativo.

<sup>1</sup> Più chiaramente i sonetti amorosi (come vedremo) offrono tracce di stadi precedenti e così il IV di cui la seconda parte dà l'impressione di una di quelle correzioni felici del secondo *Ortis* che leva il resto più convenzionale e melodrammatico (ché il margine pericoloso è sulla base di un primitivo stadio foscoliano idillico-elegiaco, una drammatizzazione non avvenuta e scaduta in melodramma o una drammatizzazione perciò troppo evidente ed esteriore come è il caso del VI) in cui il ritmo del pellegrinaggio angoscioso ortisiano pare animare con una certa fatica ed un eccesso di colore cupo (rinforzato persino per quell'amor di coerenza che notammo in certe correzioni dell'*Ortis*) una situazione di più blanda elegia amorosa. Se si pensa alla testimonianza del Carrer sui sei sonetti amorosi pubblicati nel 1798 e alla presenza effettiva del sonetto *Quando la terra è d'ombre ricoverta*, ripreso nel V, una tale ipotesi acquista prestabilità ed utilità di esemplificazione di questo lavoro foscoliano di ripresa sonettistica più vigorosa in fase ortisiana, su di una esperienza sentimentale e poetica precedente.

Sono poesie dominate da una poetica tragico-lirica che nella forma essenziale del sonetto comprime la ricca materia sentimentale di Jacopo-Ugo prima del suo pieno sfogo nell'*Ortis* milanese e nella rielaborazione delle «Quarantacinque lettere», a cui sono particolarmente legati i sonetti amorosi.

I sonetti amorosi hanno di caratteristico la presenza predominante del paesaggio, risultante in parte letterariamente da una tradizione sonettistica petrarchesca e petrarchistica e dalla tendenza preromantica confluita già nelle «Quarantacinque lettere» e in parte proprio da un'impostazione essenziale del Foscolo ortisiano che riversa il suo lirismo in una visione della natura in simpatia con il protagonista («gemesse con me la natura!») e che nell'*Ortis* maggiore accompagnerà lo svolgersi del dramma, le sue gradazioni dell'idillio tenero del principio, percorso da lampi forieri della tempesta, allo scatenarsi di questa con le sue tinte cupe e macabre, fino al rasserenamento delle pagine di calma contemplazione della morte.

In questi sonetti il paesaggio si svolge dall'esile quadretto di un «solitario rivo» ove languidamente l'Amore conduce ogni notte il poeta, ad una scena complessa notturna e lunare fra un bosco e il mare, ad una visione di paesaggi in movimento fra un litorale roccioso e boschi montani. Paesaggi preromantici e romantici disposti come nel passaggio fra «Quarantacinque lettere» e secondo *Ortis* o dentro a questi fra prima e seconda parte.

Naturalmente i tre sonetti amorosi piú legati fra di loro (l'esigenza di uno sfondo paesistico e il tema amoroso li lega anche all'VIII piú maturo, piú nuovo) e legati al passaggio fra «Quarantacinque lettere» e *Ortis* milanese, nella direzione amorosa che meglio lega i due *Ortis* e piú fortemente rende presenti nel secondo le tracce del primo, sono legati ai sonetti piú direttamente autobiografici (che interpretano e appoggiano con maggior vigore l'elemento piú caratteristico e profondo – la passione incentrata su una personalità tormentata e romantica – dell'*Ortis*) dalla ricerca comune di movimento e di essenzialità, dalle aperture *ex abrupto*, corrispondenti all'esplosione di una maturazione interna e drammatica, dal bisogno di concentrazione della propria forza in margine all'espressione di prosa poetica ortisiana già avvertita nei suoi limiti, ma effettivamente ampliata solo nei sonetti maggiori e nella loro disposizione piú intima e sintetica.

Ed il linguaggio, il lessico foscoliano ortisiano-sonettistico anch'esso trasformato e superato nella maggiore limpidezza dei grandi sonetti e dell'ode maggiore (con dietro l'esercizio essenziale della prima ode fra bello stile e freschezza gioiosa della parola) lega chiaramente in un'unica fase i sonetti 1800-1801, anche se difficile è stabilire la precisa relazione di debito o di credito con l'*Ortis*, quando non risultino chiare riprese e accomodamenti delle «Quarantacinque lettere».

Cosí alle «Quarantacinque lettere» si legano soprattutto i sonetti amorosi anche negli stessi spunti di paesaggio intensificati piú romanticamente in coincidenza con la revisione milanese: il paesaggio nel V risente del paesaggio della storia di Lauretta (XXX, ed. *Prose* I, p. 119) e lo stesso paesag-

gio “rupestre” del VI ricorda la lettera XXXV (p. 124), con vento, selve, rupi, «natura attonita e spaventata» e precise indicazioni di immagini e di linguaggio «vo salendo... e stò... là ritto... anelante». Mentre la situazione disperata del II richiama la pagina 125 in cui ricorre l’abbozzo del verso 2 «non altro mi avanza fuorché il pianto e la morte...». E per il linguaggio dei sonetti mentre già certe parole tipiche affiorano con difficoltà e rarità nelle «Quarantacinque lettere» (come *deliri*, p. 149), certi versi nascono da echi letterari preromantici dentro le «Quarantacinque lettere», come il verso del XII «figlio infelice e disperato amante» che pare una ripresa del verso dell’Ossian riportato a p. 122 con «infelice amante» e di quello del Gray (p. 126) con «disperato amante». E il cuore «che vuole sempre occuparsi» (p. 100), «agitato» (p. 96), «nel mondo della vita, agitato dalle passioni» (p. 97), sono preannunci del predominio e dell’accordo di forme movimentate intorno al tema essenziale «cuore».

Ma se in alcuni casi (specie nei tre amorosi e in quelli che nell’edizione 1802 erano i due primi<sup>2</sup>) queste tracce fan sentire meglio il legame di alcuni sonetti, magari attraverso una fase di espressione o di abbozzo, con gli anni precedenti (secondo l’ipotesi del Carrer) piú forte è il legame con l’*Ortis* milanese nel cui seno o alla cui base immediata son nati i sette sonetti mentre al di sopra della sua piena espressione sono nati gli ultimi quattro.

I Sonetti che consideriamo (fine 1800-fine 1801) sono sulle direzioni essenziali della trasformazione dell’*Ortis* dalle «Quarantacinque lettere» all’*Ortis* milanese, anche se manca il motivo nazionalromantico ed i riferimenti alle vicende politico-militari vissute dall’autore (VI, II) sono in funzione di atteggiamenti disperati e negativi, vivono in quanto causa di allontanamento dall’amore o dalla poesia, in quanto deprimenti condizioni di crisi di un «reo tempo». Ma, su questo sfondo («empia licenza e Marte» e «l’errare dei campi mobili») non precisato in motivi di dramma patriottico, sono soprattutto efficaci il motivo dell’autoritratto movimentato della prepotenza invincibile della passione, del predominio del «cuore», e il motivo della violenza e dell’estasi amorosa di fronte ai quali scompare il «desiderio di patria», non il «furor di gloria» e l’intensa vita di affetti foscoliani («carità di figlio»).

Su questa direzione i sonetti rappresentano un’intensificazione essenziale di motivi delle «Quarantacinque lettere» e un rinnovamento verso temi, parole che nelle «Quarantacinque lettere» apparivano piú scialbe e che poi, attraverso la concentrazione lirica dei sonetti, risultano centrali nell’*Ortis* milanese.

<sup>2</sup> Nella edizione pisana del 1802 («Nuovo giornale dei letterati di Pisa», tomo IV, 1802, ottobre) l’ordine degli otto sonetti pubblicati era (rispetto a quello definitivo dell’edizione milanese Agnello Nobile, 1803) il seguente: I. *Non son chi fui*, II. *Che stai?*, III. *Tè nutrice*, IV. *E tu ne’ carmi*, V. *Perché taccia*, VI. *Così gl’interi*, VII. *Meritamente*, VIII. *Solcata ha fronte*. Per il testo critico dei sonetti si veda all’*Appendice* allegata al capitolo sui sonetti maggiori.

Anzitutto l'immagine composita di ideale e di biografia della donna (che può giungere nel sonetto IV a toccare il ritratto della Fagnani Arese che negli altri integra nella immagine prevalente della Roncioni ricordi di Teresa Monti e sin della giovanile Laura) che di fronte alle «Quarantacinque lettere» appare circondata da un'aura mistica e «fatale» (parola che qui entra in coincidenza con il secondo *Ortis*, *Prose*, I, p. 259, p. 297, ecc.).

E d'altra parte il «furore», «l'ira», la «guerra» interiore, «gli affannosi deliri» (*Prose*, II, p. 1), l'ondeggiamento fra un'esaltazione del proprio animo superiore (le «mie pazzie» contro la «loro saviezza», *Prose*, II, p. 20), del proprio autoritratto («indole schietta, salda, leale», *Prose*, I, p. 278, nel suo contrasto con il mondo), e la condanna della propria malattia spirituale («la mia mente è cieca, le membra vacillanti, e il cuore guasto qui nel profondo», *Prose*, II, p. 5 – in coincidenza con il verso 7 del II), trovano nei sonetti (specie nei tre non amorosi) come dei punti di raccolta essenziali ed esplosivi intorno a cui meglio si precisarono poeticamente motivi essenziali svolti poi nella prosa poetica dell'*Ortis*, mentre i motivi più profondi della morte, della sepoltura, dell'esilio, del contrasto tra vita e morte, della fatale necessità delle cose fermenteranno più a lungo nell'*Ortis* e nel *Carteggio* per sistemarsi liricamente nei sonetti maggiori, più in alto e più liberamente da questo assiduo contatto con lo sfogo e con la costruzione ortisiani. È il momento romantico più esteriore, di Jacopo, personaggio romantico, quello che anima i primi sonetti e ne fa punto di raccolta dello sfogo ortisiano durante la sua costruzione drammatica e impetuosa in una direzione di poetica drammatico-lirica. Non fogli di *diario* lirico (e infatti i dati biografici sono ricordi, elementi disponibili per la nostalgia e la volontà costruttiva del poeta, come le Alpi e le onde frementi del sonetto VI che potevano anche esser richiamate nel viaggio a La Spezia nel 1801, ma che certo risentono del periodo ligure-nizzardo e confluirono nel 1801 nelle lettere del viaggio ai confini d'Italia dell'*Ortis* milanese, *Prose*, II, pp. 22-23), ma "poesia" in un loro valore organico e un legame di "poetica" e insieme nuclei di raccolta di motivi nel vasto movimento spirituale poetico della trasparenza fra *Ortis* primo e secondo. E, d'altra parte, sulle direzioni essenziali drammatiche dell'*Ortis*, sul raddrizzamento drammatico di elegia e di idillio ben avvertibile nei sonetti amorosi, i primi sonetti mostrano anche contatti con il *Carteggio Arese* nella sua prima fase amorosa ed agitata (1801), mentre le punte più alte di quelle lettere (bellezza come consolazione, nostalgia preventiva, senso alto della morte) sono anch'esse legate all'espressione più intima dei grandi sonetti.

Vedremo poi in occasione dell'ode maggiore la importanza del *Carteggio Arese* che sostiene anche il sonetto X e in genere i grandi sonetti nel suo filone di meditazione e di consolazione della bellezza, ma anche nei riguardi dei primi sonetti la prima parte del *Carteggio* mantiene nel suo intreccio con l'*Ortis* milanese il carattere di interdipendenza con l'espressione lirica specie in direzione dell'autoritratto.

Incontro di immagini della bellezza di Antonietta, «creatura celeste», «di-

vina» con i suoi «grandi occhi neri divini» (*Epistolario*, ed. Nazionale, I, p. 216) e del finale del IV sonetto, rinforzo e correzione dei motivi della invocazione della morte (p. 227), del delirio dell'amore («gli amanti delirano come gli infermi», p. 250), del languore e del sopore dei momenti in cui l'amore tace («tutto il resto geme nel languore e nell'indolenza», p. 305, per l'inizio del V e per il II), del miraggio ora deprecato ora invocato della gloria («Io amo la gloria, io ne sento spesso il furore... Convieni insomma ch'io studi... poiché non si può diventar grandi con i fatti tentiamolo con gli scritti», p. 236): riferimenti che rafforzano il senso non di diario lirico, ma di sviluppo lirico nel pieno di un tormento espressivo drammatico e romanzesco («romanzetto ambulante» è chiamato il Foscolo dall'Arese ed egli conferma «la mia vita è un continuo romanzo», p. 295) in un periodo quanto mai turgido di esperienze e di bisogni insieme vitali ed artistici.

E sul motivo romanticissimo del «cuore» («figlio della natura», p. 271) leale, alto («la parte migliore ch'io possenga», p. 253, «in tutte le mie follie e in tutti gli errori della mia gioventú, il mio cuore non può essere accusato né di malignità né di bassezza», p. 255), motivo di orgoglio («ama in me ciò ch'io ho di migliore, e che non ha che fare con la bellezza: il mio cuore, il mio cuore... sí il mio cuore...», p. 215) e immagine di generosa disponibilità ai sentimenti e al dolore («piagarmi sempre nel cuore», p. 252), il *Carteggio* punta, fra l'altro, su di un autoritratto a cui non manca anche una certa frivolezza vanitosa di accarezzamento della «magica e malinconica persona» (p. 287) nel gusto di ritratti dell'epoca e nel vagheggiamento costante di un Werther-Jacopo (a cui si contrappose Alberto-Odoardo a cui è paragonato il marito dell'Antonietta) che si complica con il mondano desiderio di apparire interessante ed eccezionale (nel *Carteggio* la esagerazione e la messa in posa è avvertita dallo stesso Foscolo che mette le mani avanti assicurando la sincerità dei suoi dolori). Il sonetto autoritratto nacque certo in questo momento (fine 1801) e fra angoscia, pianto e malinconia, sulla direzione del «perseguitato» (pp. 276, 308-309, 333) dalla fortuna si delinea il motivo del «mesto» (p. 374), dell'ira («questa ira furia dominatrice che mi perseguita»), del contrasto interno («sempre in guerra con se stesso», p. 268), dell'«eccessiva fiera», dell'«anima sublime e sdegnosa» (p. 211) a cui solo la morte, la sepoltura darà riposo «unico rifugio agli infelici» (p. 223).

I sette sonetti minori rappresentano così (nei loro chiari legami sia di ripresa e di trasformazione drammatica di motivi idillico-elegiaci delle «Quarantacinque lettere» sia di anticipazione e di contemporaneità rispetto all'*Ortis* milanese e alla prima parte del *Carteggio Arese*) un tentativo del Foscolo di concentrare poeticamente mediante una poetica tragico-lirica sentimenti essenziali di quel periodo di passaggio fra l'*Ortis* bolognese e *Ortis* milanese (nel suo intreccio con la prima parte del *Carteggio Arese*). Tentativo che, chiaro nella sua volontà e nelle linee della costruzione poetica, risente spesso delle remore (simili a quelle avvertite nell'*Ortis* milanese) rappresentate dallo stadio lirico-elegiaco e da tipiche incertezze di ispirazione in un

periodo ancora piú ricco che sicuro. Donde quegli ondeggiamenti fra languore e dramma, fra tensione e abbandono, oppure l'eccesso di drammaticità per compensare tentazioni o residui di idillio-elegiaco. E quindi risultati poetici incerti, anche se interessanti nella formazione del linguaggio poetico foscoliano e nel tipico accento drammatico-lirico di questo periodo che il Foscolo dei sonetti maggiori saprà superare ed utilizzare per risultati sicuri e maturi, piú libero dagli squilibri e dalla complessità del periodo ortisiano, piú capace di rivedere il suo dramma con maggiore distacco lirico, con minore urgenza di sfogo e di efficacia drammatica.

\*

Manterrei dunque come larga base cronologica (con le cautele esposte e l'interesse rivolto piú alle "fasi" poetiche che alle precise coincidenze di fatto e poesia) la zona fiorentino-milaneese 1800-1801 fra il periodo precedente immediatamente la ripresa dell'*Ortis* e la nuova redazione della prima parte e la coincidenza fra la stesura della seconda parte e l'inizio del *Carteggio Arese* (nonché con i primi frammenti del *Romanzo autobiografico* nel suo carattere di opera fallita e utilizzato parte nell'*Ortis*, parte nella seconda ode, parte nella formazione della figura di Didimo Chierico, a proposito della quale ripareremo, del *Sesto tomo dell'io*), quando il bisogno di conclusione e di apertura del proprio autoritratto in movimento raggiunse la sua maggiore complessità preparando la relativa calma da cui sorsero i sonetti maggiori, la seconda ode e l'opera di poetica, il *Commento alla Chioma di Berenice*.

In questa zona aperta verso il rifluire di esperienze e di immagini degli anni errabondi della guerra rivoluzionaria, collocherei primi i due sonetti (II e XII), e insieme a loro gli amorosi nell'ordine inverso dell'edizione 1802: VII, VI, V, IV, pur con la supposizione di archetipi precedenti per il VII, V e la certezza di tale contaminazione per il VI. Piú vicini al 1802 il V, con accenni che mi sembrano legati ormai alle prime pagine del *Carteggio Arese*, e il IV che rivede da lontano e con maturità poetica maggiore l'amore fiorentino fiorito agli inizi del 1801. Infine collocherei l'VIII del 1802 (VII del 1803) che riprende motivi dei primi due e appare come la base o addirittura la traduzione poetica della preoccupazione di autoritratto precisato e particolareggiato che troviamo nelle lettere (204 e 249 del *Carteggio*) in cui il Foscolo si indugia a vagheggiare ritratti suoi e dell'amante.

L'aprile 1802 stacca decisamente la zona dei sette sonetti da quella dei nuovi sonetti e della grande ode: in una lettera al Monti del 29 aprile 1802 il Foscolo scrive: «Io vo ondeggiando dopo un anno che le vergini muse mi aveano lasciato». Si tenga naturalmente un conto molto approssimativo di quell'«anno» che può avere anche un gruppo di sei-sette mesi, ma certamente uno spazio vuoto vi fu e i sette sonetti non superarono l'anno 1801, la fase iniziale della seconda parte dell'*Ortis* e del *Carteggio Arese*.

I due sonetti che possiamo considerare precedenti alla ripresa dell'*Ortis* e

impegnati soprattutto in un autoritratto movimentato con forti echi preromantici (II e XII della raccolta definitiva, I e II della 1802) rappresentano bene i caratteri di questa fase sonettistica, che sulle ragioni poetiche piú essenziali è mossa anche da una volontà stilistica di originalità persino troppo evidente e polemica di fronte al sonettismo blando, petrarchistico tipo «Anno Poetico» (piú vicino semmai ai punti piú arcaici dei sonetti amorosi e a qualche abbandono dei due primi) e di fronte allo stesso sonettismo alferiano (che pur prestava al Foscolo moduli di scavo sentimentale e di espressione brusca e decisa con forme di linguaggio nuovo fra realistico ed antiquato estremamente efficace) di cui il Foscolo avvertí sin da allora i limiti caratteristici di possibile prosasticità, di drammaticità non risolta liricamente.

La presentazione lirica del proprio animo in tensione, del proprio dramma di scontentezza, di rimpianto, di crisi, legato ad uno sfondo piú vasto di dramma generale (il motivo comune all'*Ortis*), è in questi sonetti la condizione di uno sviluppo dell'organismo poetico in funzione di gesto animato e rappreso, fra abbandono fremente e dominio, fra tumulto di sentimenti e di linee e fermezza di epigrafe, di definizione. Dopo l'abbandono elegiaco e il tumulto drammatico del *Tieste*, prima della ripresa drammatica di un primo tentativo ortistiano inclinato all'abbandono elegiaco fra confessione, racconto, descrizione, questi sonetti rappresentano (mentre la prima ode ancora isolata si chiude in una esperienza vitale e letteraria tenuta da parte nel nuovo insorgere romantico di volontà tragico-lirica) il bisogno e la volontà foscoliana di essenzializzare la propria esperienza sentimentale e poetica senza perdere nulla di vitale intensificandone la drammaticità, il movimento, la sostanziale e sottile eloquenza, e insieme, proprio nella misura del sonetto e nel particolare suo uso, rendendola concisa ed energicamente compressa, tentando una singolare unione veramente foscoliana di continuità e di energica spezzatura di forza epigrafica e di abbondanza musicale in organismi dinamici, ma non sfumati secondo una tendenza preromantica e romantica né squilibrati, disarmonici come spesso avviene nella lirica alferiana. Fra gli inizi violenti, quasi espressione intensa di una volontà di azione o di constatazione disperata e piú che poetica (primo segno della inconfondibile originalità foscoliana), e i finali che epigrafici e contenuti vibrano però dello stesso impeto e della stessa drammaticità in un gesto di eloquenza rappresa (dove quel tanto di declamabile<sup>3</sup> che si addice a questi primi sonetti), il sonetto vive in forme incalzanti (come nel I: «Perché... Che se...» e nel II «Che se... or meglio vivi... Che stai?...») esortative e pure non prive di una certa onda eloquente-musicale che rispecchia il procedimento intimo di questi autoritratti in movimento carichi di volontà e di scontentezza fra elegiaci ed eroici. In realtà in questi primi sonetti (e in tutti quelli della serie 1802) la

<sup>3</sup> Ma il declamabile è legato anche ad una relazione poesia-eloquenza che, forte nel Foscolo, non manca persino nel purissimo Leopardi e che coincide con la "recitazione" sempre implicita nella poesia prima del disadorno, smagato Novecento.

sicura radice del loro atteggiamento intimo e della loro poetica (momento essenziale primo del nuovo *Ortis* e in accompagnamento allo sfogo e alla costruzione della prosa poetica) è intrecciata con residui di gusto precedente e con pericolosi riflessi di atteggiamenti esteriori ineliminabili da questi sonetti che nella loro volontà di essenzialità e di integralità, di ricchezza, di sincerità e di linea rappresentativa celano e rivelano una tensione impura da un punto di vista poetico: volizione, “egotismo”, e persino ombra di posa così chiara poi nel sonetto autoritratto perché più particolareggiato e fermo.

È dunque evidente che di fronte a questi sonetti il giudizio di valore – quando sfugga alla suggestione del Foscolo maggiore e della sua personalità geniale – mentre deve tener conto di questo particolare atteggiamento che ha largo margine e confusione di praticità, e sentire l’importanza vivificante di questo impeto fondamentale (che i vari Cesarotti e Bettinelli non capivano), non può non essere limitativo graduando fortemente, in un artista che è proceduto per svolgimenti lenti e per avvolgimenti e riprese, la conquista della poesia entro un assiduo sviluppo di forza personale e di sfogo generale, di arricchimento con pericolo di abbandono pratico e di dominio, di irrequieta trasformazione e precisazione della sua poetica e di contatto lirico più difficile con un materiale sentimentale mai fermo e specialmente in questo periodo agitato ed esuberante.

Il Foscolo dei sonetti maggiori troverà più in profondo, in una direzione più sicura di meditazione, di ripensamento, un dominio migliore dei propri mezzi espressivi utilizzando questa esperienza prima e questo sforzo così interessante ed efficace di organismo continuo ed energico, di essenzialità e di ricchezza, di lirica nata su condizioni presenti di dramma e di urgenza eloquente.

Il primo sonetto (*Non son chi fui*) apre bene la serie e bene si lega al secondo (qui cronologia e collocazione del poeta coincidono) su questa posizione di poetica e di atteggiamento di base al nuovo *Ortis*, di definizione di uno stato disperato e di una volontà di vita in un generale senso di buio sfondo, di mondo in crisi che fa in qualche modo ripensare alle Odi del «conio dell’autore», alla confusa aria di crollo e di attesa che è anche il lievito di tanta grandiosità drammatica del Foscolo.

Forme più languide e letterarie («e secco è il mirto, e son le foglie sparte / del lauro<sup>4</sup>, speme al giovanil mio canto»), forme di eloquenza per quanto raccordate da un’energia interna e da una coerenza di colore tragico («empia licenza e Marte, / vestivan me del lor sanguineo manto») vengono avvolte da un movimento generale, che soprattutto in questo caso ci interessa, ben enunciato dall’inizio in cui la ripresa dei versi di Massimiano («Non sum qui fueram: periit pars maxima nostri; / hoc quoque quod superest languor et horror habet») è stata perfettamente assimilata in questo tono fondamentale di disperazione tesa e lucida e in questa tipica frase poetica che avvicina

<sup>4</sup> Eco del sonetto petrarchesco *La gola, il sonno e l’oziose piume* ove ricorre «qual vaghezza di lauro, qual di mirto?».

forme perentorie e staccate (eloquenti, drammatiche e pur trasportate in un'onda unica di lirica) a un movimento di abbandono patetico anch'esso però ben scandito e contenuto in quanto tipica volontà di incontro fra epigrafe e lirica agitata e continua che vuol tradurre una storia personale e generale nella sua condizione di crisi con l'efficacia di un rilievo potente contrastante con l'abbandono patetico delle elegie giovanili e della prosa poetica delle «Quarantacinque lettere» (di cui riprende semmai i momenti più unilateralmente risentiti): un rilievo persino accentuato dalla punteggiatura<sup>5</sup> da cui i movimenti più aperti scattano con maggior effetto e che nel 1803 verrà in qualche modo attenuato nella sua qualità più esteriore di sottolineatura minuta (come del resto avveniva nella prima ode: momento di rilievo più minuto, là per effetto gioioso e prezioso, qui per effetto drammatico). In questa esigenza e volontà di rilievo e di lirica drammatica sulle espressioni più convenzionali e blande si levano quelle estreme e fortemente personali-ortisiane, quelle su cui la volontà di unire movimento, contrasti e fermezze di epigrafe più facilmente si realizza:

cieca è la mente e guasto il cuore...  
furor di gloria e carità di figlio...  
tal di me schiavo e d'altri e della sorte...  
e so invocare e non darmi la morte...

E se il limite di questo tentativo è evidente (qualcosa di concettoso svia e complica la vera concisione "nuova", il movimento spesso è coperto da forme gonfie ed esteriori, puramente connettive), non si può neppure dire con il Fubini che tutto si riduce a pagine di diario e a confessione, a versi epigrafici staccati.

Questo sonetto, frutto di un periodo di ripresa artistica dopo il silenzio del 1799, di un anno di vicende contemplabili più che direttamente espresse in poesia, ha come il seguente il segno di una volontà costruttiva che meglio fa risaltare le sue cadute e d'altra parte il valore di novità della linea e del linguaggio. Costruzione in forme coerenti, in simpatia ad una essenziale curva di contrasto drammatica e di onda risolutiva in fermezza epigrafica, linguaggio ortisiano dell'uomo dall'«aria assoluta» fremente, eloquente ed estremo (l'assoluto e squallido «perí» letterario, ma foscolizzato, «cieca la mente, guasto il cuore», e d'altra parte forme energiche ed eloquenti «a mia fiera ragion chiudon le porte», «empia licenza e Marte», «sanguineo manto» che corrispondono a questa enfasi cupa e perentoria, a questi bisogni di ricchezza e di concisione non gelida e lineare, di consolidamento, non di rasserenamento della lava sentimentale che colerà più libera nell'*Ortis*). Quindi non la purezza dei grandi sonetti, ma neppure un'espressione casua-

<sup>5</sup> Così nel secondo volume le due virgole abolite scandivano più attentamente: «questo, che avanza, è sol languore e pianto».

le, diaristica: una espressione artistica cosciente e nuova su di una materia sentimentale ancora in movimento ed anzi nel pieno della propria mobilità verso uno sfogo integrale ed energico in motivi di crisi storico-autobiografica presentati non languidamente come nelle «Quarantacinque lettere», ma già nella forma perentoria e vitale dell'*Ortis*.

Certo l'utilizzazione degli spunti letterari non è sempre felice (così il «conosco il meglio ed al peggior mi appiglio» che traduce Ovidio e riprende Petrarca con una certa sovrapposizione al vero sentimento di rifiuto del suicidio e con un effetto più di "simpatico" contrasto che di vera poesia), il pericolo del concettoso e del gesto è sempre presente, e solo più tardi (nel 1813) il Foscolo risolleverà il grido più esterno della seconda quartina sul motivo centrale della crisi che si accompagna a quella del contrasto fra desiderio di morte e volontà di vita, con la bellissima correzione di clima "graziesco": «ed arte / l'umana strage, arte è in me fatta e vanto». Ma si guardi appunto a questo finale e malgrado la inferiorità del particolare e il suo grezzo autobiografismo (che darebbe in parte ragione a «diario», a «confessione» se non si sentisse a sua volta utilizzato e non preminente) si senta come nella linea della poesia (svolgimento e contrasto disperato nella costatazione drammatica, non languida o politica o analitica) questi versi ultimi risuonano con energia consapevole del proprio effetto poetico.

Esercizio essenziale, esempio essenziale nella sua immaturità sulla via dei grandi sonetti come insieme modo di raccolta esemplare di sentimenti e di atteggiamenti ortisiani. Il sonetto del 1798 si poteva ridurre ad un'originale imitazione alferiana, questo è l'inizio di una poesia inconfondibile e originalmente nata entro una situazione sentimentale e storica che non è più quella alferiana.

Questo «cuore guasto», espressione che torna nell'*Ortis*, secondo una precisazione rilevatissima che deriva da questa poesia (spesso le espressioni di questi sonetti ortisiani rappresentano nell'*Ortis* motivi chiave, sottolineati e rilevati proprio dalla loro precedente vita lirica che li ha formati e potenziati), può indicarci la direzione del nuovo linguaggio foscoliano tra sonetti e *Ortis* ma tanto più interessante in lingua poetica e propria nella lingua eletta del sonetto. L'espressione «guasto il cuore» sforza il comune accordo di qualità attribuibile ad un certo nome (cuore) – così fortemente introdotto sulla scia alferiana nella sua nozione romantica su cui tanto l'*Ortis* insisterà. Già l'Ossian aveva portato accordi nuovi e rivoluzionari e l'Alfieri aveva indicato una nuova via di linguaggio alimentato dall'analisi dei sentimenti, dalla passione politica ed agonistica, ma il Foscolo porta novità più decise e con un senso del linguaggio sempre più sicuro e storico in cui egli saprà con riprese-evasioni e creazioni, con audaci sintesi realistico-auliche creare forme forti ed elette di inconfondibile originalità. In questa fase il suo sforzo va a queste forme intense e quasi brutali, non autorizzate da precedenti esempi e pure non eterogenee proprio alla energia maggiore di forme antiche e originarie della lingua italiana.

Anche il secondo, sulla soglia del nuovo secolo e sull'accordo solenne di un avvenimento generale e grandioso (la fine del secolo che il Parini del *Messaggio* esprime con parole simili, ma con tutt'altra direzione, mentre qui c'è semmai un'eco della grandiosità cupa e generica dell'ode *A Dante* o *Il suo tempo* e di visioni montiane) sentito nel riferimento ad una misteriosa fine di un'epoca, e di una situazione personale drammatica definita in ogni suo aspetto nella terzina

(figlio infelice e disperato amante,  
e senza patria, a tutti aspro e a te stesso,  
giovine d'anni e rugoso in sembiante...)

rispecchia questa volontà di tradurre questa situazione drammatica pienamente espressa (e in tal senso la rappresentazione di autoritratto è più completa e fortemente foscoliana) in una linea energica e rilevata, chiusa fra due movimenti energeticamente interrogativi: «Che stai? Che stai?», che salgono dal rimprovero e dalla constatazione (prima generale della fine del secolo e della fine degli anni giovanili, poi più personale nella seconda terzina) ad una esortazione che nella seconda sua forma si appoggia con la tipica ossessione ortisiana della morte, al pensiero di un incalzare della morte («E già morte t'è appresso»).

Lo schema è chiaro ed esemplare, nella direzione da noi indicata, ma la realizzazione è assai discontinua e risente anche qui e forse più che nel primo dell'urgenza pratica tradotta in forme scolastiche e incerte proprio per la sua eccessiva praticità di discorso comune e programmatico, di una suggestione piuttosto facile di grandiosità e di quel gusto del particolare affiorante nel v. 11 e che si ritrova poi nel sonetto autoritratto. E nel linguaggio non si può non notare la presenza di forme pesantemente letterarie («fatiche dotte / a chi diratti antico esempi lascia...») o inefficacemente concise («hai già troppo di vita ore prodotte») o sulla linea di questo incontro altra volta efficace di forme auliche («ambascia», «precede le cure!») e innovatrici e quasi prosastiche, di una forma schiettamente brutta e fisica «rugoso in sembiante» che ricorda un'audacia piuttosto grottesca degli anni dell'adolescenza

i rugosi dí.

La prima quartina con il suo margine di cupa enfasi ha tuttavia un risultato di notevole altezza e riesce ad assimilare ad un linguaggio foscoliano e ad una linea grandiosa ed energica il «precipita» e il finale effetto sugli anni giovanili inghiottiti dalla notte fasciata<sup>6</sup> da una fredda dimenticanza: immagine più suggestiva che profonda, ma tuttavia capace di costituire una

<sup>6</sup> Fasciare in senso traslato è di origine soprattutto cinquecentesca petrarchistica (Bembo, Della Casa, testi di lettura per il giovane Foscolo).

base di energia e di cupa e fantastica visione per uno svolgimento successivo che ci attendiamo più scattante e perentorio. Ma la seconda quartina, iniziata su di un movimento omogeneo a quello della prima terzina del I, cade nella sollecitazione eccessiva del primo verso troppo folto di sostantivi nella direzione di estrema concisione («che se vita è l'error l'ira e l'ambascia»), di un drammatico ingorgo di sentimenti turbatori che costituivano la vita del giovane appassionato, nelle forme incerte già svuotate e nella fiacchezza dell'esortazione «or meglio vivi» che provoca solo un tentativo di movimento energico che si fa costruzione pesante e contorta. La terzina riprende con più decisione la situazione della seconda quartina e nei primi due versi raggiunge la migliore condizione di questa lirica drammatica, ma il terzo verso è solo sostenuto dalla funzione di contrasto e la seconda terzina che vuole svolgere più energicamente il passaggio da constatazione dolorosa e rivelata ad interrogazione stimolante e ad esortazione con un procedimento tutto interrogativo si ingorga nel viluppo complicato della seconda interrogazione:

Che stai? né siegui ormai che t'è concesso  
questa ch'è duce alle incerte tue piante  
larva di gloria?

e mal si risolve nel finale «E già morte t'è appresso» incalzante e perentorio, ma come troppo breve e da *battuta* teatrale.

Nell'edizione 1803, in cui il sonetto da II passa all'ultimo posto dove rimane definitivamente, il finale fu trasformato e rialzato:

Che stai? breve è la vita e lunga è l'arte,  
a chi altamente oprar non è concesso  
fama tentino almen libere carte.

L'alfierismo concede qui al Foscolo un miglioramento sicuro («lunga e sublime è l'arte o il viver breve» tradusse già l'Alfieri il detto ippocrateo «vita brevis, ars longa») sul motivo del *Principe e delle lettere* della poesia (il «liberal carne» dei *Sepolcri*) in cui l'uomo magnanimo compensa la sua impossibilità ad operare nel campo dell'azione: riflesso lontano dell'*Ortis* e dell'*Orazione a Bonaparte*. E giustificazione dello spostamento del sonetto quasi a squillo di riscossa nel clima di studio accennato dal *Carteggio*. Ma direi che l'elemento “morte” era essenziale alla concezione del sonetto nel suo legame con quella precedente.

\*

Nella serie dei sonetti amorosi ispirati o adattati al mito ortisiano di Teresa-Isabella (dai «crin d'oro») che si intercala probabilmente fra i primi due autobiografici e l'autoritratto, sono violenza sentimentale ed estasi con

residui da idillio e di elegia di fase persino “proto-*Ortis*” o «Quarantacinque lettere».

Vedemmo già nel corso passato il VI (V nella edizione definitiva) in relazione al sonetto del 1797

Quando la terra è d'ombre ricoverta,

notando quanto vi era rimasto del vecchio sonetto idillico-elegiaco con i suoi languori, il suo descrittivismo pittoresco sentimentale, con la sua aggettivazione convenzionale, e quanto di nuovo v'entrava nella linea lirico-tragica, per un organismo piú vivo e movimentato e insieme piú solido e fermo nelle sue espressioni private delle sfumature di intonazione preromantica.

Il sonetto cosí come ci si presenta nell'edizione 1802 (e 1803 che si diversifica solo per l'abolizione di sospirosi puntini al verso 13, per un piú deciso «m'appoggio» invece di «mi appoggio» al verso 9, e per un piú fantastico plurale «mute ombre» al 4 con un procedimento usato anche nell'ode genovese a proposito di «vie profonde del tirreno talamo») appare (piú appoggiato al Petrarca con il bruttissimo 9) tanto piú limitato nel suo valore poetico proprio per lo sforzo di adattamento e di contaminazione cosí simile a quello di certe parti dell'*Ortis* secondo, in cui uno spirito piú vivo e particolari piú intensi non possono però né disperdere tracce indelebili dell'originaria fiacchezza e vaghezza né sempre sostituire quello che in quella diversa fase poetica per quanto piú immatura vi era di coerente e di vitale.

L'ambiguità del risultato è sommamente istruttiva sia per conoscere come lavorava il giovane Foscolo, sia per renderci conto del carattere di questi sonetti in cui materialmente o idealmente una nuova concezione poetica, ben chiarita nei primi due piú genuini ed esemplari, lotta non solo con una materia sentimentale piú ricca che precisa (e le parti amorose sono le piú incerte nel nuovo *Ortis*), ma con uno strato poetico idillico-elegiaco che solo piú tardi nella grande poesia dei *Sepolcri* e *Grazie* offrirà il suo succo piú segreto e si fonderà in zone profonde con l'elemento drammatico e con il tono di estasi che prevalgono in zona sonetti-*Ortis*.

Il Foscolo del 1800 investí la vecchia poesia del suo nuovo spirito (e cercò di adattarla ad una nuova situazione: non l'addio del primo sonetto, ma la descrizione di una situazione romantica e certamente piú interessante di animo tormentato in colloquio con se stesso e con l'immagine salvatrice, ma insidiata da lontananza e da ostacoli della donna) soprattutto sui punti piú caratteristici per la sua “poetica” del sonetto: l'inizio che dalla blanda cadenza originaria «Quando la terra è d'ombra ricoverta...!» passa al perentorio «Cosí gl'interi giorni in lungo incerto / sonno gemo!» e alla costruzione continua a forza di «e» («e soffia il vento, e in su l'arena estrema / l'onda va e vien che mormorando geme, / e appar la luna tra le nubi incerta») sostituisce dopo l'esclamativo un movimento di contrasto essenziale nel nuovo sonetto e nella concezione sonettistica di questa fase (*ma poi...* e l'ultima

terzina comincerà «Ma per te...»); la fine delle quartine (dove nel I era il grido «ed arte lo fanno d'oro...» e nel II l'esortazione «or meglio vivi») dove il sentimentale ed analitico «e del mio cor che sanguinando geme / ad ora ad or palpo la piaga aperta» si trasforma nel complesso e drammatico e vasto «ad una ad una / palpo le piaghe onde la rea fortuna / e amore, e il mondo hanno il mio core aperto».

E nella fine della seconda terzina completamente trasformata (e che aveva nel suo languore acerbo un movimento caratteristico<sup>7</sup>:

Lasso! me stesso in me piú non discerno,  
e languono i miei dí come viola  
nascente ch'abbia tempestato il verno)

introduce un verso essenziale animato da un verbo essenziale di quella scelta di parole "poetiche" romantiche che il Foscolo implicitamente fa in questa fase:

con le speranze mie parlo e deliro!

Ma la trasformazione non è completa e, malgrado l'effetto suggestivo della prima quartina (che fa pensare già a effetti delle *Grazie* su di una direzione ancor acerbamente romantica, «ma poi quando la bruna / notte gli astri nel ciel chiama e la luna») la complessità del motivo delle «piaghe» (in cui entra il senso complesso dell'«infelicità» essenziale ai sonetti e all'*Ortis*), la drammaticità dei contrasti, il sonetto risente in maniera irrimediabile della contaminazione che noi avvertiremmo anche se mancasse il sonetto del 1797 e che è aggravata dall'introduzione di elementi petrarcheschi (5 e 9) chiamati probabilmente a mediare il passaggio fra i due strati. Il tepore e la sfumatura pittorica del primo sonetto (così coerente in quello stadio di fantasticheria) sono rimasti ad aduggiare il sonetto, e lo sforzo di movimentarlo ed inasprirlo (a volte troppo esteriormente, come nel 10 «ed or prostrato ove strepitan l'onde») su di una linea essenziale al gusto di questi anni né cancella cadenze lontane, come il verso del Lamberti reintegrato anzi per maggior fedeltà alla nuova situazione (non di addio), né cela la sua qualità di sforzo persino troppo calcato nel rilievo di contrasto su di una materia originariamente diversamente disposta.

La drammatizzazione non riuscirà nel V (pur così ricco di spunti suggestivi, così foscoliano e suadente con fantasticheria drammatica in uno stadio composito, intermedio) è piú evidente nel VI, tutto piú sollecitato dal ritmo incalzante annunciato nell'inizio simile e diverso da quello precedente,

<sup>7</sup> Il Caraccio (op. cit., nella prima parte, p. 333) nota proprio per la soppressione di questi versi «L'unité de l'inspiration qui renonce à la mièvrerie, est parfaite».

Cosí gl'interi giorni in lungo incerto  
sonno gemo  
Meritamente, però ch'io potei:  
abbandonarti!

(l'esclamativo fu soppresso nel 1803 in coerenza allo smorzamento dei rilievi bruschi e in favore di onde musicali piú continue e spaziose), e legato al motivo fondamentale di questo sonetto della lontananza, del distacco e della vita errabonda<sup>8</sup> che fanno pensare all'accumularsi su di una situazione biografica che potrebbe essere il viaggio alla Spezia del 1801 in missione militare, di ricordi dell'anno 1799-1800 delle vicende militari in Liguria adattate all'amore per la Isabella e all'iniziale situazione dell'abbandono di Jacopo già delineato nelle «Quarantacinque lettere» e ripreso nella nuova stesura proprio nelle pagine di prima sutura. E si noti che il motivo del varcare anelante le rupi ecc. è proprio di una delle ultime delle «Quarantacinque lettere» e ricompare piú precisato nella nuova stesura, cosí come abbiamo visto la lettera XLV far da base alla lettera alla Nencini e alla Roncioni dell'inizio del 1801 ed una poi ripresa attraverso la nuova accentuazione piú disperata e piú vissuta nel nuovo *Ortis*. Si ricordi ancora che questo motivo del distacco è essenziale alla ripresa dell'*Ortis* e fu proprio il momento di accordo fra vita e romanzo che piú facilmente stimolò il Foscolo alla ripresa dell'*Ortis* sull'eccitazione del «tradimento» del Sassoli e l'impeto creativo di questo periodo fra metà 1800 e 1801.

La vicinanza fra i due sonetti (legati anche dal «sospiro» e «sospirando» del verso 8, dall'immagine del «cuore» piagato del primo e «sanguinente» del secondo in cui si può vedere un riflesso del «cor che sanguinando geme» del sonetto del 1797) serve però anche a metter meglio in luce la piú sicura drammaticità del secondo, pur nella mancanza di momenti suggestivi come quello della quartina del primo e nell'eccesso che pare voler compensare la tendenza idillico-elegiaca piú propria del momento amoroso come si era presentato nel sonetto 1797 e nelle «Quarantacinque lettere» oltre che forse in altri sonetti a noi non pervenuti.

Lo spunto è letterario come nel caso del I sonetto (anche qui un verso e un'immagine di Properzio

Et merito, quoniam potui fugisse puellam  
Nunc ego desertas adloquor alcyonas...

– alessandrini e neoteri sono come si sa le letture piú foscoliane di questi anni e la stessa ode ad esse rinviava con piú forza – e la ripresa di un verso ariostesco dal Capitolo per la partenza per la Garfagnana «Meritamente ora

<sup>8</sup> Il Manacorda, che trovava il sonetto bellissimo, accentuava il risultato di rispondenza fra paesaggio e stato d'animo (op. cit., p. 27).

punir mi veggio / del grave error ch'a dipartirmi feci / da la mia donna<sup>9</sup>) e in questo caso la letterarietà che presiede all'inizio ben indica come questi sonetti sulla volontà poetica di autoritratto e di «rime operose» che devono sfogare il dolore tanto corrispondano ad una generale ricchezza di motivi e di urgenze espressive quanto singolarmente rappresentavano prove artistiche tutt'altro che casuali e ben calcolate: tutt'altro che diario e confessione, ma semmai costruzione poetica romantica che si esprime con fermezza e pienezza sentimentale, non per ingenua immediatezza (semmai un certo urgere impuro rientra non nelle singole ispirazioni, ma nel bisogno generale di autoritratto).

Ma lo spunto letterario viene intensificato nel ritmo appassionato e questa volta realizzato in una coerenza estrema e persino eccessiva e faticosa (il Foscolo non raggiunge la misura nei sonetti e devia per eccesso o per difetto): dal paesaggio questa volta davvero romantico sin nella prima presentazione piú clamorosa che intima (piacque molto al Carducci, che aveva anche come poeta un certo gusto per il sonante come in certi passi di *Miramar*):

or grido alle frementi  
onde che batton l'alpi; e i pianti miei  
sperdono sordi del Tirreno i venti

(in cui prevale questa impressione di grido e di gara fra il romantico e la natura tempestosa), dalla ripresa piú intensa nel viaggio “angoscioso”:

e queste  
rupi, ch'io varco anelando, e l'eterne,  
ov'io qual fiera dormo atre foreste;

alle immagini anch'esse vistose del finale, all'espressione agitata dell'“esilio”, tutto legato in un periodo lungo, faticoso, anelante (vv. 5-11) che travolge e drammatizza un'espressione di consolante bellezza amorosa

(dal bel paese ove or meni sí rei,  
me sospirando, i tuoi giorni fiorenti).

Ma l'esemplarità di questo sonetto, che sembra compensare dolcezze e tepori languidi precedenti, paesaggi idillico-elegiaci, non implica di per sé una riuscita poetica: troppo tumulto, troppa durezza, troppa coerenza pur nel rilievo bello dei versi centrali e l'improvvisa luce di quel «ristoro» al cor sanguinente che è uno dei punti su cui si impernerà la poesia del *Carteggio Arese*. Piú tardi il Foscolo riempirà di un'ispirazione piú alta e tenderà piú

<sup>9</sup> E tutto il capitolo poté essere presente al Foscolo con il suo andamento di viaggio, di aspro viaggio in un paesaggio rupestre («la via alpestre e lunga», «il folto bosco mi tarda», ecc.), anche se in un'aria bonaria che subito scioglie l'inizio piú deciso.

armoniosamente la linea movimentata qui così fortemente presentata.

Più debole nella costruzione generale e parzialmente più bello nelle due terzine, il sonetto IV (V della 1802) sembra accennare ad una dilatazione della immagine di Teresa-Isabella (con residui di Teresa-Teresa e Laura) nella nuova esperienza di «voluttà» (non di libertinaggio) della Fagnani Arese e nella esaltazione fra stilnovistica e neoclassica che caratterizza i legami nel *Carteggio* fra *Ortis* e ode *All'amica risanata*.

Probabilmente scritto nell'epoca dell'amore per la Roncioni, mi pare indubbia una revisione dell'ultima parte nel nuovo periodo, in cui l'elaborazione dell'*Ortis* secondo coincide con la utilizzazione della nuova esperienza e del tono rapito di contemplazione in cui l'estasi fiorentina stilnovistica si scioglie nella commossa e affettuosa esaltazione neoclassica gioiosa ormai come nella prima ode, ma ricca di fascino sentimentale.

Così, mentre la prima parte risente di una disposizione poco intensa malgrado la solita durezza dell'*ex abrupto* («Perché taccia il rumor di mia catena») in verità assai brutta e sul limite del concettismo, quasi diluita fra dramma e movimento idillico-elegiaco che fa pensare o a strati precedenti<sup>10</sup> o ad una ricaduta per equivoca beatitudine di estasi non mancante anche nell'*Ortis* («se con lei parlo o di lei penso e scrivo», che è ripresa petrarchesca assai fiacca – «in guisa d'uomo che pensi e pianga e scriva» – di *Di pensiero in pensiero*), la seconda quartina si appoggia in questo tenue dramma della «discrezione» sul paesaggio blando del «solitario rivo» notturno, svolgendosi in un movimento quanto mai esterno e letterario sulla sua ripetizione (qui... qui) di falsa immediatezza: «qui affido il pianto e i miei danni descrivo, / qui tutta verso del dolor la piena»; invece la seconda parte ci porta in un gusto e in una zona di sensibilità diversa e in una forza di costruzione che senza eccesso drammatico utilizza però il senso organico e il movimento dei sonetti più esemplari del 1800-1801:

E narro come i grandi occhi ridenti  
arsero d'immortal raggio il mio core;  
come la rosea bocca e i rilucenti,  
odorati capelli, ed il candore  
delle divine membra, e i cari accenti  
m'insegnarono alfin pianger d'amore.

E nello stesso tempo viene introdotto un gusto di contemplazione che – malgrado l'indugio su qualche particolare che fa ripensare al sonetto autoritratto – dalla descrizione di Teresa dell'*Ortis* passa al senso ampio e sereno della bellezza quale comparirà nella grande ode. In questo urto di direzioni

<sup>10</sup> C'è un'espressione simile in una lettera del 1798 a Dionigi Strocchi (9 luglio, I, p. 67): «La Teresina... Veramente io sono in assoluta necessità di partire. Per Dio! amare; tacere; discorrere di un altro per non annoiarla; lodarla; piangere in segreto ed affettare giocondità».

e non solo in una fiacchezza *sic et simpliciter* della prima parte la poesia mostra la sua deficienza e fa presupporre una genesi faticosa ed a strati o a giustapposizione in cui «la piena del dolore» non basta a drammatizzare e d'altra parte la visione beata e della fanciulla-dea si svolge già in termini di commozione superiore, con un distacco maggiore («e narro») in cui i particolari piú ingenui o visivi «rosea bocca», «i rilucenti odorati capelli», si sostengono nell'appoggio della grande visione musicale dei «grandi occhi ridenti / arsero d'immortal raggio il mio core» (visione mobile che ha imparato dall'ode genovese e superato il semplice gusto figurativo settecentesco, baleno luminoso che distacca la nostra attenzione dagli altri particolari piú esteriori anche se rilevati da un'atmosfera «divina» e «affettuosa», «i cari accenti») che lega l'apertura bellissima della terzina all'acme vera e provoca un propagarsi omogeneo e «simpatico» di onde musicali e di figure tutte legate e simili fino alla soluzione finale in cui la vecchia redazione «m'insegnavano alfin che cosa è amore» venne migliorata e mossa in un verso patetico e sereno:

m'insegnavano alfin pianger d'amore.

La situazione speciale di questo sonetto – pur nella sua iniziale vicinanza agli altri due amorosi – avvicina nella sua parte migliore al sonetto VIII (VI del 1802) che riferito certamente alla Isabella Roncioni deve però sentirsi (ed è curioso come molti critici non abbiano sentito tale particolare dimensione) come ripensamento milanese di un ricordo beato.

\*

Il sonetto autoritratto si lega bene ai primi sonetti (anche se cronologicamente può portarsi piú vicino alla fine del 1801 in piena epoca di *Carteggio Arese*<sup>11</sup>), specie al vecchio I cui lo lega anche la citazione petrarchesca «Ch'altri non ha che me di cui mi lagne», che riassume il contrasto finale specie nella forma primitiva: «errar, pentirmi, ecc.».

Non è certamente un capolavoro e il suo fascino come di quello alferia-

<sup>11</sup> In un autografo del 1827, pubblicato da M. Praz (*Gusto neoclassico*, Firenze 1940, pp. 193-194), il Foscolo trascriveva ad un ammiratore inglese «a memoria» «a portrait of mine in verse or rather in rhyme written some years since to be placed behind a picture made of me for the sake of a friend. Do not accuse me of Egotism...». Per la Arese certamente nel periodo del loro amore (1801). Le varianti di questo autografo hanno poco valore, dettate a memoria e in un periodo di malattia. La «mente astuta» è evidentemente una confusione non felice con i versi dei *Sepolcri* a proposito di Ulisse, «né senno astuto né favor di regi». Potrebbe essere come una accentuazione del contrasto fra «ragione e cuore» (Ulisse e Ajace), ma si esita ad attribuirle tutto il valore che potrebbe avere in tale direzione, quasi un disperato ritorno a posizioni romantiche estreme.

no da cui prende le mosse è un fascino prevalentemente di bella dizione, di recitazione animata e personale con quel tanto di teatrale che la genuina impostazione tragica ed eloquente del Foscolo comportava sui limiti fra arte e vita. Ma per la verità certi sdegni contro la vanità di questo sonetto sono alquanto esagerati e se l'enumerazione, come disse il Carducci, non è poesia, si guardi meglio a due punti fondamentali: la forza con cui si rivela sotto le caratteristiche più accarezzate del ritratto fisico quello interiore nella sua sostanza nuova di contrasto fra desiderio di gloria e di pace (momento essenziale della situazione ortisiana sotto cui si aprirà la meditazione del sonetto *Alla sera*) e la connessa consapevolezza tecnica di un ritmo forte e lento, a momenti che liberano slarghi improvvisi.

Momento di raccolta di un motivo così diffuso negli anni ortisiani, tentativo di svolgere una rappresentazione drammatica e ferma (fra autoritratto romantico in movimento e definizione epigrafica, esemplare da ritratto neoclassico plutarchiano) facendo aprire un piano più profondo sull'eccitazione di quello più esterno e fisico.

E insieme nel legame Alfieri-Foscolo (*Vita, Tragedie, Ortis*) la prosopopea romantica dell'io e il gusto di definizione neoclassica (per cui i ritratti così abbondanti nell'arte neoclassica sembrano poi il riscatto più sanguigno e vigoroso di tanta calma posticcia e gli scritti neoclassici abbondano di ritratti – si pensi a quello del Murat nella *Storia del reame di Napoli* del Colletta).

Va intesa dunque la sua importanza, la sua storicità, l'incontro in esso di esemplarità e di movimento tragico, di gusto teatrale e di vagheggiamento del personaggio del proprio romanzo vitale e va considerata la doppia direzione di minuto particolareggiare (che è certo la ragione prima dell'angustia del sonetto e la fonte pericolosa di cadute e di banalità più visibili nella prima redazione, ma mai del tutto eliminate) legata al bisogno notevolissimo di concentrare note sparse nel lavoro di quegli anni, di chiudere il motivo dell'autoritratto in lui vivo da tanto tempo. Detto questo si deve sentire già nella prima e peggiore redazione la forza efficace dentro la seconda quartina in cui dalle determinazioni del ritratto fisico (fra romantica vitalità e tensione e un accarezzamento quasi sensuale in cui non manca il gusto del figurativo e dello scolpito, tanto che in questi versi virili-femminili ritornano echi secenteschi di poesie sulla linea Rolli-Savioli<sup>12</sup>) si liberano versi più continui e foscoliani nell'immagine della rapidità («ratti i passi, i pensier, gli atti, gli accenti») e del contrasto fra il poeta e le cose. Che introducono alle due terzine in cui sulla volontà di un ritratto tutto interiore salgono le note più intime «mesto sovente e solo, ognor pensoso», e nel contrasto ortisiano fra ragione e cuore (Ulisse-Ajace) si precisa il motivo più intenso e riassuntivo: gloria e pace, fama e riposo nella morte. Con cui il Foscolo si avviava alla condizione più intima e non solo "ritrattistica" e tragico-lirica dei sonetti maggiori.

<sup>12</sup> In tal senso è ancora accettabile l'interpretazione del Manacorda che parla di esigenza di origine «sensistica» (*Studi foscoliani* cit., p. 33).

Ma la soluzione finale era quella che piú indicava le deficienze artistiche del sonetto, il suo limite di enumerazione e di giustapposizione in una prova che voleva congiungere estremo rilievo epigrafico e linea drammatica continuamente pronta ad uscire dai versi piú lenti e guardinghi (e in questo senso malgrado l'esempio alfieriano il Foscolo accoppiava ad esigenze troppo pratiche descrittive una volontà notevole dal punto di vista artistico, un'ambizione non ben realizzata): gli ultimi versi, basati su di un seguito di infiniti che volevano riprendere la fermezza degli aggettivi definitivi e smuoverla nella loro qualità di versi senza limite, avevano in sé una inevitabile pesantezza e indeterminatezza fra prosastica e trasognata, una specie di orizzontalità aggravata dall'impaccio degli «or... or» del v. 13 determinanti un pessimo effetto di suono.

Nel 1803, trascurando la prima parte con i suoi momenti piú insopportabili su cui ritornerà con varia intenzione piú tardi, il Foscolo puntò sul miglioramento dell'ultima terzina introducendo l'essenziale «di vizi ricco e di virtù», nato anch'esso da un ripensamento ortisiano anche piú lontano dal *Leitmotiv* suggerito dal verso petrarchesco, meglio accordando la terzina con i movimenti precedenti, e concentrando con maggiore forza drammatica il senso del contrasto, del cuore romantico (ben lontano dall'anima bella preromantica e dalla calma compostezza neoclassica che trionferà nelle *Grazie* senza perdere piú questo interno appoggio di esperienza drammatica), dell'urto essenziale fra cuore e ragione con la vittoria del cuore: e, pur perdendo la conclusione fondamentale di «gloria e pace» piú esplicita nei riguardi dell'autobiografismo ortisiano (ma suonava anche come ripetizione rispetto a fama e riposo), l'ultimo verso cosí rilevato e sicuro (un futuro, una certezza piú ancora degli altri verbi finiti introdotti al posto degli infiniti) stringe con piú rigore tutto il sonetto. Di nuovo un esempio di raddrizzamento romantico e di miglioramento sicuro, di snellimento e organicità, di linea piú vibrante anche se con caratteri di drammaticità piú declamata molto coerenti con la natura del sonetto e il suo fondamentale «egotismo» tragico-lirico.

Piú tardi, nel 1808, in fase didimea, il Foscolo riprese il sonetto e lo corresse lavorando sui versi 3 e 4 introducendo il bellissimo «ed al sorriso lenti» al posto dell'inutile «tersi denti», e ravvivando selvaggiamente il «largo petto» in «irsuto» con due tocchi solo apparentemente contrastanti e condensando in parte nel 7 le caratteristiche di temperamento prima sparse nel 7 e nell'11 («tenace» in «ostinato», «leale» assorbito da «schietto»), mentre nelle due terzine aboliva giustamente il 9 («talor di lingua e spesso di suon prode») cosí esteriore e vanitoso, e legava tutto il ritratto intimo al contrasto (speranza e timore, vile e prode) sviluppato e gridato nei due bei versi 12-13 che appartengono alla vera poesia foscoliana – usufruita e dominata da riminiscenza alfieriana («la mente e il cor meco in perpetua lite») – al suo linguaggio intenso e graduato, intellettuale ed eloquente-drammatico.

Anche se la lettura tira ad una declamazione, ad un grido che il Foscolo piú

grande avrebbe in altra occasione attenuato e approfondito, l'ultimo verso invocativo e asseverativo introduce già in quel gusto di colloquio che è tipico del 1802 sul margine anche dell'eloquenza e della battuta tragica. Un'ultima concezione più tarda introduce nel verso 3 l'aggettivo «arguto», parola che tornerà nelle *Grazie* («il silenzio arguto in viso» – Inno III, v. 176).

Ma i difetti essenziali non scomparvero e l'«egotismo» che avvertiva nella lettera inglese pur così intimo ed essenziale alla nascita della sua poesia lasciò tracce ineliminabili del suo aspetto più ingenuo e retorico e, in questo caso, della sua ascendenza letteraria alfieriana (il succo romantico alfieriano si potrebbe dire che fruttò liricamente nel Foscolo come il formarsi romantico dell'*Ortis* fruttò davvero nella grande arte del Leopardi: fra i tre vi sono legami di una eccezionale intensità: e vanno indicati per una caratteristica esemplare del nostro vero romanticismo) e della sua origine spuria non tutta poetica anche se nutrita di un essenziale motivo poetico e di una volontà costruttiva non semplicemente pratica e funzionale ad un effetto pratico.

Il sonetto VIII (IV del 1802 e forse messo a capo della serie proprio ad indicativo esemplare di un tono “amoroso” più raggiunto fuori degli impacci delle “contaminazioni”<sup>13</sup>) appartiene certo al periodo milanese 1801 come la stesura definitiva del IV e corrisponde ad una fase avanzata dell'*Ortis* (la visione di Firenze, lo sviluppo più sicuro dell'immagine della fanciulla celeste), anche se il IV può far più direttamente pensare alla intrusione nella immagine di Teresa di suggestioni dell'amante milanese. Certo il sonetto in questione è lontano dall'occasione-ricordo (e si noti ad ogni modo che di ricordo, di ripensamento si tratta in un'aria di distacco e di nostalgia, non di passione presente) e d'altra parte, come giustamente osservò il Fubini, con il quale non concordo però nel giudizio complessivo troppo favorevole, mostra caratteri di maggiore maturità poetica e un avvicinamento al clima dei sonetti maggiori. Sia nel movimento di apertura da “inno” (e che richiama in parte l'apertura del sonetto *Alla Musa*) anche se troppo aperto ed enfatico (enfasi sostituisce e integra drammaticità in questi sonetti foscoliani), sia nella rappresentazione della giovane tra stilnovistica romantica e neoclassica, sia nell'uso (però assai discutibile nella sua resa artistica) dell'elemento di paesaggio storico.

I precedenti del sonetto sono questa volta tutti interni all'opera precedente del Foscolo (anche se la lezione delle rime alfieriane non manca anche in questo caso nel legame di paesaggio e ricordo amoroso persino più concettoso nell'Alfieri): specialmente le lettere scambiate con la Nencini e le disrezioni di Firenze che affiorano nella seconda parte dell'*Ortis*.

Il Lungarno (forse quello Corsini dove sorgeva la casa abitata dall'Alfieri)

<sup>13</sup> Nel 1803 fu spostato dopo l'autoritratto e avvicinato ai sonetti maggiori, ma senza correzioni notevoli tranne la solita diminuzione di punteggiatura: riprova del carattere recente e della sostanziale soddisfazione dell'autore.

era il luogo di convegno tra il poeta e la Nencini (v. lettera di questa del 9 gennaio 1801 – *Ep.* I, p. 96 – e lettera successiva del Foscolo – p. 98) e Firenze con la sua suggestione di medioevo vigoroso e gentile e con il suo carattere di paese sacro alla poesia («sacro paese» è chiamata nella lettera di addio alla Roncioni, *Ep.* I, p. 99 e nell’*Ortis – Prose*, II, p. 9 «In questa terra beata si ridestarono dalle barbarie le sacre muse e le lettere. Dovunque io mi volga, trovo le case ove nacquero e le pie zolle dove riposano que’ primi grandi toscani; ad ogni passo pavento di calpestare le loro reliquie. La Toscana è un giardino; il popolo naturalmente gentile; il cielo sereno e l’aria piena di vita e di salute» e prima nella lettera del 27 agosto – *Prose*, II, p. 5 – aveva parlato del suo vano desiderio di vedere l’Alfieri e della sua adorazione della tomba di Galileo, Machiavelli e Michelangelo – «contemplandole io tremavo, preso da un brivido sacro» –, come a pp. 10-11 rievoca nella sua visita a Montaperti la truce visione di una zuffa fra toscani «con l’anima investita da tutte le antiche e fiere sventure che sbranarono la nostra patria») risorge nel ricordo come appoggio e contrasto alla visione della fanciulla celeste.

Certamente questo sonetto dominato dalla visione soave e persino troppo «beata» (in cui il senso neoclassico della donna-dea passato dal fascino elegante ed ironico della lettera padovana e dall’ode genovese all’angusta nitidezza di linee e all’affettuosa sensibilità che troveremo nella seconda ode utilizza anche suggestioni dantesche-stilnovistiche nel loro succo piú intimo, nel loro sviluppo petrarchesco – la grecità medioevale del Petrarca! – in un’aria di estasi giovanile che verrà purificata e precisata nei *Sepolcri* e nelle *Grazie*) del gentile mito femminile della fanciulla (tale rimase nel ricordo del Foscolo sempre Isabella Roncioni) porta dentro la sua linea abbondante ed ispirata (ma minacciata dall’enfasi e dalla tenerezza) motivi di ragguardevole novità: come dicevo, il tono di “inno” che si afferma poi nei sonetti maggiori (*A Zacinto*), la funzione piú insolita del paesaggio storico (quasi riprova di un senso della realtà che il Monti, ad esempio, non ebbe e che insieme al paesaggio naturale parve motivo di originalità grande al romantico Pecchio). Ma per il valore della poesia, pur con questi elementi notevolissimi di preannuncio di un atteggiamento di ripensamento, di commemorazione intima, di pensiero di nuova funzione di immagini storiche (per cui non si può pensare ai *Sepolcri* pur sentendo ancora tracce dell’ingenuità delle Odi politiche o del sonetto del 1798 che non inutilmente qui si ricorda), va confermato il forte limite di enfasi e di colore del sonetto e se pure non tanto di contrasto fra quartine e terzine si deve parlare, quanto di sviluppo di queste da quelle come da una parte piú colorita ed esterna ad una parte piú meditata ed intima, non si può dare un effettuale valore poetico, come vorrebbe il Goffis nei suoi pregevoli *Studi foscoliani* (Firenze 1942) e nella sua *Antologia foscoliana* (Torino 1943) alla rievocazione storica né in toto accettare (come, pur sul piano dei primi sonetti, fa il Fubini) la poesia così piena ancora di remore particolari nella stessa parte finale troppo commossa ed estatica sino ad un limite di gusto discutibile, di sopraffazione di beati-

tudine classico-stilnovistica. E proprio il tremore beato stilnovistico («e fa tremar di claritate l'are»), così essenziale nella sua traduzione romantica e neoclassica all'impressione di Isabella (e troppo *impressione* resta la figura della Diva tra forme classiche – incesso patuit Dea – e la sensibilizzazione mistico-amorosa dell'«aure»), costituisce un limite di gusto insieme acerbo ed eccessivo<sup>14</sup>. Tuttavia le due terzine hanno una vera unità, formano una visione poetica giustificata e piena in cui l'enfasi iniziale del sonetto trova una ripresa più interna e più sensibile, una traduzione di figure e di suoni più omogenei, anche se l'apertura ad inno implicava uno sviluppo grandioso, di lirica encomiastica quale il Foscolo tentò appunto con dubbio esito e con contrastante volontà nelle due quartine; nelle quali si vuole dare una giustificazione meno privata della immortalità concessa al Lungarno fiorentino mentre d'altra parte si vuole, per il giusto rilievo del motivo amoroso dominante, ridurre la prima parte ad un quadro di colore grandioso e fosco su cui spicchi la grazia gentile ed estatica del ricordo amoroso.

Le due direzioni non si aiutano, si ostacolano e il Foscolo non riesce a quel particolare risultato di ingorgo di temi e di snodamento univoco e convergente che è tipico dei *Sepolcri* (pur sempre su di una accentuazione eloquente) né a quella mirabile coerenza consecutiva che otterrà in *A Zaccinto*. L'enfasi, che indubbiamente si mescola allo stacco più ampio di ricordo e di affettuoso encomio nell'inizio e allo svolgersi della prima quartina che arieggia dall'esterno il percorso dei grandi sonetti, si aggrava nell'interno della quartina con l'ambiguo incontro della rappresentazione del corso dell'Arno e dell'accenno alla grandezza di Firenze conservatrice della gloria latina. E nella quartina seguente il quadro movimentato della Firenze medioevale, del Lungarno e del ponte coperti di guerrieri in lotta (unico accenno alle lotte fra bianchi e neri e d'altre tra guelfi e ghibellini), con l'aggiunta piuttosto prosastica della ubicazione della casa dell'Alfieri, vale soprattutto come macchia di cupo colore, come rinforzo di drammatica vitalità su cui appoggiare l'incanto estatico delle terzine: dunque funzione se non di contrasto (e pure un inevitabile contrasto nasce fra questo Lungarno medioevale e sanguinoso e quello su cui muove leggiadri i passi la divina fanciulla) certo di drammatizzazione per accentuare su di uno sfondo grandioso ed energico (più nelle intenzioni che nella realtà) il quadro più importante finale, pieno di luminosità e di beata commozione. Vi era un eccesso efficace di colore: l'onda *impaurita* (forma esteriore dell'animazione di ben altri accordi foscoliani nei *Sepolcri*), il papale *furore* e il ghibellino, il «mescean gran sangue»

<sup>14</sup> Il Russo nel suo commento reagisce giustamente al sensibilismo che vide nel sonetto solo «stilnovismo» («qui le *aure*, l'atmosfera è tutta classica e pagana, e l'*innamorato* vuole esprimere non il tremore di umiltà degli stilnovisti, ma la volontà del penetrarsi delle aure d'ambrosia divina»). Ma qui non si tratta evidentemente di disperdere il gusto classico così foscoliano, ma di chiarire la sua particolare contaminazione con la suggestione «fiorentina» e di giovanile estasi che il Foscolo poté sentire a modo suo nella larga atmosfera stilnovistica.

(in cui «gran» non può voler indicare che quantità, effetto di orrida strage) e, per rialzare l'impressione un po' da stampa del forestiero cui si indica la casa dell'Alfieri, la trasformazione di questi in «fero vate» (per cui si pensò anche a Dante).

Espressioni coerenti, di effetto, ma poco scavate e del resto anche nella parte piú viva (e certo piú viva sul tumulto un po' fittizio che la precede) quante forme convenzionali che nella suggestione generale vengono trascurate, ma che meno resistono ad un esame analitico, ciò che non avviene invece nei sonetti maggiori e nella grande ode.

\*

L'immagine della «Diva» in cui, fra Beatrice e Laura, Simonetta e la donna-dea elegante e seducente, si è sistemata l'immagine di Teresa-Isabella nelle pagine piú estatiche dell'*Ortis* e nel finale del sonetto VIII, era venuta arricchendosi di nuove suggestioni nell'esperienza amorosa della relazione con la Arese e nella relativa fantasticheria poetica che possiamo intravedere nel *Carteggio* intrecciata agli impeti ortisiani della disperazione malinconica pure in eccessi di sfogo drammatico carico persino di quella *Schadenfreude*, di quel pessimismo ad ogni costo che sfiora il ridicolo, ad esempio nella lettera dell'albergo di Bergamo dove dolore profondo e piccoli contrattempi si pongono tutti sullo stesso piano.

Il senso della fantasticheria e della meditazione malinconica («nelle mie ore malinconiche e fantastiche») si congiunge in quella prosa cosí ricca di direzioni (elegia disperata, prosa esagerata per autoritratto, abbozzo di cronaca e di romanzo galante con rapidi disegni di impagabili figurine: il Petracchi, il marito dell'Arese, il vecchio servitore, e, soprattutto, l'indimenticabile «monsieur» dalla fiaschetta di acqua di rose, che legano questa prosa alla migliore disposizione saggistico-narrativa del Foscolo didimeo delle *Lettere d'Inghilterra*) al motivo della bellezza femminile come voluttà che trasporta in un regno di fantasia opposto a quello del «mondo reo», come innovazione consolatrice, resa piú tenera ed alta da una specie di nostalgia preventiva che la isola già come ricordo affascinante piú che come gioia presente.

Il Foscolo nel *Carteggio* venne aprendo una nuova direzione del suo animo poetico meno violenta e drammatica in una disposizione piú meditata e ferma in cui il senso piú intimo della sua vita già vigorosamente segnato nei suoi motivi piú vistosi («gli anni perseguitati ed afflitti», il «furor di gloria», il «cuore guasto e leale») gli si venne rivelando sulla sollecitazione di un amore piú tempestoso in apparenza che in sostanza, ricco del nuovo senso della voluttà e della consolazione, del «ristoro».

D'altra parte al bisogno di tumultuosa esperienza si era sostituita l'esigenza di una espressione artistica già manifestatasi nei sonetti minori, nella costruzione dell'*Ortis*, negli abbozzi del *Romanzo autobiografico*, nella *Orazione a Napoleone* (gennaio 1802) – «fama tentino almen libere carte». Bi-

sogno di presentare al pubblico (l'anno 1802 vide l'edizione dell'*Orazione*, delle liriche, dell'*Ortis*) e piú in profondo bisogno di accompagnare studio e lavoro artistico che troverà manifestazione essenziale nel *Commento alla Chioma di Berenice*. Nuove e piú interessate letture di classici latini e greci accompagnavano la nuova fase poetica 1802-1803 in cui l'ode *All'amica risanata* nella sua lunghissima elaborazione fa da inizio e da coronamento del nuovo periodo sonettistico. Essa perciò va letta al culmine di una esperienza alta di poesia, ma la sua "aura" circonda i sonetti maggiori e vi si respira nella sua arcana, spaziosa eleganza, e di quelli costituisce l'ideale premessa, il piú visibile schermo dall'irruenza precedente e dalle contaminazioni di idillico-elegiaco. Naturalmente la *couche* dei sonetti maggiori è sempre l'*Ortis*, attraverso il *Carteggio*, ma l'ode comunque iniziata prima di loro rappresenta visibilmente il superamento di uno stadio di urgenza drammatica e di confusione poetica di fronte a cui ancora isolata era rimasta l'esperienza neoclassica e vitale dell'ode genovese.

Il 1802-1803 è dunque periodo essenziale per il Foscolo; legato al 1801 in cui si ha la netta ripresa di attività artistica-autobiografica sulla base dei sonetti, ma già arricchito di esperienze e di contatti (Lomonaco), di letture che vedremo fruttare direttamente nel *Commento alla Chioma di Berenice*.

E la pubblicazione dell'ode e degli otto sonetti prova nel 1802 questo bisogno di sistemazione del proprio lavoro e del proprio passato di preparazione, di nuovo lavoro e di nuova vita, di uscire dal groviglio dei tentativi fra vita ed arte, di separare i due piani pur mantenendo in profondo il loro assiduo contatto. Insieme ad un'esigenza piú pratica (affermazione, gloria, napoleonismo letterario!) affiora nel 1802 un'esigenza profonda di conclusione e di definizione costruttiva. In tal senso anche gli otto sonetti non mancano di una volontà di costruzione nel loro stesso ordine, pur non potendosi parlare né di «poema» (Chiarini e recentemente Ramat) come non parliamo di «diario poetico». Né si può paragonare la loro unità al ciclo delle *Grazie* o alla costruzione dell'*Ortis*; bensì si può notare una sistemazione in direzione di un autoritratto in movimento attraverso sonetti in se stessi movimentati e pur partitamente conclusi con volontà di definizione. È allora facile notare che il sonetto autoritratto è sentito come culmine e conclusione mentre i due primi aprono proprio su motivi personali che in quello conclusivo vengono come riassunti e fermati (malinconia, contrasto, volontà disperata di gloria e di pace) e la breve serie dei sonetti amorosi, dopo quello politico che dà il tocco di un colore cosí vivo nel contemporaneo *Ortis*, si inserisce come parte piú drammatico-elegiaca non dominando, ma come arricchimento essenziale di questo quadro per scene di un'anima romantica. In tal senso il sonetto autoritratto, pur cosí discutibile, è la chiave di questo ordinamento, come nella serie 1803 il sonetto XII (II) con il suo raddrizzamento volontaristico indica la condizione di vitalità disillusa, ma operante, del 1803, la fase del lavoro e della poetica. Ma in questo caso l'appoggio costruttivo è piú debole e una cornice o un ritmo (come dice

il Ramat) è assai piú ambigua dato l'intervento di sonetti cosí grandi, cosí diversi per piano profondo. Sicché mentre prima viene posto il sonetto *Alla sera*, il piú intimo e capace di dare il nuovo tono della poesia meditativa, gli altri sonetti maggiori sono messi in fondo sul tenue appoggio del XII mentre l'VIII (prima IV) assume tale posto proprio per la sua maggior vicinanza ideale (anche se anch'esso assai lontano dalla loro altezza artistica) ai grandi sonetti.

Ogni altra lambiccata escogitazione mirante a trovare ragioni profonde per l'ordine delle due serie in funzione di poema o di romanzo lirico indica una concezione astratta e scolastica di quel gusto dell'unità e della costruzione che il Foscolo indubbiamente ebbe tanto forte quanto la sua ripugnanza istintiva a legare e a concludere.

La punteggiatura, a cui il Chiarini non dette alcuna importanza nella sua edizione critica per quanto riguarda le lezioni del 1802 e della 1803 pisana, ha la sua importanza rivelatrice per la revisione 1803 alla luce della piú chiara volontà di musicalità larga e di legame generale piú che di risultati puntualmente rilevati e contrappuntati. Cosí nel II (già I) il verso 2 era piú precisato e meno abbondante e nel finale il punto e virgola del v. 13 staccava eccessivamente l'ultimo verso. E nel III l'abolizione dell'esclamativo al 10 e del punto e virgola al v. 12 agevola il passaggio del ritmo sonante in uno meno rilevato, mentre la virgolatura introdotta nei versi 13-14 dimostra che il Foscolo non rifuggiva dall'articolare e dal pausare dove ciò era necessario e aboliva segni troppo minuti e precisi dove ciò corrispondeva a rilievo eccessivo. Specie aboliva i numerosi punti e virgola (ad esempio, tre ne abolí nell'VIII, quattro nel IV, dove però ne sostituisce uno ad una virgola al verso 3 per una pausa energica per legare meglio nella tecnica sua piú comune un periodo lungo di due versi e un pezzo del terzo e staccarlo dal resto) o qualche inopportuna serie di punti sospensivi (V, v. 13) e qualche esclamativo di troppo (II, v. 2). Il Foscolo 1803 tende ad una maggiore sobrietà ed utilizza meglio le accentuazioni e le pause senza farsene trascinare.

### III

#### I SONETTI DEL 1802-1803

##### 1. *L'anno dei grandi sonetti. Il sonetto «Alla Musa»*

Nel 1802 il Foscolo portava a termine l'*Orazione a Bonaparte* (datata Milano, 7 gennaio 1802) e pubblicava le *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, raccoglieva gli otto sonetti e la prima ode, spiegando un'attività di organizzazione del proprio lavoro sotto l'impulso di una nuova volontà pratica e di un'urgenza di espressione che, mentre continuava nel *Carteggio Arese* in maniera più immediata e prosastica, si era andata trasportando più decisamente attraverso le prove di quegli anni su piano lirico in una conversione all'intimo che ben si avverte nei grandi sonetti e nell'ode milanese: processo interiore in cui si distingue la linea foscoliana così esclusiva nella sua direzione e così alimentata dall'interno di vita e di distacco, di impegno e di sguardo superiore. Cioché quanto il Foscolo aveva espresso nell'*Ortis* e in parte nei sonetti precedenti viene nel 1802-1803 ripreso, in elementi essenziali, ad uno strato più profondo e dominato da una mano artistica più sicura.

Prima del *Commento alla Chioma di Berenice*, questi sonetti e la grande ode rappresentano un momento di altezza poetica e insieme di una nuova espressione personale del Foscolo che ha superato il gusto del tumultuoso drammatico, in direzione romanzesca, le forme più estreme di brusca apertura, di rotta armonia in corrispondenza all'angoscia ortisiana fermata in concisione rude ed eloquente.

Ode e ultimi sonetti nacquero nello stesso periodo ed anzi molto probabilmente l'ode fu iniziata prima dei sonetti, che furono scritti durante la sua lunga elaborazione: il che accentua i legami fra questa composizione e in qualche modo riverbera nei sonetti più animati e profondi la luce serena e pensosa dell'ode diversamente da quanto avviene fra primo *Ortis* e Sonetti, nei quali ben poco si può avvertire di quella esperienza ripresa e trasformata nella grande ode milanese.

La base dell'ode e dei sonetti ultimi nell'animo foscoliano è divenuta più larga e profonda ed una comune disposizione di contemplazione interiore sempre più personale e sempre più intimamente storica e aperta alle direzioni più profonde del tempo.

E mentre nell'ode la direzione della prima ode è allargata al di là di un'esplosione di vitalità e di «bello stile» neoclassico in un sorriso pensoso, complesso, «consapevole» del limite della gioia e della bellezza nel loro valore

d'altra parte piú assicurato ad una religione estetico-mitica di maggiore ricchezza culturale e filosofica, nei Sonetti il drammatico e l'eloquente, la storia breve e tumultuosa, l'autoritratto compiaciuto e risentito vengono riveduti come da maggiore distanza interna, contemplati ormai e d'altra parte approfonditi come elementi di una piú unitaria esperienza personale poetica capace di usufruire di esperienze precedenti come sfumature di un nuovo tono unitario e deciso.

Leggeremo l'ode dopo i quattro sonetti come l'opera che meglio giustifica l'attacco al *Commento alla Chioma di Berenice* e su cui meglio si appoggia una ricerca sul neoclassicismo romantico foscoliano, non dimenticando però i legami e la luce che da quella viene alla nuova condizione degli ultimi sonetti.

Il sonetto XI<sup>1</sup> si incontra con le frasi iniziali dei *Frammenti su Lucrezio* giustamente attribuiti<sup>2</sup> a questi anni di complesso tormento letterario prima e intorno al *Commento*: «Mi abbandonò prima degli anni giovanili il dolce spirito delle muse, che prima mi iniziò alle lettere. Io era appena tinto della lingua latina, e ignaro al tutto della toscana, quando venni di Grecia in Italia...» (si ricordi che in una lettera del 9 gennaio 1803 al Rosini il Foscolo si rappresenta immerso negli studi: «vi dirò di me ch'io *morior curis*, che vivo in casa piú giorni della settimana, che ho la barba lunghissima, che veglio la notte e dormo il giorno, che traduco in prosa letteralmente Lucrezio...») e poi «Quei primi anni della mia gioventú sebbene circondati da molte miserie furono come illuminati dalle Muse, e fu il mio ingegno come inaffiato dalla poesia alla quale tutta l'anima mia si abbandonava... Ora... me ne distorna non solo il sentirmi in cuore poche faville di quel primo fuoco... Ma poiché mi abbandonò lo spirito delle Muse, non volli del tutto abbandonarle, e per la gratitudine ch'io devo ai lor benefici, e per la soavità che hanno lasciato dentro di me» (*Prose*, II, pp. 195-196).

Pagine che sono lo spunto del *Commento alla Chioma di Berenice* e la ripresa e il chiarimento del sonetto II in cui le rime «rade», «operose», vengono contrapposte ad un'epoca di abbondanza poetica (anche se di «ineruditi conati»), di spontaneità vagheggiata anche e come vitalità.

Alla base dunque del sonetto una situazione piú immaginata che vera (l'inaridirsi della vena poetica in confronto ad un'epoca di felice abbondanza d'ispirazione) lega un motivo di nostalgia veramente fecondo (anche se poco sviluppato successivamente nella poesia foscoliana) per la prima gioventú tutta irrorata di poesia in contrasto con una visione cupa del futuro incerto (il motivo forte, personale e generale dell'*insecuritas*) al motivo de-

<sup>1</sup> Fra agosto 1802 e aprile 1803 (cioè fra consegna della collana pisana e nuova edizione milanese), ma certo all'inizio della nuova piccola serie. Si colleghi con la lettera al Monti (29 aprile 1802) in cui parlando dell'ode accenna all'abbandono della poesia («dopo un anno che le vergini Muse mi avean lasciato»).

<sup>2</sup> V. M. Fubini, *Foscolo minore*, Roma 1949, pp. 97 e ss., e V. Cian, in *Prose del Foscolo*, III.

teriore e che sciupa l'ultima terzina e inficia tutto il sonetto con il richiamo inopportuno di una mossa piú arcadica («e mel ridice Amore») e con una conclusione cavillosa, sonettistica e contenutistica che, indicativa per una direzione psicologica dei sonetti ortisiani (le rime «rade», «operose», insufficienti a «sfogare» il dolore fatale dell'animo foscoliano), rivelerà su tutto il sonetto aperto con tanta felice larghezza una concezione fra drammatica e melodrammatica lontana dall'altezza dei tre sonetti contemporanei e risponde a un'esigenza piú autobiografica e programmatica che poetica.

Il tema vero era la *nostalgia*<sup>3</sup> ed un confronto fra passato illuminato dalla gioventù e dalla poesia e presente-futuro (limitazione della vena poetica ed urto in una specie di sogno senza poesia o con poca poesia alle paurose membrane e al timor cieco del futuro). In realtà, senza voler cercare una coerenza puramente logica, ma cercando legittimamente l'interna coerenza di motivi e di sviluppo, si avverte in questo sonetto, sotto l'apparenza di un abbandono misurato ed ampio, di una suadente musica serena e malinconica (effettiva nel movimento generale e interno al motivo essenziale), una genesi contorta, "operosa" in senso deterioro, tra meditazione profonda (nuova condizione degli ultimi sonetti) e frettolose soluzioni piú arcaiche, patetiche e facilmente drammatiche ed eloquenti, una direzione poco sicura rivelata appunto dall'infelice finale, che ci riporta a forme piú esterne e ingenuamente ortisiane di cui sono spia, oltre il petrarchistico «e mel ridice Amore», l'assolutezza esteriore di quel dolor che «deve albergar meco» (perché «deve»? Sì, «fatale», ma dà piú l'impressione di una volontà, di un programma e di una espressione galante romantica che non di "necessità" sentimentale poetica ed è infelice traduzione di tanti moduli piú vivi e foscoliani della fatalità della sventura) e direttamente il bisogno di uno "sfogo" del dolore.

La parola nuova sarà «ristoro» non "sfogo" e questo rimpianto delle facili poesie giovanili, riferibile al *Carteggio* e al desiderio di un nuovo *Ortis*, indica soprattutto gli strascichi dell'*Ortis* nella sua esigenza piú visibile e meno depurata. E d'altra parte le «operose» rime avevano rappresentato un'esigenza di essenzialità tipica dei sonetti accanto all'autoritratto in prosa poetica dell'*Ortis*.

Nella parte piú interessante del sonetto (le due quartine e la prima terzina) un alternarsi di gruppi di versi chiari, aperti, luminosi, e di altri piú malinconici e cupi (anch'essi lontani dalle forme ortisiane piú estreme) e dunque tutti su di un piano piú arioso e sereno – malgrado il riverbero di

<sup>3</sup> Non si tratta come potrebbe apparire di una constatazione di inaridimento successivo ai grandi sonetti perché è proprio ai sonetti che si accenna nella chiusa e il paragone è fra un'epoca di grande abbondanza ispirativa e un'epoca in cui la poesia filtra con difficoltà («rade, operose rime»), ma non cessa («soltanto una favilla del tuo spirito è viva»), inadeguata però all'urgenza di sfogo sentimentale che ci rimanda ai motivi deteriori del *Carteggio Arese* nella sua prosecuzione del dramma ortisiano.

psicologismo dell'ultima terzina – corrisponde ad un essenziale passaggio replicato da passato nostalgico a presente in un'unica atmosfera di leggero intenerimento rasserenato ed oscurato verso i due poli dell'«allora» e dell'«ora», sull'unico slancio invocativo nostalgico: «Pur tu... E tu... tu pur...», che lega saldamente, e senza la prepotenza di altri sonetti, la comparazione nella sua parte vitale. E lega questa parte essenziale la figura ormai foscoliana della Musa intimamente mitica – non l'Italia del sonetto del 1798 – men bisognosa di elementi decorativi (eleganti ed ironici) della prima ode, accompagnata dal trasvolare leggero delle «Ore» (tipica figura della mitologia foscoliana il più possibile vicina alla realtà della vita, ad una idealizzazione non decorativa alla Monti) in una visione di classicismo romantico ormai così nuovo rispetto all'ornamentale più comune del tempo, come – a parte l'ultima terzina e il suo riflesso su cui non occorre più insistere – nuovo ormai si presenta il “dramma” dei sonetti, persino troppo ridotto di fronte alla sua funzione più intensa nei sonetti contemporanei più complessi e più densi, ad un trapasso replicato di toni su di una direzione meditabonda, in una invocazione che ha poi bisogno di una “zeppa” come l'ultima terzina per terminare in un appoggio più esplicito, mentre la conclusione alta degli altri è in relazione alla loro completezza, alla loro ricchezza di storia intera.

Su questa direzione il motivo del rimpianto di un'epoca felice di ispirazione e di giovinezza («fiorenti anni») e quello di un'ansiosa contemplazione del presente e del futuro (il «timor cieco» è l'espressione più forte e pur necessaria a chiudere la serie di sentimenti legata ai tre tempi della contemplazione interiore) si alternano con una fusione sempre maggiore e un intensificarsi dello slancio nostalgico legato a quel ricordo e del senso del presente che colora anche lo stesso passato della sua condizione («pensose» membranze).

Un senso di affetto e di mito, di figurativo e di musicale, di fermo e di trasvolante: una figura non descritta, ma viva nella musica che la esprime, nella condizione di serenità pensosa in cui si muove fra nostalgia ed ansia, ecco l'impressione di questo sonetto. Ed impressione di un organismo snello, spazioso, continuo (sino al verso 11), senza la pesantezza e la genericità del “patetico”, e senza ormai il turgore dell'eloquenza drammatica superata e inverata in uno slancio intimo: impressione che si precisa in una costatazione di superiore dominio dei sentimenti e della tecnica che questa volta funziona in pieno impiego poetico pur facendoci sentire echi di cultura letteraria, tracce della via seguita dal poeta nel suo processo interno di elaborazione di questi sonetti e più in generale di processo formativo della sua poetica attraverso le «rime, rade operose» e le Odi.

Da tale punto di vista vengono a prendere valore senza presentare pericolo di sopraffazione le osservazioni già fatte sul cammino foscoliano verso un chiaro neoclassicismo romantico e quelle sulla specifica utilizzazione in campo “sonettistico” di mezzi tecnici, di suggerimenti offerti dai petrarchisti: non solo Petrarca e il petrarchista romantico, Alfieri, ma i petrarchisti

del '500 e soprattutto Della Casa e Galeazzo di Tarsia. Echi dellacasiani sono evidenti in questo sonetto ai versi 10-11:

tu pur mi lasci alle pensose  
membranze, e del futuro al timor cieco;

o all'inizio della seconda quartina<sup>4</sup>. Ma non tanto si tratta di "lessico" e d'immagini o di veri «prestiti»<sup>5</sup> quanto di procedimenti poetici, di modi di costruzione del sonetto e di legame fra immagine e musica a cui tanto il Foscolo guardava.

Fra questi l'uso sempre piú frequente e costante dell'arcatura o *enjambement*, pur usato dal piú scandito e impetuoso Alfieri ed usato tutto esteriormente dai sonettisti del Settecento per effetti mimetici e di effetto.

Nella sua ricerca di concisione energetica, di essenzialità di un dramma interno, il Foscolo nei primi sonetti aveva cercato soprattutto il verso epigrafico e il legame scattante e, se nei sonetti amorosi non mancano legami tra le due terzine o fra le due quartine (fra quartine e terzine solo nel sonetto VI *Meritamente*), ciò avviene soprattutto per ricerca di risultati di forza.

È nei sonetti maggiori e già in questo che la "arcatura" compare con maggiore evidenza e con una maggiore vicinanza al procedimento dellacasiano<sup>6</sup>

<sup>4</sup> «Soccorri al core omai, che langue e posa / non ave, e queste membra stanche e frali / solleva: a me ten vola, o sonno, e l'ali / tue brune sovra me distendi e posa. [...] Lasso, che 'nvan te chiamo, e queste oscure / e gelide ombre invan lusingo...» (Della Casa, *Al Sonno*).

<sup>5</sup> Si ricordi del resto quanto il Foscolo scrisse (*Opere*, IV, p. 32) circa queste riprese integrali di versi altrui: «Quando i grandi poeti tolgono a prestito da ingegni inferiori essi migliorano di tanto le cose tolte ch'è pur difficile di scoprire lor fonti, e piú ancora di poterseli biasimare». «Chi col solo toccare un pezzo di ferro nascosto, e sia pur coperto di ruggine, ne fa d'improvviso una spada acutissima e risplendente, non è plagiatario, ma esercita anche in questo il potere magico, istantaneo del genio».

<sup>6</sup> Per l'utilizzazione che il Foscolo fece della lirica cinquecentesca (non per la tematica ma per i mezzi stilistici e per una certa disposizione spirituale-poetica dellacasiana che poté essere di appoggio alla sua sicura ispirazione) occorre rileggere soprattutto il Della Casa nella direzione essenziale alla sua opera tecnica della forza (della «cura») e piú tardi poetica del ripensamento energico e favoloso che trova realizzazione negli ultimi sonetti da quello della *bella greca* e *Al Sonno* a quelli piú originali della fine della vita. Il Foscolo risentí del primo il linguaggio forte («prescrisse», «cui brevi e rare / prescrisse ore severe»; ed. Seroni, Firenze 1944), «spirto guerriero» («feroce spirto un tempo ebbi e guerriero»; LII), senso dello sdegno e della fortuna avara («or viver orbo i giorni gravi e rei, ché sol m'avanza omai pianto e disdegno»; XIII), del secondo proprio la composizione affascinante del sonetto, il giro lungo, indagante traducendo una condizione di ripensamento, di meditazione senza interruzione: così per *A Zacinto* si pensi al sonetto XXXVI *La bella greca* e per *Alla sera* al sonetto LIV *Al Sonno*, e il LXIII con il suo finale piú risentito. E già per il sonetto *Alla Musa* a certe mosse, a certi rilievi ombrosi dentro l'arcatura propria del sonetto *Al Sonno* che poi il Foscolo citò romanticizzandolo, adeguandolo piú direttamente al proprio animo. La *gravitas* e la pensosa meditazione con cui il Della Casa fece funzionare la sua "arcatura", la musica numerosa e complessa dei suoi sonetti trovavano accoglienza nell'animo foscoliano: piú placato che definitivamente rasserenato. Del resto già prima dei grandi sonetti il Fo-

e con maggiore originalità personale, in una funzione generale di espressione complessa ed intima, di rivelazione ed illuminazione, come in un profondo ed unico sguardo interiore, di tutta una storia spirituale.

Approfondire e unire energico e “grave”, appassionato e sereno-mitico («passionato» e «mirabile» dirà poi nella *Chioma di Berenice*), è adesso lo scopo foscoliano evidente in questa cura musicale che vuole unire, render più organica la misura del sonetto e insieme arricchirla – sulla traccia degli effetti puntuali dei sonetti precedenti – di «dissonanze», di «ombre» quanto più tende ad una luce non fittizia e non monotona, capace di rappresentare più limpidamente, non di annullare la complessità della vita interiore, la «verità e schiettezza» degli affetti e motivi poetici: che sono espressioni non casuali adoperate dal Foscolo in una lettera del 29 maggio 1804 (*Ep.*, I, p. 197) al Bettinelli nell’inviargli il sonetto in morte del fratello: «Giudicatelo come sonetto d’uomo che scrive a sé, che alle immagini antepone gli affetti, allo splendore delle frasi la schiettezza e la verità», in cui alla contrapposizione polemica della propria poesia alla poesia decorativa del suo tempo (la battaglia su due fronti del Foscolo romantico verso i neoclassici, neoclassico verso i romantici per una posizione di altissima funzione storica e personale) e alla coscienza della propria originalità (e si noti che l’espressione di solitudine torna proprio nei *Vestigi della storia del sonetto italiano* per Galeazzo che «scrisse poco e per sé, o com’uomo che non sa né vuole imitare altri, e che insieme non affetta di battere nuove strade», che è un ritratto ideale del Foscolo maturo) va congiunta la esigenza di una espressione poetica adeguata a tali presupposti in parte equivoci e contenutistici di uno stile che stupì il Cesarotti (come già l’*Ortis* per il suo romanticismo estremo) per la sua originalità di splendore intimo, di miti nati dal proprio sentimento e di musica che supera drammaticità ed eloquenza inverandole liricamente senza dispenderne le ragioni vitali.

Ed ecco quanto il Cesarotti scriveva al Foscolo in data 7 maggio 1803 (*Ep.*, I, Ed. Naz., I, p. 180): «Ho gustato molto i tuoi versi, specialmente i sonetti, nuovi di stile, pieni di eleganza robusta, di pensieri grandi ed energici; insomma rari ed insigni. Solo mi spiace di vedere entrare i quaterni nelle terzine, senza posa di verso, né interruzione di sentimento. Non so se ne ho qualche esempio se non nel Casa; e non mi par da imitarsi, fuorché in qualche caso straordinario, come nel bel sonetto della Maratti sull’allegoria della tempesta. Negli altri soggetti ciò discorda dalla bella armonia e sconcerta l’aggiustata disposizione delle parti».

Nella incomprendenza del legame fra tecnica e poesia, fra stile e sentimento, nell’esteriore canone della convenienza del soggetto (l’allegoria della

scolo aveva guardato certamente al Petrarca attraverso i petrarchisti del ’500 e lo stesso Di Costanzo, poi condannato nei *Vestigi della storia del sonetto italiano*, prestò spunti di frasi convenzionali come il «chiuder le porte» del XII che si trova all’inizio del sonetto *Chiuder non posso a quel pensier le porte* del Di Costanzo.

tempesta!), il giudizio del Cesarotti<sup>7</sup> serve bene a mettere in luce l'importanza del singolare ritmo e della singolare misura dei grandi sonetti, che, per «schiettezza e verità» e in realtà per nuova e originale poesia, rifuggono dalla «bella armonia e aggiustata disposizione delle parti» verso una nuova armonia e una nuova articolazione tradizionale e rivoluzionaria, in un'inconfondibile unità poetica dove calcolo, scelta e ispirazione concretamente operanti hanno finalmente superato l'accentuazione unilaterale di drammaticità e di eloquenza, di bell'inno gioioso, di «bello stile» e di «sfogo», di rime «operose» e di poesia irrorante la vita intima del poeta. E la tempesta intima (ben più profonda di quella della Maratti! o dell'enfasi eloquente di un Frugoni o del drammatico barocco del Minzoni) trova finalmente una espressione aderente e superiore allo «sfogo», all'autoritratto pieno di scatti e gesti che si addensano in maniera interessante e vitale, ma pericolosa nei sonetti precedenti.

La nuova armonia risultava dalla conquista di un piano sentimentale più alto e da una scelta e dominio di mezzi espressivi personalizzati e radicati in una tradizione che il grande poeta sempre si crea rilevando con la sua potente utilizzazione filoni e tendenze letterarie altrimenti rimaste scialbe e poco vive in se stesse.

Così l'arcatura passava da un uso prevalentemente poetico-retorico (ma io sono propenso a riconoscere nel Della Casa degli ultimi anni più che coscienza artistica, anche una necessità poetica sopraggiunta e sviluppatasi nella tarda maturità) e dalla sua condizione di mezzo tecnico da adoperarsi secondo la convenienza del soggetto, ad un uso nuovo, altamente lirico e inconfondibilmente foscoliano, vivo soprattutto nei tre ultimi sonetti e corrispondente al bisogno di un'espressione insieme continua, armoniosa e drammatica, ad un viaggio della fantasia e ad un respiro dell'animo a cui ripugnano ormai le forme brevi, concluse del neoclassicismo brillante e la violenza della prosa poetica romantica o del sonetto tragico-lirico.

Nella poetica degli ultimi sonetti, dopo lo sfogo ortisiano e la poetica tragico-lirica attuata nei sonetti del 1800-1801, viene prevalendo in una maturità intima di sentimenti una volontà e una capacità di poesia meno esternamente movimentata e drammatica: ogni riferimento troppo esterno è abolito e al posto della violenta evidenza autobiografica un ripensamento profondo e una disposizione espressiva di limpida evocazione presentano una linea essenziale di storia interiore tutta risolta liricamente.

Ora l'esperienza ortisiana è superata e i grandi sonetti ne rivedono le linee più profonde e meno particolari e nascono in un atteggiamento sentimentale più maturo di cui ci è testimonianza, pur nella sua varietà, il *Carteggio* con l'Arese.

<sup>7</sup> Chi in tempi moderni sembrò riprendere il giudizio del Cesarotti fu il Citanna nelle sue osservazioni al sonetto *A Zacinto* (*La poesia di Ugo Foscolo*, seconda edizione, Bari 1932, pp. 62 e 81-82, in cui si difende dal rimprovero del Fubini).

\*

L'importanza del *Carteggio* con l'Arese è molto maggiore di quanto poté apparire in generale alla critica che ne usufruì per accostamenti ai singoli sonetti o all'ode per commentarli e assicurare la durata di certi motivi e che tra l'altro ebbe davanti l'edizione lacunosa di G. Mestica (Firenze 1884), spesso, per ragioni moralistiche, addirittura sibillina. Solo con l'edizione Carli (Edizione Nazionale, *Epistolario*, I, Firenze 1949), malgrado la discutibilissima disposizione che non permette (una volta di più) utilizzazioni esattamente cronologiche<sup>8</sup>, meglio si è potuta calcolare l'importanza di questo abbozzo di romanzo autobiografico (e molti sono i legami con l'omonimo lavoro frammentario più chiaramente orientato in direzione di un romanzo sterniano e valido dunque ad indicare la precocità dell'influsso di Sterne e della disposizione didimea, specie se si accolgono le ipotesi di datazione del Fubini)<sup>9</sup> e di cronaca animata di vicende e di sentimenti del 1801-1802.

Anche se l'ipotesi del Caretti di un chiaro disegno preventivo a romanzo (a cui il Foscolo accenna continuamente, ma come a materiale da conservare per un futuro romanzo) e dei netti piani di interesse (romanzo e cronaca) appare eccessiva come l'idea che in questa prosa si possa esattamente cogliere il passaggio da *Ortis* a *Didimo*, è chiaro che il *Carteggio* proprio nella sua complessa vitalità di spunti per un'opera autobiografica (l'Arese stessa chiamava il Foscolo «romanzo», «romanzetto ambulante») e di precisazione di temi e di toni ormai più non ortisiani, in mezzo allo stanco rifluire di eccessi ortisiani persino esagerati e tali da indurre il Foscolo stesso a scusarsi in anticipo e ad intuire l'accusa di esagerazione (le febbri, l'oppio, le disperazioni che sfiorano il ridicolo come nella lettera da Bergamo pur così notevole poi per la sua minuta eleganza), costituisce un documento essenziale per la personalità e l'arte foscoliana e si può dire che nelle varie direzioni esistenti nel *Carteggio* (lo sfogo ortisiano ormai più generico e privo di ogni giustificazione ideologica, storica, politica, il gusto di disegno da cronaca elegante e sentimentale – le scene e scenate col Petracchi, l'intrigo amoroso con l'aiuto di vecchi servitori, cameriere, ecc. –, l'ariosa libertà di certe caricature di alta resa stilistica – come quella del francese «dal fiaschetto d'acqua di rose» –, il vero senso di infelicità che meglio si misura dove è più pacato e malinconico, l'esaltazione dell'amore, della voluttà che non si confonde con la bizzarra grazia di certe pagine libertine sul motivo del «frater penis» legate anch'esse del resto ad un gusto artistico minuto e raffinato – la lettera latina da Pavia del 1803 –, la nostalgia preventiva delle ore beate dell'amore insidiate dalla gelosia e dalla coscienza della frivolezza della donna-dea) domina un essenziale tono di esperienza più matura, una malinconia più virile (con meno

<sup>8</sup> Si veda in proposito l'acuto studio di L. Caretti in «Belfagor», 30 novembre 1949.

<sup>9</sup> M. Fubini, *Foscolo minore*, Roma 1949.

attacchi storici, politici, speculativi, con meno dispersione nel paesaggio sostituito qui da un neutro sfondo cittadino), un fare piú attento e pensoso, piú controllato. E pur nel gusto dell'autoritratto, della posa dell'addolorato, del "perseguitato", atteggiamenti e frasi di maggiore intimità, di ripensamento senza eccesso di sfogo, guidano alla poesia del 1802-1803, alla poetica non della serenità, ma del dramma rivisto con distacco e con volontà piú di un'intensa eco profonda che di una sincerità drammatica, di un rilievo prepotente, efficace. E come nel *Carteggio* gli impeti drammatici abbondano, ma non superano i nuovi toni piú veri e vivi, cosí nelle poesie di questo periodo il dramma e l'eloquenza della personalità romantica vivono essenzialmente funzionali ad un'espressione piú generale e profonda, di una vera storia dell'anima mediata nella memoria e nella fantasia, concentrata in parole essenziali, unificatrici (si pensi alle «cure» di fronte alla molteplicità delle parole indicanti tormento, ira, errore, ambascia, ecc. nei primi sonetti), meditata in una solitudine meno orgogliosa e agonistica (raggiunta solo nelle pagine piú alte dell'*Ortis*, seconda parte, e in certi inni alla morte, e assolute meditazioni pessimistiche che nel dramma ortisiano sono come punti di pausa sul culmine del movimento o piú profondi nodi di assicurazione del pensiero foscoliano). Ma si badi bene subito, prima della lettura dei grandi sonetti, che mentre i residui idillico-elegiaci presenti nei sonetti minori danno luogo piuttosto a contaminazioni che ad effettive fusioni o realizzano movimenti suggestivi, ma equivoci e provvisori (come in tante pagine della prima parte dell'*Ortis*), nei grandi sonetti l'elemento drammatico rimane pur sempre fondamentale, indispensabile, materia e soggetto della nuova disposizione meditativa e contemplativa e tende pur sempre la linea di quelle poesie, rende vivo quello sguardo superiore, ben diverso, ad esempio, dalla pacatezza pariniana e diverso anche dall'animo del Foscolo delle *Grazie*.

E perciò anche l'esperienza dei primi sonetti (esperienza artistica notevolissima nella spirale foscoliana pur nell'eccesso di poetica drammatica e nella mescolanza insidiosa e quanto piú generosa della urgenza poetica ortisiana) è tutt'altro che trascurabile per i grandi sonetti che spesso ricalcano le forme esterne di quelli approfondendole, pausandole, arricchendole di altra disposizione e di altra aspirazione, ma non rinnegandole se non nelle loro punte piú acerbe, come si può vedere negli inizi.

Non si tratta di un capovolgimento, di una brusca inversione di direzione, ma di un approfondimento, di una storia piú intima, di un'ispirazione piú vera, una poetica di movimento piú animato e contenuto non per sforzo di effetto drammatico, ma per esigenze di pensosa limpidezza e per risultato di poesia meno urgente, meno vistosa e sonora.

Ora l'*Ortis* è compiuto, il *Carteggio* scarica e supera i movimenti piú esterni dell'irrequietezza romantica: nella poesia affiora il fondo piú intenso guardato dallo sguardo piú puro e finalmente il dramma si risolve tutto in lirica.

## 2. «A Zacinto»

Il grande sonetto del 1802, legato anche contenutisticamente all'ode («ebbi in quel mar la culla») e al suo programma di poesia greco-italiana, ha il suo movimento caratteristico nel riferimento alla terra natale sacra e poetica che giustifica la tenerezza affettuosa («Zacinto mia, materna mia terra») e insieme la solennità di inno, mentre più facilmente le suggestioni greche e omeriche permettono l'orientamento altamente neoclassico del gusto in questa poesia, la vita nuova del mito antico.

E la creazione di due poli (uno vero, ma lontano: la patria involta di miti; l'altro fantasticato e fatale: la tomba illacrimata: e il «giacque» li collega con un audace scambio di direzioni di riposo) di tensione così assoluti e contrastanti ai due termini di una vita avventurosa e drammatica corrisponde alla lucida meditazione e alla scoperta essenziale di un ritmo e di un senso della vita fino allora veduto più confusamente e tumultuosamente in espressioni più frammentarie per quanto convergenti verso una simile continuità di storia personale poetica.

Ben lontano da un inno mitologico archeologico come da uno sfogo appassionato e drammatico, il grande sonetto si imposta in una zona di assolutezza personale che unifica senza sforzo tensione drammatica e sacra, mito figurativo e sentimentale in un ritmo profondo che traduce in un percorso complesso, ma limpido, necessario fra i due poli non fittizi il senso della vita foscoliana che può sollevarsi qui ad un significato totalmente lirico, ad una piena rappresentazione poetica.

Il sacro è in questo sonetto non solo nei movimenti limpidi e solenni, nel richiamo sereno e intenso dei miti, ma nelle stesse parole assolute, senza l'allusione esterna di eleganza galante che c'era nella prima ode: «Sacre sponde», «toccherò» (che non è generico specie se si collega all'omerico «baciare» di Ulisse come gesto «pio» di un esule), «acque fatali», «il fato prescriva», e d'altra parte il mito di Venere che nasce dalle acque («vergine», cioè donna secondo quanto dice il Foscolo alla nota al v. 71 del testo catulliano della *Chioma di Berenice*) è, oltre che una figura di bellezza e di serenità (ben diversa dalla Venere graziosa e preziosa della prima ode), una figura di mito che si riferisce a quello strato di «verità naturale» a cui il Foscolo veniva riconducendo la sua mitologia romantico-neoclassica: Venere è la natura fecondatrice, la Venere lucreziana con la sua aria primaverile, vitale e vivificatrice. (E per tale senso nuovo del mito su cui poi insisteremo si veda sin d'ora la *Considerazione X del Commento, Op.*, I, p. 389: «I poeti-teologi e gli storici-filosofi intendendo la Natura sotto questo nome di Venere – Lucrezio, I, sul principio – lo applicarono a tutte le creazioni e gli effetti della procreazione»).

L'esteriore «ieratico» dei «vati» neoclassici (che il Croce chiama giustamente «verseggiatori del grave e del sublime»<sup>10</sup>), conviviali e retorici nelle

<sup>10</sup> B. Croce, *La letteratura italiana del Settecento*, Bari 1943, pp. 352 e ss.

loro vanterie di ispirazione e di greccità (Paradisi, Fantoni, Mazza, Cerretti, ecc.), è qui sostituito da un tono religioso, fatale e mitico, che nasce da una storia personale ed umana (Ulisse è la nobilitazione dell'esilio del Foscolo e insieme il simbolo di una sorte generale di uomini generosi e sfortunati) sotto la luce piú limpida dell'animo ormai sicuro anche se tormentato da affetti contrastanti ma dominati da una singolare forza di introspezione e di enucleazione di linee fondamentali.

In una condizione veramente lirica in cui eloquenza ed elegia sono divenute movimenti funzionali, il dramma essenziale è stato illuminato nelle sue linee piú vere e piú originali e cosí poeticamente dominato, la storia della propria vita appare piú vera, piú interessante, piú "rappresentativa", meno concitata e spezzata in singoli contrasti e in affetti momentanei. (Quella illuminazione cui l'Alfieri non giunse proiettando con forza tragico-lirica il mondo tormentato del suo animo nella vita dei suoi personaggi).

In tale condizione il Foscolo rivide la storia della propria vita nei tre grandi sonetti, ma in quello *A Zacinto* ciò avvenne nella maniera piú limpida e nella sua maggiore rappresentatività: tutta la vita nei suoi due termini e nel suo ritmo fatalmente errabondo rivista sullo sfondo del mito greco che deve tradurre sensibilmente la vocazione poetica foscoliana, la sua naturale e riconquistata greccità, ed alzare ad altezza sacra e "mitica" una vicenda personale ed umana disperdendo ogni accento troppo pratico e nobilitando persino il simbolo preromantico dell'«illacrimata sepoltura»<sup>11</sup>, mentre la "verità" della nascita greca introduce una tenerezza affettuosa che ben media il passaggio fra il ricordo della fanciullezza, il mito primaverile di Venere e la vicenda illustre di Ulisse.

Come si vede, nulla qui di puramente decorativo e il rimpianto schilleriano degli *Dei della Grecia* per la bellezza che per diventare eterna deve morire, passare nel ricordo, essenziale al neoclassicismo romantico, come il motivo dell'ode *On a Grecian Urn* di Keats, è precisato e liricizzato personalmente dall'effettiva realtà di una terra perduta ed amata dal poeta, di un ricordo e di un vagheggiamento personale.

L'invocazione di *Zacinto* diventa cosí evocazione di miti insieme gene-

<sup>11</sup> Ossian: «Son quattro pietre la memoria sola / che di te resta... / Tu sei umile, o Morad, tu non hai madre / che ti congiunga, o giovinetta sposa / che d'amorose lagrime t'asperga» (*I canti di Selma*, 206, 13). La «illacrimata sepoltura» richiama cosí una delle piú forti immagini-stimolo dell'Ossian, ma nella sua particolare definizione (e proprio il «definire» poetico è qualità foscoliana che suggella e si appropria vaghe immagini preromantiche e neoclassiche) pare risentire del *côté* classicistico: nella traduzione di Pindaro dell'Adimari 1631-1632, si trova appunto «illacrimabili ore» nel senso di «illacrimabilis» e non compianto, mentre qui riassume tale senso piú direttamente e in maniera assoluta. Esempio di come il Foscolo riprendesse forme antiquate e inusitate e le portasse ad un uso piú diretto, deciso e suo. «Questo *illacrimata*, dirà il De Sanctis, è pieno di lacrime» e accentuerà bene la forza particolare di questa parola cosí eletta, classica e insieme cosí vicina alla parola chiave di tanto preromanticismo.

rali e personali che mentre nobilitano ed elevano la vicenda personale ne vengono a loro volta alimentati di calore e di interesse. Fra i due poli di tensione nostalgica (nostalgia e rimpianto preventivi) la poesia si svolge con unità perfetta e con costante ricchezza in una soluzione unitaria di poetica e di poesia: unica direzione di immagini, di tono alto e limpido, solenne e affettuoso, di tensione e visione, unico ritmo meraviglioso che traduce il passaggio fra dolore e serenità nel senso dell'avventura eletto a fatale che avvicina e diversifica il poeta da Ulisse, nella consapevolezza "pensosa" di un destino ineluttabile e perciò triste e sereno.

Invocazione ed evocazione (il colloquio è essenziale ai grandi sonetti) si fondono, tono fatale, religioso e mistico si uniscono su di una trama essenziale di viaggio (con il viaggio affannoso del sonetto *Meritamente* o in generale dell'*Ortis*) della fantasia e del cuore.

Si può sentire che nel sonetto *Alla sera* il Foscolo giunse ad uno scavo ancor più profondo e seppe creare una luce spirituale più intensa e più pura, che in quello *In morte del fratello Giovanni* raggiunse una complessità maggiore e una suprema ricchezza di figure e di direzioni poetiche, e che qui lo splendore appare persino troppo terso come se fosse una impeccabile pittura (ma sempre «dipingere contro descrivere» è essenziale principio foscoliano), ma non si può in alcun modo porre in dubbio l'unità, la continuità e la genesi del sonetto che è oltre tutto un miracolo di novità sulla spinta della forza iniziale dell'ode milanese e pur nel calore del «mirabile» e «passionato» che in quest'epoca il Foscolo scopriva come eterno motivo della poesia. L'inno evocatore del ricordo e mitizzatore della linea essenziale della vita nasce e si svolge in una chiara elaborazione artistica ed in una genuina fluidità di ispirazione e corrisponde allo sguardo intimo che ricostruisce, illumina e trasforma la vicenda vitale in un unico mito («unità e varietà» sarà altro canone della poetica successiva del Foscolo) e in un unico ritmo.

Non può che stupire come davvero dopo il Cesarotti ancora in tempi recenti il Citanna sentisse squilibrio e il finissimo De Robertis per eccesso di esteriore classicismo potesse dire: «certo manca di equilibrio e di simmetria, ma è bello ugualmente e veramente foscoliano» (*Poeti lirici dei secoli diciottesimo e diciannovesimo*, Firenze, terza edizione, 1936, p. 51). Né sentirei come «congiungimento di suono prosaico» le formule relative (ove, onde, ecc.) che coerenti all'inizio e al movimento continuo e pausato – come di chi si addentra in una visione intima – urtano solo chi della poesia riceveva assurdamente vive e legittime solo le parole immediatamente immaginose e sensuose e non unità più vaste in cui particelle e parole apparentemente discorsive vivono di una generale luce poetica, fanno immagine nel loro insieme.

Osservazioni veramente formalistiche, né si può slegare il procedere meditativo dell'inno evocatore da quel bisogno tutto foscoliano di salda struttura e di rigore. D'altra parte il dramma non è per nulla accantonato e l'inno evocatore e mitizzatore da quello trae nascita, dalla sua sintetica

linea illuminata da uno sguardo interiore, ed il sonetto è ben lungi da uno svolgimento rettilineo, orizzontale, senza rilievo e senza intimo movimento, come sembrò all'esame del Citanna. E il tono religioso e fatale che solleva le immagini limpide e ne rende, là dove c'è, alto ed assorto il sorriso in questa visione classica, greca non "bella", ma intensa e vitale, spiega la particolare novità di questo sonetto e la singolare possibilità di un dramma rasserenato in un inno e in una evocazione della propria vita in un unico flusso di immagini e miti.

Non più particolari, non più gesti e concitati abbandoni, non più un possibile contrasto fra impeti e concisioni epigrafiche: i mezzi stilistici già provati parzialmente (l'arcatura, gli inizi *ex abrupto*) trovano qui un uso intero e giustificato poeticamente.

La fantasia foscoliana infila in un unico giro (e senza sforzo) con la replica raccorciata della seconda terzina (che nel sonetto della Musa è un'aggiunta e qui una conclusione indispensabile poeticamente, contenendo il nucleo fino allora non esplicito: «l'illacrimata sepoltura» e l'ordine indiscutibile del fato – in un verso finale tutto fatto di parole-temi che conclude in modi assoluti il movimento così continuo di tutto il sonetto) tutta una serie di immagini-sentimenti (la novità proclamata dal Foscolo) che sciolta dal ritmo, dal respiro essenziale (l'abbraccio che va da «Né più mai toccherò» all'«illacrimata sepoltura»), non si immaginerebbe possibile nel breve giro di un sonetto: si provi a metterla in prosa, si avrà l'impressione dell'«albatros» baudelairiano superbo nel volo, ma incapace di camminare.

Il senso di volo lento e sinuoso della fantasia nell'attacco così alto, assoluto (come la conclusione di una lunga meditazione), si regge sui passaggi che altrove sembrerebbero ragionativi e schematici (ove... che te... da cui... onde... di colui che... per cui... ecc.) e che qui accentuano invece questo processo di immagini pure e pittoresche, questa articolazione necessaria e limpida, coerente al senso del fatale e di un ripensamento interiore, di intimità pensosa e malinconica serenità. Il trascolorare di immagini omogenee (fanciullezza, Zacinto, mare greco, apparizione di Venere, canto omerico di un cielo percorso di candide nubi, viaggio errabondo di Ulisse) si svolge nel loro succedersi ad onda complessa in una linea di proporzioni perfette, di passo eguale e sereno e appassionato fino all'approdare patetico e risolutivo di Ulisse, con cui coincide l'approdare del ritmo a quel verso ampio, aperto e ancora interamente mosso:

baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.

Ma un nuovo movimento raccorciato ed omogeneo (la seconda terzina) replica il giro generale e vi si aggiunge come un ultimo anello indispensabile.

Costruzione perfetta in cui la nuova disposizione dell'animo foscoliano e la poetica di una lirica evocazione della storia interiore appoggiata alla invocazione di una entità cara e perfetta si sono tradotte senza residui uti-

lizzando ogni esperienza precedente (soavità affettuosa del finale del sonetto *Al Lungarno fiorentino*, forza epigrafica del sonetto *Non son chi fui*, ecc.) e realizzando il vero superamento lirico della condizione “ortisiana”.

### 3. «Alla sera»

Se *A Zacinto* e *In morte del fratello Giovanni* hanno anche nel loro tema piú esterno un’originalità assai chiara, una “occasione” bene enunciata (la nascita greca, la morte sventurata del fratello), il sonetto *Alla sera* si presenta originalissimo pur entro una tradizione complessa fra precedenti piú solenni e drammatici (*Al Sonno* del Della Casa, *Alla notte* di Michelangelo), concettistici (*Al Sonno* del Marino) e precedenti piú vicini (*Le notti* di Young, le *Poesie campestri* del Pindemonte). Evidentemente il Foscolo ebbe presenti molte poesie sul soggetto “sonno”, “sera” (Petrarca, Marino, che suggerisce fra l’altro alcuni verbi in fine di rima: «orme», «dorme», «fugge», «strugge»<sup>12</sup>, il sonetto tanto amato del Della Casa cosí presente anche per gli altri sonetti, quello di Michelangelo), e certo nella memoria, e attivi già negli *Sciolti al Sole* e nelle «Quarantacinque lettere» e nell’elegia *Le rimembranze*<sup>13</sup>, i versi pindemontiani.

Proprio questi (*La Scia*, p. 189, edizione Verona 1817) fanno ben sentire anche sul punto piú tenue e letterario la novità foscoliana:

Ma o sia che rompa d’improvviso un nembo,  
che a te spruzzi il bel crin, la Primavera,  
o il sen nudo, e alla veste alzando il nembo  
l’Estate incontro a te nuova leggiera,  
o che Autunno di foglie il casto grembo  
goda a te ricolmar, te, dolce Sera,  
canterò pur; s’io mai potessi l’ora  
tanto o quanto allungar di tua dimora...

(e nella poesia alla Luna aveva detto:

O al tuo lume sereno  
sieda l’Estate, scoperto il seno,  
o il Verno assiderato  
vada i tuoi rai cercando...)  
(p. 146)

aveva detto il Pindemonte sulla sua tenue fantasticheria di figure mitologiche e di leggeri spunti descrittivi. Il Foscolo invece riduce – pur nello

<sup>12</sup> V. Marino, *Poesie varie*, a cura di B. Croce, Bari 1913: *Al Sonno* e *Il Sogno*, p. 104.

<sup>13</sup> V. *Corso foscoliano*, I, p. 130 [qui alle pp. 82-84].

spazio eccessivo concesso alla rappresentazione della sera – i particolari pittoreschi al minimo ed esclude ogni figura convenzionale. E se questo può essere maggior concessione ad un gusto ancora settecentesco e l'eco di uno stadio precedente della propria sensibilità poetica, tutto il sonetto si stacca potentemente dal tipo di fantasticheria pittoresca preromantica, trasforma quella soavità blanda in un tono limpidissimo e assicurato ad una sorgente costante di ricchezza interiore.

La sera foscoliana (nutrita di suggestioni antiche) è certo più vicina alle nuove immagini romantiche della sera, della notte e della morte che variamente accentuate animano tanta poesia di quegli anni. La notte come «ombra del morir» e la sera come pace assediano la fantasia dei romantici: una direzione che può trovare esempi così in Bernardin de Saint Pierre («La mort, mon fils, est un bien pour tous les hommes: elle est la nuit de ce jour inquiet qu'on appelle la vie. C'est dans le sommeil de la mort que reposent pour jamais les maladies, les douleurs, les chagrins, les craintes, qui agitent sans cesse les malheureux vivants» (*Paul et Virginie, Œuvres*, Paris 1840, p. 561) come in Heine («Der Tod das ist die kühle Nacht / das Leben ist der schwüle Tag»), che può diventare motivo mistico-sensuale dal «Sehnsucht nach dem Tode» che contrappone la notte e lo «Schlummer» al giorno dei sensi inferiori in Novalis o in Wagner (il duetto della seconda scena del secondo atto del *Tristan und Isolde*), che in Goethe e Hölderlin meglio si avvicina alla condizione foscoliana di «quiete» senza mistiche complicazioni, nella «Abendphantasie» del secondo o nel «Wanderers Nachtlied» di Goethe:

Komm du nun, sanfter Schlummer! zu viel begehrt  
das Herz...  
Ach ich bin des Treibens müde!  
Was soll all der Schmerz und Lust?  
Süßer Fried,  
Komm, ach komm in meine Brust.

Ma se questi avvicinamenti servono bene ad allargare la base di risonanza di questa grande poesia foscoliana, a mostrarne la modernità romantica (e d'altra parte i richiami settecenteschi e cinquecenteschi indicano l'assiduo contatto con la tradizione), ci fanno anche meglio sentire la singolare originalità, la forza di costruzione e l'inconfondibile struttura intima della poesia foscoliana priva di ogni alone mistico, di ogni tentazione per il vago, così saldamente ancorata ad una meditazione poetica sempre centrale in motivi fondamentali dell'animo foscoliano, della storia interiore foscoliana, inseparabili da tutto il suo svolgimento speculativo ed umano.

Così in questo sonetto (che pure è di tutti il più «suggestivo», il più simile ad una «fantasia», il più privo di «figure-persone», di «oggetti-simboli») la sera, che è meta di invocazione e d'evocazione, immagine della morte e con il pensiero della morte in scambio di attributi di pace assoluta e di soave dominio, vive non in un vago suggerimento né in una pittoresca figurazione (malgrado

l'accento forse eccessivo dei versi 3-4 sollevato però dal giro generale dell'evo-  
cazione), ma in un saldo processo di pensieri, sentimenti, immagini unificati  
senza predominio di intellettualismo, di sentimentalismo, di pittoresco.

Ogni pretesto occasionale è lontano come lontano è ogni mito colorito,  
ogni immagine di esterno personaggio: la meditazione lirica, in cui il Fosco-  
lo concepì i tre sonetti, è qui espressa nel suo stesso ritmo, nel suo processo  
di viaggio interiore, in una zona spirituale che nell'*Ortis* era stata toccata  
solo a momenti e a volte folgorata rapidamente in certi slanci intensi, limi-  
tati e mescolati a motivi eloquenti.

Il Foscolo non aveva toccata ancora una zona così profonda del suo ani-  
mo, in cui, ripeto, ogni riferimento esterno è abolito (se non fosse come  
vedremo l'indugio pittoresco dei versi 3-4) e la stessa morte che con la sera  
domina il sonetto (e il primo segreto è questa unione che dà alla sera la  
serietà e l'assolutezza della morte, mediata nella sua qualità di immagine,  
alla morte la freschezza e il senso di sollievo della sera nel comune denomi-  
natore di «quiete» che si intensifica nel «necessario» «fatale» e si addolcisce  
nel «soavemente» che caratterizza il dominio della sera sul cuore del poeta)  
non ha riferimenti sepolcrali («pietra», «illacrimata sepoltura») o personaggi  
da colloquio funebre, e il destino infelice non si esprime mediante paragoni  
(Ulisse) e neppure in particolari della propria natura (esilio, ad esempio).

Il «vagare» è qui solo del pensiero del poeta nel suo lucido vagare verso  
l'immagine della morte. Tra il «forse perché»<sup>14</sup> lento e meditato, e il «nulla  
eterno», la mèta non è invocata con ardore (come nelle poesie giovanili  
e nei primi sonetti: «e so invocare e non darmi la morte», «Morte tu mi  
darai fama e riposo», «E sol la notte attendo / che mi copra di tenebre e di  
morte»): un sentimento di annullamento, malinconico e fermo<sup>15</sup>, ottenuto  
effettivamente nella fantasia, si afferma svolgendosi dentro la sensazione del  
soave dominio della sera e della connessa immagine della morte.

«Fatal quiete» e «nulla eterno» sono i termini con cui, con diverso tono,  
la morte è indicata in questo inno alla sera-immagine della morte e certo la  
linea salda e sottile del viaggio della fantasia e del cuore ha in queste forme  
così risolte e vaste il suo appoggio più sicuro: il credo materialistico del  
Foscolo è qui portato dai punti più impegnativi dell'*Ortis* (le meditazioni  
sulla morte e sulla sacra trasformazione della materia rinforzata in quest'e-  
poca dalla suggestione lucreziana) e concentrato in espressioni di decisione  
crescente (più pensosa la prima, più dura e vasta e filosofica la seconda) che  
funzionano da punti fermi e rivelatori (e non si può dire quanto rivoluzio-

<sup>14</sup> Dice il Fubini (op. cit., p. 21): «Tutto il sonetto è dominato dal “forse” che il poeta non sa né vorrebbe chiarire...». In realtà il «forse» è solo iniziale e accentua la nascita pen-  
sosa, meditabonda della poesia che poi chiarisce la sua “Sehnsucht”.

<sup>15</sup> Stendhal sentì la melanconia senza asprezza del sonetto per quanto accentuando forse  
il “disacerbamento” in una eccessiva dolcezza: «En idéalissant les peines qui pesaient sur  
quelques âmes, il leur a enlevé sans doute ce qu'elles avaient de trop amer» in *Promenades  
dans Rome*, edizione Champion, p. 32.

nari nella nostra lirica salendo a zona così eletta dalle traduzioni di Haller, di Klopstock, di Young, dalle imitazioni impacciate dei preromantici e dall'uso pseudobiblico delle visioni sempre correttamente "pie"), senza discussione e senza fremito di sbigottimento. Senza giungere a miti vistosi, il Foscolo è riuscito qui con estrema forza a costruire una poesia di immagini intime ed estreme (fino a toccare la prosa del pensiero – come il Leopardi nell'*Infinito*) a cui una linea parallela (l'immagine soave della sera persino – come vedremo – con eccesso di leggera freschezza) porta sensibilità più esplicita, calore di contemplazione alla lucida e più decisa meditazione.

Il movimento intimo (fra sensi, cuore e fantasia) di passaggio, dalla sensazione della sera e dalla sua natura di immagine della morte (come «fatal quiete») all'effettivo abbandono fantastico al pensiero dell'annullamento e all'effetto della pace che sopisce i tormenti del cuore tempestoso, si compie così sulle linee intrecciate del fascino della sera e del pensiero della morte (si badi bene: pensiero della morte, mediata immagine del «nulla eterno») e la sensibile "soavità" della sera è tanto più alta in quanto corrisponde all'"assolutezza" del pensiero della morte. Donde quell'incontro di serenità e di nudità, di sicurezza e di sospiro pensoso, di religioso (la religione della necessaria realtà delle cose priva di esaltazione o di tristezza) e di fantastico, di severo e di soave, di meditativo e contemplativo che si sente in questa nitida voce dell'anima.

Il dramma anche qui è ignorato: è implicito nella aspirazione alla «fatal quiete» (tono più forte proprio perché inespresso) e viene chiarito con una complessità personale-storica finalmente realizzata nel comune, altissimo termine delle «cure» (la parola nuova indicativa di questi ultimi sonetti) alla fine del sonetto quando lo sguardo interiore, pacificatore, può illuminare sicuramente anche il dramma senza esserne turbato.

Così la poesia conserva il ritmo foscoliano di intensificazione e di ascesa verso il finale, il ritmo continuo e ricco che sempre più raggiunge condizioni di musica (un fortissimo dentro un pianissimo) dall'intimo, senza risorse di esterna sonorità: l'*ex abrupto* è diventato un inizio pensoso e deciso che esprime un precedente discorso ineffabile, l'energia si è sciolta nella sicurezza delle singole parole, nella nitida forza delle mosse in cui la soavità non è abbandono, l'arcatura è passata dall'impeto drammatico all'espressione di un respiro spirituale, il linguaggio forte si è concentrato in forme assolute come «cure» ed ha preso il tono di un linguaggio segreto, originario, in cui la nitidezza e sicurezza letteraria coincide con le ragioni più intime.

Forza pura di cui l'inizio (capolavoro assoluto e indicativo per il Foscolo, come l'inizio della *Sera del dì di festa* per la poesia leopardiana) è la realizzazione più piena e il modulo essenziale su cui in forme "in simpatia" si svolge il resto del sonetto:

Forse perché della fatal quiete  
tu sei l'immagine, a me esicara vieni  
o sera!...

«Immago» eletta e consistente fra un dubbio e una dichiarazione rivelata nel suo oggetto solo alla fine del movimento dove l'*enjambement* la sospinge senza sforzo dopo parole assolute, brevi (bisillaba e monosillaba tranne «quiète» e «immago»). Su questa apertura si appoggia e si snoda il periodo equilibrato piú convenzionalmente sui due «quando» e sulle due immagini della sera estiva e invernale, di cui la prima porta con sé un'aura di idillio che, come ben si sa, viene dal primo *Ortis* e dagli sciolti *Al Sole* che soprattutto echeggia nella parola piú accarezzata e leziosa, settecentesca «corteggian».

E quando ti corteggian liete  
le nubi estive e i zeffiri sereni.

Negli sciolti *Al Sole* aveva detto in un contesto fortemente ossianesco:

Non piú le nubi  
corteggeranno a sera i tuoi cadenti  
raggi sull'Oceàno...

e nell'*Ortis* aveva ripreso «O Sole, diss'io, tutto cangia quaggiú! E verrà giorno che Dio ritirerà il suo sguardo da te, e tu pure sarai trasformato; né piú allora le nubi corteggeranno i tuoi raggi cadenti...» (lettera del 10 gennaio 1798). Il che è prova dell'estrema ripresa foscoliana della propria poesia in un movimento irrequieto e spesso incontentabile. E giustamente dice l'Aglianò (*Poesie e prose varie*, Firenze 1949, p. 56): «Il poeta non ha abbandonato l'espressione, finché essa non ha trovato il piú felice momento». Ma va aggiunto che l'accenno alla sera era scomparso nell'*Ortis* e che d'altra parte l'intuizione giovanile nel suo svolgersi originale dell'intonazione ossianesca mantiene inevitabilmente una traccia di carezzamento qui funzionale alla "soavità" e al contrasto del sonetto ("ombre" risentite, "dissonanze" il Foscolo trovava nel Della Casa e certo amava nei propri sonetti), ma di «leggiadro» piú tenue dell'equilibratissimo «soavemente».

Anche il secondo «e quando» per quanto piú omogeneo alla tinta scura e al ritmo internamente drammatico dei sonetti risente di un'origine giovanile ossianesca non completamente riscattata. Tuttavia questi due movimenti piú idillico-elegiaci e, tutto sommato, perciò troppo efficaci e vistosi nella memoria del lettore (ma il primo accresce il senso di freschezza della sera e il secondo il senso di intimità pensierosa sotto l'incombere della notte-morte che scende) servono soprattutto nella loro maggiore vivacità, con il loro chiaroscuro accentuato dalla sottolineatura piú forte del secondo, il suo *enjambement* efficacissimo (inquiète/tenebre), a preparare la soluzione dei versi 7-8 che interpreta piú profondamente il sentimento fondamentale della sera-morte, della «quiete»:

sempre scendi invocata e le secrete  
vie del mio cor soavemente tieni.

«Scendi invocata», «soavemente tieni»: espressioni lievi, intime e d'altra parte assolute e ferme, precise, in questa discesa della «pace» nel cuore tormentato, ansioso del poeta. Contro le «secrete cure», a sedarle scende la pace della sera con la sua doppia immagine (sera-morte) sulle vie «secrete» del cuore. Ma questo viaggio per le vie segrete del cuore evoca direttamente un viaggio dell'animo sulle orme della morte. Dai sensi al cuore, dal cuore alla fantasia piú profonda. E non direi di «pensiero in pensiero», perché questo vagare punta direttamente sull'immagine della morte, si interna, si sprofonda in essa.

Su questi versi la parte piú continua e coerente del sonetto sembra chiudersi: dalla «fatal quiete» enunciata in un'andatura di dubbio («forse perché») e solo come «immagine», termine di paragone della «sera», siamo giunti al «nulla eterno» attinto direttamente dalla profonda meditazione poetica. Ma il motivo della quiete richiede ancora un'onda su cui si solleva ancora un movimento piú tumultuoso e rilevato

e intanto fugge  
questo reo tempo

cui corrisponde la preoccupazione in questo sonetto di uno sfondo piú grandioso e di un finale che nel distendersi serbi l'eco del dramma, quasi riprenda tipici movimenti dei sonetti precedenti in questa zona piú profonda e sicura, piú distaccata e solenne: prova di forza e verifica di vitalità.

L'attenzione al «tempo» (nel Leopardi sarà il «secolo» o il «mondo») «reo»<sup>16</sup>, (e dentro c'è tutta l'amara esperienza dell'*Ortis*) come età e come «relativo» opposto a «ombra eterna», porta nel sonetto un'eco di rumore di folto volo di vicende (come nel finale della *Sera del dí di festa*), un balenare di direzioni e relazioni diurne e complesse, quasi intricate (e volutamente): «con lui le torme onde meco egli si strugge», sino a sfiorare un ingorgo nell'ansia di legare il passaggio del tempo e delle «cure» del poeta e dell'epoca (l'*insecuritas* dell'epoca rivoluzionaria napoleonica), un suono aspro e drammatico con l'abbondanza ben calcolata delle *r*, e di parole «gravi», «reo», «torme di cure», «si strugge», «spirto guerriero», «ch'entro mi rugge». Ma dentro questo nuovo movimento, ecco una ripresa del motivo iniziale nel verso 13

(e mentre io guardo la tua pace...),

<sup>16</sup> Il tempo «reo» è espressione dantesca (*Inferno*, V, vv. 64-65): «per cui tanto reo / tempo si volse», e petrarchesca: «questi anni rei» (Petrarca, *Canzoniere*, I, parte II). «Reo» vale calamitoso e infelice, implica un insieme di sciagure, di vicende inquiete, infelici, e si apre con una visuale dell'esperienza del poeta a quella di tutta un'epoca e del tempo in genere. Il Foscolo autorizza sempre non al «vago», ma al «ricco» e «drammatico», al dinamico dentro una forma scandita e perfetta.

che solleva e giustifica l'ultima mossa aspra e bellicosa. In quest'ultima mossa si può sentire come il riaffiorare di un linguaggio aspro caratteristico dei primi sonetti, ma evidentemente questo movimento vive in funzione di una linea che lo supera e lo utilizza senza pericolo di urto e di stonatura.

#### 4. «In morte del fratello Giovanni»

Nel *Carteggio* con l'Arese il suicidio del fratello Giovanni è ricordato con parole che già mostrano come al contatto con l'atto definitivo le precedenti ragioni di ira contro Gian Dionigi cadevano (in una lettera al Monti dell'autunno 1801 – *Epistolario*, I, p. 119 – il Foscolo accennava ai debiti e alle vicende che condussero il fratello al suicidio, parlando di lui come di persona «da cui non posso aspettare se non un disonore») e al loro posto subentravano l'affetto che non abbiamo motivo di negare, il vagheggiamento affettuoso in cui si confondeva l'immagine di Giovanni con la propria e con quella di Jacopo<sup>17</sup> che proprio in quel periodo veniva condotto nella seconda parte dell'*Ortis* alla sua morte disperata.

Nella lettera all'Arese (*Epistolario*, I, p. 358, lettera 243) così veniva annunciata la morte: «Mio fratello è morto, le sue fiere vicende, la sua anima generosa, un dolore profondo, lo stancarono della vita. Egli morì fra le braccia della sua povera madre che è caduta malata, e che non ha né coraggio né forza di scrivermi. Addio, addio. Temo che fra pochi giorni non le resterà di tre figli che questo giovinetto infelice che piange con me la nostra sciagurata famiglia. P.S. Non farei che rattristarti con le infinite mie lagrime, e col dolore che presto sarà seppellito con questo corpo infelice».

Già le cause occasionali venivano trasfigurate («fiere vicende» che divennero poi «le segrete cure / che al viver tuo furon tempesta»), l'immagine di Giovanni si assimilava nei suoi elementi migliori a quelle dell'eroe sventurato di cui lo stesso Giulio prendeva la sagoma più giovanile («giovinetto infelice») e della sua famiglia («sciagurata»).

Il ritmo più intenso della fantasia foscoliana veniva così investendo il tragico avvenimento (e se ne nutriva a sua volta come di una conferma reale a cui tutta la poesia foscoliana sembrava condurre) in un periodo di solitudine sempre maggiore (la passione per l'Arese è nel suo declino), di ripensamento generale del proprio destino infelice in cui sempre più dalla cronaca, per quanto intensa, veniva trasportato nella “vera storia” del Foscolo, nella riserva delle sue immagini-affetti, sulla linea della sua ispirazione e del suo calcolo artistico, in vista della sua costruzione poetica, l'essenziale e non anche il tumulto delle vicende come era avvenuto nell'*Ortis*.

<sup>17</sup> Il Goffis nei suoi *Studi foscoliani* ricorda (p. 283) come, secondo la scoperta del Bianchini, il ritratto di Jacopo preposto alla prima edizione dell'*Ortis* era quello di Gian Dionigi, non di Ugo.

Ed ecco che sempre nel *Carteggio Arese* (p. 375, lettera 258, principio del 1802) il riferimento al fratello è sempre piú funzionale all'immagine del poeta (Zacinto mito della sua greccità; fratello suicida mito del suo destino o della sua aspirazione alla «quiete» dopo le «fiere vicende» a cui è sottoposta «la sua anima generosa»): «Io sento quella stessa stanchezza che consumò il mio povero fratello». Quella morte aveva rinforzato e depurato il senso del destino e della invocazione alla morte e l'aspirazione alla «quiete» congiunta al motivo dell'esilio e della vita dolorosa che domina i tre grandi sonetti del 1802 in coincidenza con le pagine piú alte dell'*Ortis* (l'inno alla morte da Rimini) è caratteristica di questo periodo in cui morte, suicidio e senso della sventura si colorano piú o meno cupamente nell'*Ortis* e nel *Carteggio*, in cui l'autoritratto del «giovane malinconico e sventurato» (p. 312) si cala in mezzo a esplicite suggestioni di suicidio: «città da suicidio» è detta Milano, «stagione da suicidio», «giornata da suicidio» (pp. 286, 302), e nella lettera 221 (p. 308) il desiderio di suicidio diventa proposito. «Io non generò piú in questa vita tempestosa funestata dalle mie vibrato passioni, accecato da' miei errori e perseguitato ingiustamente dalla fortuna e dagli uomini».

La morte di Gian Dionigi risolve praticamente questa antica ossessione del suicidio, presentatasi in dignità poetica nel *Tieste*, nell'*Ortis*, e mentre dà un potente appoggio di realtà innegabile, offre al poeta la possibilità di un colloquio, di una invocazione, di un «tu» in un periodo in cui il Foscolo creava piú direttamente personaggi e miti (la Musa, Zacinto, la Sera, il fratello) cui rivolgersi, al di sopra delle delusioni della vita, ma ricco dell'affetto già misurato nella vita.

Nella solitudine in parte vera, in parte fantasticata (il romitorio di cui parlava al Cesarotti nel 1803 e al Bettinelli anche nel 1804), l'inno e il colloquio usufruiscono di quella vecchia intonazione affettuosa di nostalgia e di rimpianto elegiaco in una nuova linea «fatale», personalmente «storica», che unifica in un essenziale inno alla morte come «quiete» dopo la tempesta della vita (motivo di *Alla sera*) il ricordo del fratello, l'immagine altissima della madre desolata, l'errare dell'esule.

La romantica «*Sehnsucht nach dem Tode*» ha perso la sua enfasi torbida, si è assimilata ad un senso grandioso di inno, ma insieme, di fronte al sonetto *A Zacinto* tanto piú puro e impeccabile, ha mantenuto qui, sulla constatazione di un fallimento («questo di tanta speme oggi mi resta!»), una maggiore tensione drammatica con qualcosa di simile ai sonetti e all'*Ortis* pur nella nuova dimensione di meditazione laica. E d'altra parte il dramma, che qui fa sentire la sua presenza con piú continuità anche se sempre nella forma mediata a noi nota, è tanto piú controbilanciato in questo sonetto di origine complessa e laboriosa da elementi letterari unificati e risolti come quelli autobiografici dalla capacità foscoliana di liricizzare, capacità che si è fatta sempre piú sicura e consapevole.

Cosí motivi intensamente vissuti nella fantasia, giunti a maturazione e progressivamente affinati ed essenzializzati, separati dagli elementi piú

esterni, dalle esperienze piú limacciose, vengono ad incontrarsi con suggestioni letterarie omogenee o “sentite” omogenee, con immagini utilizzate nell’intensa lettura del letterato e del critico potenziale sempre attento non al possibile intarsio, ma alla presa di possesso personale, secondo certe linee di gusto e di interessi che non riducono d’altra parte mai i testi utilizzati a semplici “thesauri” come avviene ad esempio in un D’Annunzio.

Cosí alla base del sonetto, oltre i ricordi di versi petrarcheschi e petrarchistici (il 12 che è nel Petrarca:

questo mi avanza di cotanta speme<sup>18</sup>;

il 5 che risente del verso petrarchesco:

Indi, traendo poi l’antico fianco;

il 6 in cui si ritrova anche il Di Costanzo:

E sol, col cener mio muto e sepolto),

e sparsi richiami tibulliani e virgiliani<sup>19</sup> (Tibullo, I, 3, per i vv. 13-14:

non hinc mihi mater,  
quae legat in moestos ossa perusta sinus  
non soror...

II, 6:

Illius ad tumulum fugiam supplexque sedebo  
et mea cum muto fata querar cinere;

Virgilio:

Magna curarum fluctuat aestu),

la poetica foscoliana mai paurosa di contaminazioni, grazie alla sicurezza della originalità della propria ispirazione (pochi poeti hanno avuto cosí

<sup>18</sup> Che ritorna nelle *Ricordanze* del Leopardi: «la morte è quella / che di cotanta speme oggi m’avanza».

<sup>19</sup> E vagamente pindarici (*Pitica*, IV) che il Foscolo espone nella prima lezione pavese («solo la madre domanda nella disperazione del suo dolore un’urna dove possa raccogliere almeno le ceneri del figliuolo e lagrimare nella sua vecchiaia sopra esse... Intanto Demosile siede dolente su le montagne di Tebe, e volge gli occhi alle piagge australi ove lasciò la sua patria»; *Opere*, ed. naz., VII, p. 108. Ma in realtà nella lezione pavese il Foscolo trasformò gli accenni assai scarni di Pindaro (non vi si parla di madre o di urna) secondo il proprio sonetto. E la suggestione pindarica si riduce appena ad una figura di esule.

chiara coscienza del proprio valore e del valore creativo del poeta veramente tale), pose un chiaro ricordo letterario di quel Catullo greco-latino che il Foscolo stava studiando nel suo *Commento alla Chioma di Berenice*, esempio di quell'unione del «mirabile» e del «passionato» che meglio poteva trovarsi nella *Chioma*, meno nel CI. (E si noti che nello scambio fra vita e letteratura sul piano poetico il lavoro sulla *Chioma* si legava alla simile situazione di Catullo che traduceva la *Chioma* – dice ad Ortalo – per dimenticare il dolore della morte del fratello).

Il motivo del fratello morto che in Catullo si presenta già nel LXVIII con accenti di disperazione

(*Multa satis lusi: non est dea nescia nostri,  
quae dulcem curis miscet amaritiam:  
sed totum hoc studium luctu fraterna mihi mors  
abstulit...*)

e che ritorna nell'epistola *Ad Hortalum* (forse primo punto di contatto fra biografia e letteratura) domina il breve componimento CI, di cui interessarono il Foscolo i primi versi che «dipingono» il viaggio errabondo verso l'Asia Minore e il colloquio con il muto cenere, mentre l'ultima parte piú da «compianto» era lontana dal fantasma poetico in cui si poteva assestare l'immagine della tomba fraterna:

*Multas per gentes et multa per aequora vectus  
advenio has miseris, frater, ad inferias,  
ut te postremo donarem munere mortis,  
et mutam nequiquam alloquerer cinerem.*

In una memoria cosí gremita di ricordi (qui Petrarca, Di Costanzo, Catullo, Tibullo, Virgilio) e con una capacità di sintesi cosí originale i quattro versi catulliani si trasformarono rapidamente nella immagine foscoliana di un errare ben piú grandioso e romantico del viaggio di Catullo che accentua solo la difficoltà di spazi e di pericoli, e di un ipotetico arrivo presso la tomba del fratello, presso la quale è la madre vecchia (per me il suo «dí tardo traendo» non contrasta con i cinquantacinque anni di Diamante Spathis che il Foscolo ricorda sempre con espressioni di vecchiaia naturali al suo peggioramento istintivo e poetico delle proprie circostanze infelici), in un pietoso colloquio con il cenere muto del figlio.

Dei versi catulliani il Foscolo sentí il movimento («multas per gentes»), il senso di viaggio faticoso (simile al viaggio di Ulisse del sonetto *A Zacinto*), la posizione invocativa-evocativa di «frater» («fratel mio») e la bellissima figura del colloquio con il cenere muto, ma tutto fu trasformato e liricizzato potentemente: il «multas per gentes» è travolto in un errare di esule drammatico e rapido, fatale (nei *Sepolcri* diventò: «a me che il fato ed il desío d'onore fan per diverse genti ir fuggitivo»), che sarebbe persino esagerato

(fuggendo) se non servisse ad aprire questo movimento fatale; e l'immagine del colloquio si sdoppia in due immagini di diverso valore: quella dell'arrivo presso la «pietra» del fratello e in quella simile, ma piú ferma e solenne, della vecchia madre che funziona da centro immobile del sonetto in questo passaggio continuo da movimento a immagine contemplata, da gesto pio a invocazione di morte-quiete e a costatazione dolente del presente e previsione rassegnata del futuro.

Insomma questo sonetto cosí carico di ricordi letterari e autobiografici è anche quello che con piú forza li organizza e li trasforma in un movimento totalmente nuovo che utilizza anche le forme piú accentuate dei sonetti minori e le fonde nella nuova linea ampia, nell'intonazione solenne ed intima, mutandole di immagini "nuove" figurative e sentimentali, figure neoclassiche che a loro volta si sciolgono in una continuità musicale ed in un palpito sentimentale.

La prima quartina realizza il movimento essenziale nella sua massima purezza, in un'aria di passione e di gentilezza giovanile intorno alla delicatissima figura del giovane seduto sulla tomba, suggerita da un rapido disegno e dal limpido suono volante in cui la scandita musica foscoliana del primo verso (scandita e meditata) è alleggerita, privata del suo battito piú sonoro (che pure non manca qua e là in questa poesia detta fortemente) specie nella bellissima frase gerundiale, aerea e perfetta in un accordo superiore di parole gentili e limpide (uno dei segreti del linguaggio eletto e allusivo, figurativo e musicale del Foscolo maggiore): «gemendo / il fior de' tuoi gentili anni caduti».

Una frase poetica che realizza in maniera originalissima quel senso della morte giovanile (affascinante e dolente) che occupò la fantasia di quell'epoca (dall'Ossian cesarottiano<sup>20</sup>, al Pindemonte, al Leopardi) e che prelude, nel suo accordo di forme soavi e di cadenza malinconica ferma e limpida, a quel modo di costruire le figure giovanili e dolenti proprio del mondo delle *Grazie* (dove il di piú drammatico sarà non abolito, ma meglio e piú originalmente assorbito). Le indicazioni settecentesche del verso sciolto pariniano e neoclassico con l'inversione e l'accentuazione sull'aggettivo («il fior de' tuoi gentili anni caduto») e quelle delle piú rudi immagini cesarottiane umide di sentimentalità struggente sono state assorbite dal grande poeta insieme alle possibili suggestioni linguistiche del Petrarca o dell'Ariosto (Petrarca, *Canzoniere*, 40, «Che mi fece ombra al fior degli anni suoi...»; Ariosto, *Orlando furioso*, VII, 41, «In fior de' piú begli anni suoi» – e il Leopardi riprenderà in *A Silvia*: «né tu vedrai / il fior degli anni tuoi») in una novità di accordo che fa sentire la suggestione di tanta poesia e di tanta direzione congeniale di gusto e insieme le sorregge e le unifica in una immagine e in un suono inconfondibile nella loro unione di forza e di volo, di gentilezza e di decisione senza sfumatura e senza languore.

<sup>20</sup> Ossian, *Temora*, I, vv. 642-643: «e tu dovrai / cader nel fior di giovinezza estinto».

Nella seconda quartina l'immagine si ferma piú chiara nella figura bellissima della vecchia madre, in una immagine sepolcrale che sembra il preludio e la giustificazione intima della parte piú affettuosa e familiare della religione delle tombe nei *Sepolcri* (e l'immagine della madre anima la seconda terzina e funziona da immagine che distende figurativamente e anima sentimentalmente), ma l'incontro nel colloquio fra la madre, il cenere muto e il fratello lontano apre la via al nuovo movimento che si svolge fino al v. 11: sullo squalore del cenere muto (un'espressione mutuata e letteraria, ma carica dell'ansia romantica del sentimento spezzato della morte, punto di partenza dei *Sepolcri*) e da quell'ingorgo di sentimenti che frema sotto la limpida e quasi scenica figurazione si stacca il nuovo movimento troppo energico in verità per fermarsi come avveniva nel 1803 dopo due versi. È la ripresa del primo motivo, ma piú profondo: non piú il viaggio verso la tomba del fratello, ma la tensione – sullo spunto di una esclusione dai «tetti materni» e sul ritmo dell'esilio – attraverso la tempesta delle «cure», alla morte, alla quiete nella morte.

La delusione che inizia il movimento si fa progressivamente piú vasta e generale: non solo la delusione della separazione dalla tomba del fratello e dalla madre, ma la delusione delle speranze crollate, la coscienza del destino infelice a cui non basterebbe neppure il riacquisto della patria, la fine dell'esilio. Rimane solo la speranza della morte invocata in un linguaggio «sacro», da «inno», su di un crescere mirabile di tempesta fatale nei versi 9-10, in cui le «secrete cure» cosí vaghe e misteriose<sup>21</sup>, che legano al centro

<sup>21</sup> Altro esempio altissimo di classicismo romantico. La parola «cura» cosí tipica della poesia latina (Orazio, Lucrezio, ecc.) aveva assunto nella lingua poetica italiana un senso piú vago e letterario (v. Poliziano, *Stanze*, I, 43: «la selva / quanto piú può sue cure disacerba»), mentre nel linguaggio comune ha sempre piú perso il significato di preoccupazione e afflizione. Il vocabolario dell'Accademia non riporta che quattro esempi: uno di Dante: «le ricchezze non posson quietar, non dan piú cura»; del Tasso: «La nave sua non ha tempo o cura... che vi sia chi l'arresti»; poi il verso del Foscolo e uno del Carducci: «il dissidio, o mortal, de le tue cure...». E il Tommaseo che ne dà una definizione assai romantica («pensiero e sentimento molesto, sí perché l'importanza della cosa che s'ama, con la coscienza del dovere e con la tema del non gli soddisfare, e con la stessa trepida brama dell'affetto, e colla intensità dell'affezione, si fa grave al cuore e alla mente») riporta nel senso che ci può interessare tutti esempi latini o esempi anche italiani (Tasso, Della Casa) nel senso di gelosia, di lascivia, ecc. Ma nel senso assoluto in cui il Foscolo la usa al plurale nei due sonetti non c'è esempio importante in italiano. È in certo modo una creazione-ripresa foscoliana da forme latine («*curis ingentibus aeger*», Virgilio) in cui Foscolo sentì la doppia direzione di «*curae*» («*Magna curarum fluctuat aestu*», Virgilio) varie, molteplici, imprecisabili e di «cura» nel suo senso essenziale di angoscia, di preoccupazione fondamentale, assoluta, di condizione di angoscia. Ma dicendo «angoscia», «ansia», ecco che troviamo la radice nuova della parola foscoliana, la sua inclinazione romantica che lo stesso Foscolo chiarì nel *Comento alla Chioma di Berenice* definendo la cura «prepotente desiderio che vive in noi, pieno di speranze e di timori» (p. 290). Le «secrete cure», «le cure onde meco egli si strugge», sono quasi un elemento essenziale della mitologia romantica foscoliana, del suo linguaggio antico-nuovo ben piú originale che quello pariniano e solo avviato da quello alfieriano piú rozzo e approssimativo.

dell'anima questo sonetto a quello *Alla sera* certo contemporaneo («le secrete vie del mio cor...», «le torme delle cure...»), tanto più potenti si sferrano in sotterranea tempesta («il cupo dove gli affetti han regno» pariniano è ormai acquisito alla poesia foscoliana che lo ha applicato nel *Tieste* e nell'*Ortis*).

La grande poesia finisce veramente qui (e abbiamo visto la difficoltà per il Foscolo di giungere sino in fondo con la stessa altezza), ma il tono si mantiene nobile e la figura della vecchia madre di origine tibulliana (con dunque un forte aiuto di disegno classico e di topica classica: le «ossa perusta» presupponavano il rito dell'incinerazione!) chiude coerentemente questa poesia nella sua direzione figurativa di pie immagini sepolcrali a cui il movimento di lontananza e di tempi (vivo in tutto il sonetto: «un dí, or, oggi, allora») dà una funzione altamente distensiva, dopo la leggera e intima enfasi dell'esilio («straniere genti»). Quel «di gente in gente» si è trasformato in certezza di esilio e di illacrimata sepoltura e il tono riassuntivo, fermo si avvicina al tono del finale di *A Zacinto*, ma certo più esteriormente e fiaccamente.

La grande parola-chiave su cui il sonetto idealmente si chiude è «quiete», proprio il polo opposto e dialettico alle «secrete cure» tempestose e al «di gente in gente», proprio la parola che è al centro ideale del sonetto *Alla sera*.

Il sonetto nella lezione 1803 appariva piuttosto diverso a causa dell'interruzione alla fine delle quartine

ma io deluse a voi le palme tendo  
e sol da lungi i miei tetti saluto.

(E nel verso 2 il «me» al posto di «mi vedrai seduto» implicava una accen- tuazione eccessiva in coerenza con quel tanto di energia enfatica non tutta assorbita in questo sonetto).

Solo nel 1816 nei *Vestigi della storia del Sonetto italiano* il Foscolo riportando il sonetto come il più rappresentativo dei suoi sonetti fece cadere il punto alla fine della seconda quartina (e quello anche meno decisivo della prima pausata con due punti<sup>22</sup>), appoggiò il verso 8 sulla pausa del doppio punto al verso 6 e del punto e virgola del verso 7 (nella lettera al Bettinelli in calce a quella dell'Arrivabene, 29 marzo 1804, il verso 6 aveva il punto e virgola per staccare con più forza il «ma» e l'espressione della sua delusione: primo avviamento al cambiamento successivo) e sostituito al «sol» il «se» aprì il meraviglioso movimento della seconda terzina in cui l'arcatura, già viva nella prima quartina e nell'interno della terzina, trova in simpatia il largo giro fra quartine e terzine in un senso più ampio e solenne, accentuando la vicinanza al IX senza disperdere il carattere più drammatico del nuovo sonetto.

<sup>22</sup> Il Chiarini non segue la punteggiatura dei *Vestigi* quale invece appare nel testo dato da L. Fassò (*Opere*, ed. naz., VIII, p. 147). E così in genere i vari editori che han seguito il Chiarini. Nel testo del 1816 c'è anche un esclamativo al v. 11 e un punto e virgola al v. 10 per sottolineare una pausa prima dell'invocazione.

L'approdo del movimento e dell'ispirazione al verso 11, come in *A Zacinto*, acquista il suo valore originalissimo di soluzione di viaggio del cuore e della fantasia:

e prego anch'io nel tuo porto quiete!,

mentre nella prima lezione la frattura fra accordo quartina e terzina rompeva l'impeto e disgiungeva parti che hanno il loro valore musicale e poetico proprio nella loro continuità.

Che importa se il cambiamento causò una certa difficoltà di "passaggio" logico? Ben più alto vantaggio ne veniva al sonetto e proprio ne derivava una ripresa più poetica e coerente della primitiva stesura, una visione del "momento" e del valore poetico più dall'alto e con la suggestione del sonetto *A Zacinto*<sup>23</sup>.

Quello che nella prima lezione era un momento di tensione scandita ed altamente eloquente diviene un momento di passaggio di grande valore musicale, mentre fa risaltare il più importante «sento gli avversi numi e le segrete...»<sup>24</sup>.

Il Foscolo realizzava così bene l'ispirazione essenziale del sonetto e di quel periodo di ripensamento lirico di motivi essenziali della sua vita in un unico lungo sguardo tradotto in un unico respiro musicale fra invocazione ed evocazione.

<sup>23</sup> Anche al verso 13 si ebbe un cambiamento nettamente positivo con la sostituzione del mediocre «almen le ossa rendete» con l'«ossa mie».

<sup>24</sup> Vecchi editori e qualcheduno recente (F. Biondolillo, ad esempio, *Prose e poesie scelte*, Milano 1938) mantengono la vecchia lezione 1803 per ragioni di coerenza logica. Ecco un esempio di tale difesa nel vecchio commento del Trevisan (Milano, quarta edizione, 1898): «[la nuova lezione] trarrebbe a sragionare così: E se io da lontano saluto i miei tetti; vale a dire, se io col pensiero rivedo la mia famiglia, sento allora, dentro di me, i dolori e le angosce, che tempestano il cuore di mio fratello, e lo trassero a morte innanzi tempo. Onde ne verrebbe, che le angosce dell'animo di Ugo simili a quelle del fratello, fossero effetto del salutare in ispirito la sua lontana famiglia e non già delle sue proprie sventure, delle sue molte passioni e di altre ragioni ad Ugo ben note – e quindi, che quand'egli non pensava alla casa sua, non avesse a penare quelle terribili angosce. Del resto, anche il pensiero poetico, con quella variante (E se) perderebbe molto della sua bella e armoniosa tessitura. Si veda un po' a che industria, talvolta, la smania di certe varianti!» (p. 112). Mentre è evidente che se l'intenzione del Foscolo fu inizialmente per una chiara distinzione dei due momenti: lontananza, impossibilità di andare a Venezia e coscienza del suo destino sventurato e simile a quello del fratello, poi nella revisione 1816 apparve a lui in una cura più profonda del legame e dello slancio musicale (musica il Foscolo chiedeva all'Alfieri dei sonetti «benché abbiano poca musica e certa trivialità di voci qua e là»: *Vestigi...*, *Opere*, VIII, p. 147) la possibilità di rendere insieme più complesso e altamente patetico il passaggio dei sentimenti di lontananza e di coscienza della sventura, senza con ciò arrivare ad un non-senso logico e tanto meno ad un nonsenso politico: «ma io invano tendo a voi le mie braccia e proprio quando solo da lontano saluto la mia casa tanto più sento l'avversità dei numi e le preoccupazioni, ecc.». Il saluto che è l'inizio della ripresa poetica è il punto di sentimentale accentuazione della disposizione a sentire l'avversità.



## IV

### L'ODE MILANESE E IL «COMMENTO ALLA CHIOMA DI BERENICE»

#### 1. *Lode milanese*

L'ode milanese rappresenta certamente l'impegno maggiore del 1802-1803 e di fronte ai grandi sonetti essa importa insieme un momento di iniziale stimolo e di schermo neoclassico dall'urgenza ortisiana, un accompagnamento di attenzione alla letteratura antica e a misure di estrema eleganza e un lungo esercizio di alta elaborazione artistica che chiude dentro di sé gli ultimi sonetti e si riattacca in un periodo di studio intenso e di meditazione critico-poetica alle formulazioni programmatiche del *Commento alla Chioma di Berenice*.

Da questo punto di vista appare chiaro come la ode rappresenti un momento fondamentale nell'evoluzione poetica foscoliana in cui l'esempio dei classici (più diretto che non nella prima ode tutta intrisa di forme settecentesche) venne sentito, in coerenza con il suo animo dopo l'espressione dell'*Ortis*, come potente contravveleno alla esuberanza autobiografica, come scuola di misura e di alleggerimento dopo la prova poetica drammatica dei primi sonetti, e la stessa elaborazione («vo ondeggiando...», aprile 1802, «l'ode è finita», aprile 1803) indica bene la natura di costruzione lenta ed attenta dell'ode ben lontana da una composizione impetuosa, e tale invece da permettere sul suo margine anche la revisione e il raddrizzamento della prima ode rivista nel suo ritmo essenziale di danza.

L'ode nasce dopo l'*Ortis* e mentre la prima usufruiva appena di certe esperienze d'adolescenza e delle pagine padovane delle «Quarantacinque lettere», questa ha il sostegno della direzione così sviluppata nell'*Ortis* milanese della bellezza celestiale, degli appunti di certi sonetti (il finale del IV e dell'VIII) e della stessa prima ode oltreché della esperienza tra autobiografia e poetica del *Carteggio Arese* in cui al vagheggiamento della figura di Teresa nell'*Ortis* e nei sonetti, all'inno alla bellezza della prima ode (con la sua tipica situazione di evasione, di esplosiva gioia vitale rivista nella eleganza galante del neoclassicismo settecentesco), si sostituisce, più che una precisa figura di donna (che semmai appare come freno – il «cuore fatto di cervello» dell'Arese – all'appassionato elogio fantastico del poeta e nella cronaca della civetteria causa di apprensione e di ansia, ma che tuttavia sul motivo della voluttà rinforza immagini più sbiadite e convenzionali), uno stimolo ardente nell'anima del

poeta a sensazioni di sogno amoroso consolatore, unico contrappeso, «ristoro» all'infelicità abbondantemente accentuata in queste pagine.

Nell'*Ortis* era apparsa la parola «ristoro», ma la bellezza di Teresa, nelle condizioni negative del suo sposalizio, lungi dal far tacere le altre passioni che conducevano Jacopo al suicidio le aveva rinforzate e nell'*Ortis* la forza delle illusioni (le Najadi, la bellezza) era troppo parziale e momentanea (come nella prima ode era rimasta troppo isolata pur nella sua forza vitale innegabile). Nel *Carteggio* invece si afferma una posizione fondamentale e nuova di cui solo una lontana radice si può ritrovare nella prima ode: l'esperienza amorosa, la fruizione e la contemplazione della bellezza (e della femminilità) giunte sino alla voluttà, ai misteri della voluttà (che richiamano il tono elegante della lettera padovana, la celebre pagina *A Psiche* dei *Frammenti di un romanzo autobiografico* e qui arrivano a questa effusione su cui nascerà con forza stilistica l'espressione dell'ode: «ove a me sol sacerdotessa appari», «Che mattina beata! incantatrice! tu hai fatto scorrere le ore sparse di voluttà! questa frase è ella troppo fantastica! non lo so... ma so bene ch'io ne sento tutta l'evidenza», *Epistolario*, I, p. 302), appaiono al poeta nel limite della loro provvisorietà, in una acuta nostalgia preventiva (tanto che spesso in queste pagine si sente l'ansia di chi si prepara ricordi felici) e insieme nella loro eternità ideale, nella loro capacità di trasformarsi mercé la poesia in momenti fantastici e intangibili, «celesti» e tali dunque da resistere effettivamente come illusione-valore, come «ristoro» unico ai mali. «O mia consolatrice!» dice il Foscolo all'Arese (*Epistolario*, I, p. 334) e insieme (p. 210) «Oh potessi io rendere eterna la tua bellezza e la tua gioventù!».

Quel desiderio e quella esclamazione sono bene all'origine dell'ode in un momento di maggior sicurezza e fermati da una lunga precisazione artistica. E se l'amore per Antonietta congiunge bellezza e «ristoro» («Oh se tu leggesti nel mio cuore quando que' tuoi grandi occhi divini s'incontrano ne' miei, tu ti compiaceresti del conforto che procuri a questo sventurato»; p. 215) nel presente, li congiungeva più poeticamente nel futuro, nel fantasticato futuro in cui più saldamente sventura e consolazione si univano come nel clima alto delle *Grazie*<sup>1</sup>. «Nondimeno io mi dimenticherò di M.me Arese, ma non della mia Antonietta di sei mesi addietro, Questo però non fu che una creatura della mia fantasia, ma la tristezza degli uomini, la infelicità della mia vita non mi fanno sperare più che nell'illusione ed amo di accarezzare quest'idolo lusinghiero» (p. 404) perché «gl'infelici mortali sono sempre condannati a desiderare il tempo passato di cui ci ricordiamo i piaceri avendo obliato i dolori...» (p. 405).

<sup>1</sup> La cadenza più nostalgica venne limitata nella grande ode e passò semmai nelle *Grazie* per le quali appaiono indicativi certi passi (ved. pp. 214, 240, 341): «Quante soavi memorie ti devo! quando la morte e la fortuna ci avrà disgiunti, come ha tentato di disgiungerci la perfidia degli uomini, io le porterò queste sacre e preziose memorie in tutte le mie peregrinazioni; consolerò i miei giorni sventurati e le farò seppellire con me».

Leopardi nella ripulsa della Fanny scrisse *Aspasia*, Foscolo nell'abbandono – se non avvenuto, già prefigurato e annunciato dai fatti – di Antonietta scrisse la grande ode, atto di fede nella virtù consolatrice della bellezza (quindi della vita nel suo attacco più essenziale e più raffinato) e nella virtù eternatrice della poesia che prende il posto della gioia vitale sentita in una evasione elegante nella prima ode e che alla presenza del dramma alleggerito e respinto, ma non soppresso («le nate a vaneggiar menti mortali»), rappresenta del *Carteggio* un momento parallelo alla storia interna dei sonetti postortisiani in attesa dell'unificazione più intera nelle *Grazie*: in quelli il motivo dell'infelice perseguitato, della illacrimata sepoltura, dell'aspirazione alla «quiete», nell'ode il motivo della consolazione e della pace eternatrice. Ma già nell'ode la vicinanza è ben maggiore che fra prima ode ed *Ortis* o primi sonetti e se fra l'«illacrimata sepoltura» e il «giorno dell'eterna pace» corre un divario essenziale, c'è già una comune fermezza limpida, c'è una considerazione contemplatrice e insieme pensosa in quel dolore e in quell'accenno sereno.

In tal senso è subito chiara la differenza profonda che c'è fra le due Odi, ingannevolmente avvicinate per una specie di somiglianza di argomento e di situazione simbolica (guarigione dopo malattia), e se le correzioni dell'edizione 1803 fatte dall'alto della nuova ode nella prima ci hanno già mostrato quale altezza di gusto e quale intonazione più ampia e profonda sia nella nuova ode, il cammino percorso dal Foscolo negli anni essenziali 1800-1801-1802 mostra in questa i suoi frutti. Nella prima una certa angustia che si traduce persino nel ritmo, nel metro più uniforme, una concezione vigorosa e genuina (scoperta della vitalità nella gioia di un mondo elegante), una parzialità necessaria, ma pericolosa nel suo limite di eleganza ironica e sorridente, nella sua utilizzazione di mitologia levigata e senza vero riferimento all'essenziale dramma foscoliano; nella seconda una base più larga e complessa, più profondamente autobiografica: la nascita greca, la vocazione alla poesia, il valore eternatore della poesia, creatore di miti e di civiltà, il legame fra società mondana e poesia, fra la figura essenziale della donna-dea e lo sfondo animato di una società insieme moderna e trasfigurata classicamente su linee omogenee ad una moda risentita personalmente. E soprattutto la nuova spina dorsale rappresentata dall'inno alla bellezza consolatrice e alla poesia che la eterna: motivi essenziali e centrali per tutta la poesia foscoliana.

La diversità di altezza e profondità non toglie naturalmente che la nuova ode abbia usufruito dell'esempio della prima non solo per lo spunto di vitalità gioiosa e trionfale (specie raccolto dal finale così deciso e chiaro), ma per la qualità di direzione figurativa e musicale di eredità settecentesca, sulla linea che l'Algarotti indicava per le poesie erotiche (rima, ritmo rapido e uso della mitologia)<sup>2</sup>.

In quel senso, come notammo, la prima ode aveva, pur nella sua origine

<sup>2</sup> F. Algarotti, *Opere*, Venezia 1792, IV, p. 123.

particolarissima e isolata, aperta una strada essenziale per il neoclassicismo foscoliano, e indubbiamente forti legami uniscono le due Odi nella loro esigenza mitico-figurativa così appoggiata alle immagini neoclassiche (specie la seconda), nel loro linguaggio prima più ironico-galante, poi più alleggerito e mitico ma sempre lontano dall'impegno sentimentale di quello dei sonetti, se pur nella seconda più mediamente pensoso e nella sua limpidezza più contemplativo e non privo di echi rapidamente rappresi.

La correzione della prima ode («E te chiama la danza») è rivelatrice della comprensione che il Foscolo ebbe nel 1802-1803 della natura più interna di quel componimento: movimento gioioso ed elegante, visione mobile, che corrisponde al legame più immediato fra le due Odi anche se nella seconda il movimento si è fatto insieme più continuo e più lento, più sinuoso, più complesso, più maestoso ed intimo coerentemente al sentimento alto tra esperienza amorosa innalzata in tono di inno, visione fantastica e precisa di riferimento ad un mondo di eleganza reale, piano di contemplazione poetica che nella prima mancava.

Il movimento essenziale (che non è senz'altro caratteristico di ogni simile produzione neoclassica e che ad ogni modo anche di fronte alle Odi galanti pariniane è qui accentuato in maniera eterna ed intima notevolissima<sup>3</sup>), rispondendo anche a quel gusto di rapidità pindarica che il Settecento cercò avidamente («il faut que l'ode vole; sa trace doit être insensible; elle ne s'appuie que pour s'élancer; c'est entre le ciel et la terre que sa route est manquée par les Muses. Toute chute est impardonnable, et s'il ne lui est pas possible de se soutenir constamment à la même hauteur, il faut que sa descente soit pareille au vol d'un oiseau qui s'abaisse un instant pour reprendre aussitôt un élan plus rapide et plus élevé», *Essai sur Pindare et sur la vraie manière de le traduire*; par M. Vauvilliers, Paris 1772), nella nuova ode corrisponde nella sua maggiore complessità<sup>4</sup> ad una concezione così diversa rispetto alla

<sup>3</sup> Manca, ad esempio, nell'ode del Manzoni *Qual su le Cinzie cime* che pure fu concepita in condizioni simili e in un gusto simile e che il Porena (op. cit., pp. 423 e ss.) considerava come precedente dell'ode foscoliana parlando di plagio(!) per un'opera così modesta, giovanile e scadente tutta intarsiata di ricordi pariniani e certamente foscoliani anche dalla prima ode. E se anche qualche verso letto dal Foscolo aveva potuto muovere la sua fantasia sarebbe veramente il caso della valorizzazione di un operato inferiore da parte di un ingegno superiore. La deificazione (tal... quale) rientra benissimo *sic et simpliciter* nel gusto del tempo: il Foscolo ne fece una operazione particolare, complessa, sua e soprattutto ne cavò poesia, mentre il giovane Manzoni ne derivò un pallido paragone galante: «Qual su le Cinzie cime / alta sovrasta a le minori Oreadi / col volto e col sublime / d'auree frecce sonanti omero Delia, / e appar movendo per le sacra riva / veracemente Diva / tal prima agli occhi miei / non ancor dolci di amoroze lagrime / appariva costei...» (*Opere inedite o rare di A. Manzoni*, a cura di R. Bonghi).

<sup>4</sup> Si calcoli anzitutto la novità rispetto alla prima dell'endecasillabo finale in cui l'andatura agile e precisa delle strofe trova una conclusione più larga e suggestiva, come un respiro che allunga tutta la strofa e traduce il fondo sentimentale più ricco di sfumature fra estasi e attenzione pensosa, posta sui punti più significativi di giuntura con improvviso slargo, con

prima, come ha già dimostrato la genesi ricercata dentro il *Carteggio* per cui non si può dire come il Porena (op. cit., p. 429) che «le due Odi sono fiorite negli strati superficiali dell'animo foscoliano», dato che la seconda esprime un motivo fondamentale ed essenziale per lo sviluppo della poesia successiva.

Quell'unione del «passionato» e del «mirabile» di cui il Foscolo ci parla nel *Commento alla Chioma di Berenice* fa qui la sua prima apparizione e, se meglio ne verificheremo la grandezza nei *Sepolcri* e nelle *Grazie*, certo è che già qui indica la via foscoliana al nuovo regno del mito ed implica una partecipazione personale non retorica fra amore, adorazione di una concreta immagine di bellezza e di ricordo di pienezza vitale, enucleazione e contemplazione di un'immagine di consolazione e di pienezza poetica.

Il mito entra ormai in quest'ode, se non carico della "storia" come nei *Sepolcri* e nelle *Grazie*, certo inteso come nucleare contatto fra verità e poesia, fra vita storica e poesia, e se permane l'atmosfera di eleganza mondana che più fortemente si avverte nella prima, ma che qui è più fortemente rappresentativa di una società e di un senso della società del tempo, quasi automaticamente disposto a tradursi classicamente, l'attacco alla società è tanto più forte quanto più forte è la trasfigurazione fantastica sicura, piena, trionfale.

Donna reale e donna sognata (si ricordi «quasi una creatura della mia fantasia» e insieme «la mia Antonietta di sei mesi addietro»), società reale e mondo di mito perfetto, impeto vitale e atteggiamento pensoso e linea essenziale di inno alla bellezza consolatrice e alla poesia eternatrice: ecco la base e lo sviluppo della grande ode di fronte a cui precedenti letterari settecenteschi (soprattutto Parini<sup>5</sup>, esempio di gusto figurativo) hanno diversa funzione che nella prima ode, dove coincidevano con una piega edonistica, di evasione gioiosa, e contribuivano alle limitazioni miniaturistiche e di quadretto elegante: qui, pur conservando il contatto fra eleganza settecentesca e il sorriso dell'ammirazione foscoliana, sono più direttamente dominati e servono a precise intenzioni stilistiche, a momenti funzionali, mentre il classicismo più intenso deriva più direttamente dai classici e da una interpretazione persona-

sottolineatura musicale di valore inestimabile, sí che ben si avverte anche in questa la vicinanza ai grandi sonetti, e l'utilizzazione sulla direzione di una musica varia e piacevole delle esperienze sonettistiche dell'organismo lungo e complesso, continuo dei sonetti. Sui finali delle strofe si trovano le espressioni più intime e sospirate, più perfette e più intimamente vibranti: «le nate a vaneggiar menti mortali...», «trepide madri e sospettose amanti...», «te principio d'affanni e di speranza...», «fra il basso sospirar vola il tuo canto...», «che or con l'alma salute April ti manda...», «chi la beltà fugace / ti membra e il giorno dell'eterna pace...», ecc.

<sup>5</sup> Non solo il Parini è presente con precise immagini (ma quanto trasformate: – «fiorir sul caro viso / veggio la rosa» – da un balenare lento ed intimo di immagini), con la ripresa della ottava strofa dei versi di *A Cecilia Tron* («E a le nevi del petto / chinandosi, dai morbidi / veli non ben costretto / fiero dell'almo incendio / permettea fuggir»), ma suggestioni di linguaggio («l'indica veste» che riprende «l'indica benda» di *A Silvia*), che precisano nella lingua eletta cui il Foscolo sempre più tendeva la direzione ancora sperimentale di una precisione e nobilitazione classica soprattutto nell'aggettivo.

le, da una nuova vita di miti e di suoni nell'animo foscoliano: l'incontro di figurativo e musicale che si attuerà nelle *Grazie* è qui più chiaramente avviato e avviato qual neoclassicismo arioso, intimo, di immagini trascoloranti che è ben diverso – pur mantenendo in quest'ode con esso i più chiari contatti – con il classicismo prevalentemente miniaturistico del Settecento.

Questa è la vera ode neoclassica foscoliana e i ricordi di Savioli, Bertola, ecc. non vivono se non come sfumature saldamente dominate e lo stesso morbido brio pariniano è sottoposto ad una specie di intensificazione e di rallentamento.

Nella scena vasta e sicuramente costruita (fra interni di palazzo signorile, sale e visioni di Olimpo e di mare greco tutti legati fra moderno e antico dalla moda neoclassica di per sé suggestiva di una atmosfera greca letteraria, ma stimolante<sup>6</sup>) la ode si svolge con continuità e con un crescendo di suggestioni che non permette di accettare senz'altro la tesi del Citanna, secondo cui l'ultima parte sarebbe un'aggiunta non poetica e un ritorno di pura moda mitologica, perché le ragioni essenziali della poesia (esaltazione della funzione poetica immortalatrice e deificazione della donna da parte del poeta "naturalmente" greco) non sono solo necessarie allo schema ideale della poesia (e certo se ne può estrarre anche una funzione programmatica che lega l'ode al *Commento* e ne accentua il carattere di costruzione artistica oraziana) ma sono essenziali al motivo alto, celebrativo dell'ode (del «mirabile» più che del «passionato», si potrebbe dire) che partendo dallo spunto della guarigione (non certo sentito tragicamente e con trepidazione, ma essenziale a questa specie di nascita della bellezza, di questo sorgere della bella immagine femminile da uno stato di torpore) sale attraverso la rappresentazione del ballo sino alla deificazione finale.

Sviluppo grandioso e necessario, architettura sicura e originalissima (non la simmetria esterna di tanto neoclassicismo, ma una organicità, per quanto più misurata e proporzionata, che ricorda quella dei grandi sonetti), tono trionfale, ma ricco sulla direzione della religione della bellezza e della poesia, di sfumature molteplici e approfondito dall'interno da un senso di attenzione pensosa, di presupposto doloroso del «ristoro». Ché qui è il punto essenziale dell'ode: non più «sforzo», ma «ristoro» e d'altra parte non fuga dall'*insecuritas*, dall'«errore» e dall'«ambascia», ma sollievo dalle «cure», in una zona più intima, di sentimenti profondi e mediati, disacerbati da ogni urgenza enfatica.

Il dramma è stato alleggerito, essenzializzato, l'evasione ha un tono più interno, più pacato, meno brillante e impetuoso anche se pure sempre con il suo limite di pericolo estetico che persino nelle *Grazie* potrà comparire

<sup>6</sup> Giustamente il Praz (*Gusto neoclassico*, Firenze 1940, p. 280) nota come il travestimento greco e mitico fosse naturale nelle Odi foscoliane: «Le immagini del poeta erano naturali in un ambiente in cui il comodino si chiamava somno, lo specchio psiche, la poltrona agrippino, il bruciafiamme o il lavabo *athinéenne*, in un ambiente a cui il letto simulava un'ara sormontata dal tempio del baldacchino».

in condizioni di una coscienza sempre piú profonda della vita, della civiltà, della morte.

Non dunque va esagerata la accentuazione delle espressioni che accennano alla morte e alla condizione infelice degli uomini (che evidentemente tutto viene alleggerito al massimo e la morte non è nominata se non come perifrasi elegante e indolore, molto piú innocua della «fatal quiete», e la sorte degli uomini è circonfusa quasi da un tenue sorriso: «le nate a vaneggiar menti mortali»<sup>7</sup>) né d'altra parte abolita la loro presenza essenziale.

Non piú pura galanteria e fascino della bellezza “amabile”, ma robusto senso della bellezza consolatrice, illusione-valore che sorge su di un accordo di cuori e di infelicità, sperimentato e sentito nella sua realtà: le «trepide madri» e «sospettose amanti», gli «ammiratori sospirosi» hanno una vitalità inizialmente autonoma, e l'eco di cronaca politica pur fatta in un'aura di eleganza sorridente non è certo casuale, introduce per scorcio un lato della vita entro cui sorge l'immagine della donna-dea, come l'intervento centrale e finale del poeta glorificatore-amante (ma piú glorificatore che amante) e greco iniziatore di una poesia italo-greca ha ben diversa forza degli accenni di trepidazione scherzosa («Pera») della prima ode.

E l'appassionato senso della bellezza presuppone l'amara coscienza di tutta la vita; la luminosità, l'aria serena dell'ode vibrante su di una esperienza concreta, la letizia trionfale è tesa da una coscienza virile ben diversa dall'edonismo sensuale o dalla grazia scherzosamente sospirosa di altri poeti del Settecento e proprio quelle parole «edonismo», «grazia», «eleganza sensibile», che ancora per la prima ode potevano adoperarsi, qui divengono improprie: il sorriso si è fatto piú fine ed elusivo, di una serenità piú seria, piú assorta, di un senso della vita piú pieno e problematico.

Se non mancano sfumature preziose, accordi pariniani («egro talamo», ecc.) di gusto settecentesco, si può ben dire che la nuova ode ha già piú direttamente portato l'aspirazione neoclassica foscoliana in contatto con i motivi piú profondi del suo animo romantico.

\*

Venendo ad una rapida analisi dell'ode, nella sua effettiva realizzazione e nella vita del suo motivo fondamentale, consideriamo anzitutto l'apertura grandiosa nel paragone nuovo, vibrante e sereno fra la stella di Venere illuminatrice dell'alba e la figura della donna che sorge dal suo letto malata. Il movimento ampio, sicuro (quello della prima ode era impreciso e rapidissimo come un colpo di cembalo, ma piú brillante e impetuoso: questo è preciso, ma piú lento, meno minuto e leggiadro, piú meditato)

Qual dagli antri marini  
l'astro piú caro a Venere

<sup>7</sup> Nell'*Ajace* e nelle *Grazie* il «vaneggiar» si cambierà in «delirar».

co' rugiadosi crini  
 tra le fuggenti tenebre  
 appare, e il suo viaggio  
 orna col lume dell'eterno raggio;  
 sorgon cosí tue dive  
 membra dall'egro talamo,  
 e in te beltà rivive,  
 l'aurea beltade ond'ebbero  
 ristoro unico a' mali  
 le nate a vaneggiar menti mortali)

muove e illumina anche i particolari piú leziosi e miniaturistici settecenteschi ancora presenti («co' rugiadosi crini»), sostiene col bellissimo uso dell'arcatura (al 4-5 e al 7-8) un ritmo vasto e meno puntuale (coincidenza fra tecnica della grande ode e dei grandi sonetti) allargato nell'essenziale endecasillabo di chiusura in un organismo di due strofe presentato come esempio essenziale di questa poesia e nucleo fondamentale del motivo ispiratore dell'«aurea beltade» espresso fra trionfo di inno (la ripetizione su «beltà», l'«aurea beltade») e rapido, non sentimentale accenno alla sorte infelice degli uomini in un pensoso sospiro.

Inizio denso ed esemplare di questo “odeggiare” cosí ispirato e cosí tecnico (con implicito un programma ed un bando personale come meglio vedremo nel finale), cosí volontariamente elaborato su immagini classiche in cui il margine prezioso settecentesco è diminuito, usufruito in sfumature coscienti del proprio valore minore, e piú dominato da un autentico contatto con testi classici e da una volontà di classicismo meno esteriormente decorativo ed ironico. Voglio dire che la forza ispiratrice, la larghezza di esperienza nuova qui sintetizzata e il senso nuovo del mito, dell'operazione celebrativa della poesia hanno superato lo stadio ironico-edonistico della prima ode, hanno dato all'affermazione di vitalità una risonanza piú fonda e una giustificazione piú complessa come anche artisticamente l'architettura e l'elaborazione dell'ode hanno una coscienza piú sicura, un riferimento piú saldo ad una poetica in divenire, mentre nella prima ode c'era insieme qualcosa di piú immediato e di piú letterario e settecentesco.

Cosí la coscienza della utilizzazione letteraria è qui ben chiara e il Foscolo la documenterà nel *Commento alla Chioma di Berenice* («I poeti dopo Omero, che chiama Espero la piú bella delle stelle – *Il.*, XXII, p. 318 – la ascrissero sempre alla piú bella delle dive» Mosco, *Idill.*, VII, «Espero aureo splendore dell'amabile Venere». Anche Virgilio «Qualis ubi Oceani perfusus Lucifer unda / quem Venus ante alios astrorum diligit ignes / extulit os sacrum coelo tenebrasque resolvit». *Divini versi* dei quali fu fonte Omero – *Il.*, V, 5 – imitato da Pindaro – *Istmica*, IV, 1 e ss. –, da Dante – *Purg.*, XII, 88), ma diversamente dalla prima ode l'assimilazione è piena e il rilievo dei punti piú preziosi è ridotto e usufruito per un'eleganza piú continua e sicura.

Sull'appoggio della grande apertura che presenta il motivo essenziale e il

ritmo essenziale delle immagini (il sorgere luminoso che domina tutta l'ode sin dalla deificazione) si apre la terza strofa che presenta lo spunto della visione della donna-bellezza in un clima di affetto («caro viso»), di ammirazione («torneranno i grandi occhi al sorriso / insidiando»), di ironico riflesso della società milanese in una traduzione letteraria (Orazio, II, 8)

(Te suis matres metuunt iuencis,  
te senes parci miseraequa, nuper  
virgines, nuptae, tua ne retardet  
aura maritos)

ed elegante, non priva di un fremito squisito, se non certo di una commossa compassione (come pensa il Fubini<sup>8</sup>) per una realtà circostante, e soprattutto motivo di fascino accresciuto intorno al grande verbo «insidiando».

Ma la fermezza leggera di questa strofa è solo l'inizio di una serie di strofe che vanno crescendo da elegante traduzione mitica di una realtà moderna nitida e galante alla grande visione della donna nei «cori notturni» suonatrice e danzatrice in cui il sorriso, l'ammirazione sincera e appassionata, ma alleggerita in contemplazione, si uniscono a un senso alto della bellezza che crea un clima eletto, fra grande scena di ballo neoclassico e visione di Olimpo.

L'inizio è tenue e quasi decorativo

(Le Ore che dianzi meste  
ministre eran de' farmachi,  
oggi l'indica veste  
e i monili cui gemmano  
effigiati Dei  
inclito studio di scalpelli Achei,  
e i candidi coturni,  
e gli amuleti recano),

ben più alte e nuove sono le strofe che seguono (sesta, settima, ottava): nell'atmosfera classica, eletta, creata dai disegni precedenti, ravvivata da una morbida, ma limpida voluttà sospirosa (che mancava nella prima ode più leziosa e più acerba), l'immagine della donna amata si muove ormai dominante, libera, dopo le apparizioni parziali, la poesia trova la sua parte più viva anche se non certo definitiva e conclusiva.

O quando l'arpa adorni  
e co' novelli numeri  
e co' molli contorni,

<sup>8</sup> «L'ironia galante di Orazio assume un tono quasi tragico nel nostro poeta...» (*U. E.*, Torino 1928, p. 151).

delle forme che facile  
bisso seconda, e intanto  
fra il basso sospirar vola il tuo canto<sup>9</sup>  
piú periglioso...

La simpatia affettuosa, l'ammirazione per la donna, piú volte espressa nel *Carteggio*, riscaldano il tessuto elegante e l'evocazione di questa figura altamente neoclassica e fortemente moderna (sulla direzione delle donne-sacerdotesse delle *Grazie* che qui hanno la loro prima origine) trova la condizione di una visione nitida e di un tono di sogno, di rapimento, in cui il disegno cosí perfetto ha la morbidezza viva di un movimento che passa dal fluire delle linee del bel corpo che «adorna» l'arpa al volo del canto affascinante, all'esplicito impeto lieve («balli disegni»), che si riflette nel «sommosso petto» per placarsi di nuovo in figura compiuta nel cadere lento delle trecce e nella voluta ampia e suggestiva degli ultimi versi.

La strofa nona funziona da raccordo tra la prima e la seconda parte (otto strofe la prima, otto con questa la seconda): e si noti come in quest'ode il Foscolo abbia fatto ben piú che nella prima un'attenta prova di costruzione senza cadere in forme di simmetria rigida ad anzi mostrando nel legame di strofe come la sesta e la settima la novità della sua tecnica della misura lunga ed organica ottenuta con molta maggior sicurezza di quanto era avvenuto nella prima ode in cui la sequenza piú fluente e lunga delle strofe quarta, quinta e sesta fu opera della nuova redazione.

Nella strofa nona l'ultimo accenno alle iniziali condizioni della poesia (guarigione e risorgere della bellezza) servirà da base per la deificazione della donna.

Sul cambiato valore del tempo (le ore volano invidiate, non piú «meste») tutto trionfale e felice è ancor piú attenuato il senso tragico della vita (rivisto in ogni modo sulla direzione della bellezza, sia pure affermata «fugace») e la fugacità della bellezza e la morte sono insieme enunciate e scongiurate in un sorriso penseroso, in quella forma elusiva che ha superato gli entusiasmi e le delusioni dell'*Ortis*, smorzate dall'estrema eleganza dell'espressione, allontanate nel ritmo lieve e nel suono limpido, ma non annullate. Perché la presenza di questo accenno è essenziale (tra l'altro a dar la misura della coscienza e dell'intenzione generale del poeta) e la strofa è la necessaria apertura della nuova parte, delle strofe animate dal motivo della deificazione della donna da parte della poesia che non interverrebbe se non sul presupposto di un "dubbio", del bisogno di una riprova, di un'alta esemplificazione che è insieme trasfigurazione effettiva in un altro regno mitico di cui quello della prima parte era solo l'anticipazione come piú mondana e particolare (anche se poeticamente piú realizzata): la donna non solo è guarita, ma ogni dubbio

<sup>9</sup> Nell'odicina del '94 *Alla bellezza* si leggeva «che mentre accento modula / a sospirare invita».

di futura decadenza per malattia o per morte deve essere fagato. A ciò serve l'esempio delle dee della mitologia greca, donne deificate dalla fama e dalla poesia come avverrà della Fagnani Arese che per la sua bellezza, per la sua qualità di sacerdotessa di Venere sarà deificata dal Foscolo, greco e poeta, destinato dalla nascita ad una poesia glorificatrice e volontariamente deciso ad una poesia italo-greca, di nuovo classicismo originale e tradizionale.

La parola «mortale» all'inizio della serie di strofe mitiche raccoglie l'ombra di dubbio sparsa dai versi precedenti e nell'esemplificazione (più che esemplificazione, evocazione di donne-dee e individuazione dell'origine del mito: fama e poesia) delle strofe decima, undicesima e dodicesima, il poeta cercherà di condensare epiteti eletti, denotanti "divinità", ad ottenere la conferma della possibilità e della realtà della divinizzazione dell'«amica risanata» (nella prima ode il finale era solo un paragone e un ardito trapasso da cronacamondana a regno mitico). In realtà le tre strofe, che si seguono con una certa rapidità e conclusione a quadretto mosso da un ritmo e un processo intimo simile, pur nella loro ineliminabile funzione e nella loro nitida lucentezza animata e distesa dai finali così ampi e trasvolanti (specie della dodicesima) hanno in sé qualcosa di più spigliato che non di profondo ed esemplari per il linguaggio conciso, classico prevalente ora nel Foscolo, rimangono però nello stadio più esterno di concisione ed eleganza senza il fremito più sottile, la morbidezza e il segreto sospiro nostalgico e dolente che ritroveremo nelle parti più alte delle *Grazie* e che nella stessa ode avevano dato prova della loro presenza.

La «parrasia pendice», la «casta Artemide», l'«arco cidonio», l'«elisio soglio» ed il «certo telo», l'«invitta amazzone», il «vocale Elicona» e «Anglia avara», con diversa intensità e con funzione simile di eletta nobilitazione e di necessità indiscutibile sulla via dei *Sepolcri* e delle *Grazie*, nella mossa generale ferma e calma, quasi storica (testimonianze), finiscono però per prevalere nella linea generale come nel quadretto delle Ore "cameriste" e portano un'aura persino troppo eletta e preziosa, anche se qui priva della galanteria e della moda.

E certo la poesia sale a condizioni più pure dopo la serie delle tre strofe, pur così interessanti per la varietà introdotta con il loro procedere staccato e concluso su di un legame interno ideale e poetico, e le due coppie di strofe (tredicesima e quattordicesima e quindicesima e sedicesima) nella loro unità vasta e complessa respirano un'aria più aperta e si sentono più intimamente legate ad una espressione personale.

Il suono pacato e lucente delle strofe precedenti si fa qui più arioso e morbido nella sua limpidezza e la rappresentazione di Venere si intreccia con quella della sacerdotessa Antonietta e con una nuova precisazione trionfale del motivo della bellezza consolatrice e divina: «ove a me sol sacerdotessa apparì». Tale è Antonietta come quella che «ravviva per lui il mondo eterno della bellezza cantato dai poeti e adorato dai popoli antichi», come dice il Fubini, giustamente allontanandosi dall'interpretazione più banale di una orgogliosa rivendicazione del possesso "esclusivo" della Fagnani.

La Fagnani solo al Foscolo (amante-poeta e animo disposto a sentire gli effetti arcani della bellezza e la sua trasfigurazione mistica, il valore superiore e beatificante dell'amore) può apparire sacerdotessa di Venere, ministra di un culto a cui fanno commento tante pagine del *Carteggio* e le pagine a Psiche del *Sesto tomo dell'io*.

Culto della bellezza consolatrice che presuppone sempre l'inno amato dei *Frammenti* (*Prose*, ediz. Cian, II, p. 174: «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. La preghiera è fatta»).

Dagli «arcani lari» il mito di Venere conduce improvvisamente la scena della poesia (dopo il primo passaggio dalle sale all'Olimpo e alla Grecia mitica) nella vastità del mare Ionio:

Citera  
e Cipro ove perpetua  
odora primavera  
regnò beata, e l'isole  
che col selvoso dorso  
rompono agli Euri e al grande Ionio il corso.

Sulla grande apertura di paesaggio sereno e potente (la Grecia del Foscolo non è la Grecia convenzionale di tanto Settecento) si muove naturale (e non certo «perché il poeta si lascia sorprendere da un momento nostalgico...», come dice un recente commentatore, G. Troccoli, *Ugo Foscolo. Liriche e prose*, Firenze 1945) l'ultimo tempo dell'ode, essenziale a chiudere la superba costruzione ed importante a ribadire (in un nesso vitale di sentimenti poetici tutt'altro che sforzati, in un periodo – come *A Zacinto* – di ripensamento del proprio passato e del proprio futuro) la natura artistica di questa composizione elaborata e complessa.

La immagine di Saffo («l'amorosa fanciulla, immortale quanto le Muse», come la chiama nella lettera del 3 dicembre l'*Ortis*) si svolge da quella del mare greco in una serie omogenea di sentimenti e di figure, di idee: non occorre, come fa il Porena, parlare di romanticismo (ché se mai questa «fanciulla di Faon» fa pensare a suggestioni ancora settecentesche: il romanzo del Verri *L'avventura di Saffo*, la tragedia di G. Pindemonte *Il salto di Leucade*) per lo «ignudo spirito», per il «notturno zeffiro» e il lamento della lira: l'immagine di Saffo con l'accento al suo dolore non ha qui valore elegiaco, sentimentale, ma soprattutto vive come suggestione «blanda», fantastica di una «Grecia» poetica, intima, in una notte serena e primaverile non eterogenea all'immagine di «Citera e Cipro ove perpetua odora primavera». E poeticamente questo assottigliarsi del tono, questa sua purezza tenue corrisponde al bisogno di una chiusa in cui toni trionfali sorgono dentro una intimità non

orgogliosa, programmi coscienti della loro novità nascono da una necessità ideale e dentro un tono che smorzi la loro possibile superba novità.

Ond'io pien del nativo  
aer sacro, sull'itala  
grave cetra derivo  
per te le corde eolie  
e avrai divina i voti  
fra gl'inni miei delle insubri nepoti.

Dirà ancora il Porena<sup>10</sup> che questo vanto “greco” era assurdo (e che il Foscolo «poteva esser nato in Iscozia o sul Baltico o nella Selva Nera, tanto quanto a Zacinto») e che già il Parini aveva derivato «le corde eolie», ecc. Ma qui, più che un accertamento della “grecità” foscoliana e di una distinzione assai facile del tipo di classicismo foscoliano da quello pure arricchito del gusto neoclassico di un Parini (con tanto concorso di rococò), si tratta di chiarire la presa di posizione del Foscolo che fondandosi sulla sua originale grecità («pieno del nativo aer sacro») si propone di immortalare l'amante con una poesia in cui la melodia greca passasse nei metri solenni italiani, nella eloquente poesia della *gravitas* cinquecentesca: una poesia, ripeto, che solo lui “greco” può attuare diversamente dagli altri classicisti di maniera come e più di Orazio, il cui finale della XXX ode del terzo libro fu certo presente (ma come più pesante e pedantesco) alla fantasia del poeta:

Dicar qua violens obstrepit Aufidus  
et qua pauper aquae Daunus agrestium  
regnavit populorum, ex humili potens  
princeps Aeolium carmen ad Italos  
deduxisse modos...

È su questo aspetto programmatico del finale (valido artisticamente e per nulla perturbante nel finale lieve e trionfale) che l'ode (componimento integralmente importante e ricco di valore costruttivo e come documento letterario) si lega alle intuizioni del *Commento alla Chioma di Berenice*.

## 2. Il «*Commento alla Chioma di Berenice*»

Il *Commento* nasce in un periodo di strenuo lavoro, nell'epoca dell'operoso «romitorio» di cui parlava al Cesarotti (2 aprile 1803, *Epist.*, I, p. 176: «Sono stato in romitorio dalla Vigilia di Natale sino ai primi di Quaresima»), ed occupa gran parte del 1803: in una lettera alla sorella (*Epist.*, I, p. 189) parla

<sup>10</sup> *Fra i Sonetti, le Odi e i Sepolcri* («Atti dell'Accademia dei Lincei», 1937, p. 422).

dell'opera prevedendo che «per la fine di settembre sarà finita e stampata»; ma questa in realtà (come risulta da una lettera del 10 novembre al Ministro della Guerra) fu pubblicata in novembre, anche se la dedica al Niccolini è del 20 luglio, data che indica la fine della composizione, non delle correzioni.

Fu opera di impegno e in tal senso ne parlava al Bodoni (22 giugno 1803, *Epist.*, I, p. 186) dicendola iniziata prima in latino e raddoppiata durante la composizione, «tanta storia e arte poetica, e costumi antichi, e varietà di lezioni que' pochi versi mi offrirono ad esporre».

Non c'è dubbio sulla serietà e l'impegno impliciti nell'origine di quest'opera (legata anche, come abbiamo visto a proposito del sonetto *In morte del fratello Giovanni*, a motivi autobiografico-letterari) che corrisponde, oltre che al preciso bisogno di un riepilogo della propria situazione di cultura letteraria di poetica, a quell'impeto di studio, a quel «furore di gloria» attraverso lo studio in cui, con qualche esitazione, il Foscolo (e si ricordi l'accordo autobiografico dei *Frammenti su Lucrezio*) cercava – accanto alla poesia che gli era apparsa esigua e riluttante (*Alla Musa*) – una personale o necessaria soddisfazione, come diceva in alcune lettere alla Arese (ad esempio, la 166 a p. 235 dell'*Epist.*, I, «conviene insomma ch'io studi... poiché non si può diventare grandi con i fatti, tentiamolo con gli scritti...», e parlava di un possibile nuovo *Ortis* «aresiano», «tutte le mie idee e le mie parole avranno quella verità e quel calore ch'io cerco invano studiando e che non si trova se non dopo aver sentito le passioni. Eppure conviene ch'io ricominci a studiare...»). Con il suo gusto di ironia e di elusione ambigua, che prelude alla traduzione di Sterne, il Foscolo ben presto (nello stesso commiato e poi nel frammento latino<sup>11</sup> al dotto di Weimar ed a cui appartiene la citazione iniziale con data 1804 aggiunta<sup>12</sup> con postilla autografa insieme ad una citazione dello «Spectator» e di Seneca certo posteriori: «Licuit vanas obtrudere coniecturas in nostro libello, et minutas correctiunculas ad fastidium usque ingerere operosisque criticorum nugis lectoris animum fatigare magis quam erudire, mera ludibria vanaque ingenii ostentamenta») volle rendere problematica e dubbia la direzione del suo libro tra serietà e scherzo, tra sfoggio di cultura per «furor di gloria» («carte dotte») e satira della vana erudizione dei «grammatici» del suo tempo («anime di cimici»).

<sup>11</sup> L'abitudine del latino per forme ironiche sotto apparenze solenni e sacerdotali è già attestata nella vivace lettera da Pavia del 1803 ed è anche uno degli spunti su cui si viene costruendo la figura di Didimo Chierico.

<sup>12</sup> Nella lettera la sconfessione della intenzione seria diventava più esplicita, mentre la citazione nella postilla alla *Chioma* rimane più lieve e più ambigua e più limitativa. Nella lettera proseguiva: «ut vitio vitia eruditorum deterrerem. Si hoc tuli punctum perfecti libellum, tenuissima gloria, fateor. Quisquis tamen nos laudat vel vituperat, serio legens quidquid lusimus, non nostrum, sed opus quod sibi fingit existimat» (*Ep.*, I, p. 429). Già il 16 dicembre 1803 al Ginguéné accennava al libro in cui «l'autore si ride degli autori». E nella lettera del 9 febbraio 1804 al Pindemonte scherzava sulla propria «dissenteria di erudizione».

In realtà (e ce lo indica anche proprio la parzialità della citazione sul testo) mi par chiaro come il carattere dello scherzo, della “sternizzazione”, sia da limitare alla parte di erudizione del commento filologico (erudizione fine a se stessa) e soprattutto alla parte delle congetture che è la parte per noi meno interessante, mentre rimane intatta e utilizzabile tutta la parte critico-poetica nei suoi presupposti autobiografici e poetici, come dimostra il legame sentimentale con l’epistola *ad Hortalum* e, nella patetica dedica al Niccolini, l’appoggio della sua proposta di «un nuovo metodo di studiare i classici, sola fonte di scritti immortali»<sup>13</sup> sul bisogno personale di studi, affermazione della propria originalità e della propria indipendenza, che viene su sino dal *Piano di studi*, là piú facile e piú in accordo con le teorie preromantiche del «Genio», qui piú approfondita e sicura fra cultura e genialità.

Il *Commento* cosí nella sua nascita complessa e nelle complesse offerte della traduzione, delle note, delle considerazioni, vale soprattutto come documento essenziale per la poetica foscoliana fra l’ode e i grandi sonetti da una parte e il futuro svolgimento dei *Sepolcri* e delle *Grazie*, la cui *Ragion poetica* non può prescindere da questa iniziale presa di posizione. Vale come conoscenza della “biblioteca” del Foscolo lettore di classici dopo l’esuberante eclettismo del *Piano di studi*, vale come conoscenza delle sue posizioni di fronte ai letterati contemporanei, sia da un punto di vista critico, sia soprattutto da un punto di vista di poetica. Ma diciamo subito: se una delle due proposte che il Foscolo fa è quella di «un nuovo metodo di studiare i classici» anche in direzione critica, di una specie di nuova critica integrale, anche là la proposta è subordinata effettivamente alla prima, a quella di una nuova poetica neoclassico-romantica che ha qui il suo piú sicuro punto di partenza, anche se è soprattutto nella concreta poesia che si potrà misurare il particolare apporto romantico qui addensato nel «passionato».

Sicché meno ci interessano le incertezze critiche giustamente notate ad esempio da E. Bottasso (*Saggi critici di Ugo Foscolo*, Torino, 1950 p. 10), quanto la posizione polemica di fronte al tempo letterario, la precisazione del carattere primitivo e religioso della poesia, del «mirabile e del passionato» in cui anche il preambolo dei *Frammenti su Lucrezio* essenzialmente converge in vigoroso anticipo di posizioni espresse criticamente nelle lezioni pavesi e poeticamente nei *Sepolcri* («Per me ho reputati grandissimi e veri poeti que’ pochi primitivi di tutte le nazioni, che la teologia, la politica, e la storia dettavano co’ loro poemi alle nazioni: onde Omero e i profeti ebrei e Dante Alighieri e Shakespeare sono da locarsi ne’ primi seggi...») (*Prose*, II, p. 196).

È soprattutto nel *Discorso IV*<sup>14</sup> che si chiariscono questi due punti di

<sup>13</sup> Affermazione pienamente in regola con quella del Parini nella *Gratitudine* o con quella del mediocre Lamberti. E il Niccolini sarà qui presentato come «devoto» ai greci («premio alla tua devozione a’ poeti greci»).

<sup>14</sup> Il *Commento* è composto da quattro discorsi (*Editori, interpreti, e traduttori – Di Berenice – Di Conone e della costellazione berenicea – Della ragion poetica di Callimaco*),

diverso valore: «il commento deve essere critico per mostrare la ragione poetica; filologico per delucidare il genio della lingua e le origini delle voci solenni; storico per illuminare i tempi nei quali visse l'autore, ed i fatti da lui cantati; filosofico acciocché dalle origini delle voci solenni e dai monumenti della storia tragga quelle verità universali e perpetue, rivolte alla utilità dell'animo alla quale mira la poesia». (*Opere*, I, pp. 242-243).

Ecco, in questa posizione di programma critico-poetico (interpretazione e programma di poesia) non rivolto tanto ad eruditi e grammatici quanto ai letterati critici e autori, affiorare l'idea del poeta primitivo e civilizzatore in cui venivano a collaborare spunti umanistici attraverso il Gravina, il Conti con gli stimoli vichiani: il poeta è creatore di miti storici e filosofici nella loro radicale unità e nella loro funzione civile, di fronte a cui si comprende la diminuzione di simpatia per il barbaro (e falso barbaro) Ossian senza civiltà precisa, mentre si capisce come anche Callimaco, collaboratore con Conone alla deificazione della chioma di Berenice, nella esaltazione "civile" dell'amore coniugale di Tolomeo, possa apparire interessante al Foscolo pur nella sua particolare letterarietà alessandrina, che d'altra parte piaceva al Nostro per la elevatezza e raffinatezza formale entro cui meglio risplendono il «mirabile e passionato». La poesia deve essere profondamente didascalica, ma non ragionativa come quella didascalica di tipo illuministico contro cui il Foscolo rivolge prima la sua polemica, come poi si rivolge contro il neoclassicismo più esteriore e contro il romanticismo che non riconosce i «limpidi di Grecia rivi».

Leggieri conoscitori dell'uom sono que' retori, che, disapprovando la favola e le fantasie soprannaturali, vorrebbero istillare ne' popoli la filosofia dei costumi per mezzo di una poesia ragionatrice, la quale si può usurpare bensì nella satira, ove l'acre malignità, cara all'umano orecchio quando specialmente è condita dal ridicolo, può talor dilettere. Ma non diletterebbe un poema che proceda argomentando, e che non idoleggi le cose, ma le svolga e le narri. La favola degli antichi trae l'origine dalle cose fisiche e civili che idoleggiate con allegoria, formavano la teologia di quelle nazioni: e nella teologia de' popoli stanno sempre riposti i principi della politica e della morale: però nel corso del commento andrò estendendomi per provare con gli esempi questa sentenza, la quale dà lume a quel passo del filosofo: essere i poeti ispirati dai Numi e i loro versi venire da Dio... Onde se la poetica è tutta quanta enigmatica, ciò avviene perché non sia conosciuta sapientemente dal volgo...» (p. 264).

L'amore per una poesia profondamente didascalica è però irrorato di *spiriti vichiani* ed antirazionalistici con cui la posizione graviniana della *Ragion*

dal testo catulliano della *Epistolum ad Hortalum* e della *Chioma di Berenice* con note a piè di pagina, dalla versione foscoliana e infine da quattordici considerazioni di vario valore (*Diana Trivia*, *Sacrifici di chiome*, *Scavo del monte Athos*, *Statua vocale di Menmone*, *Deificazioni*, *Venere celeste*, *Chiome bionde*, *Codici*, ecc.) e da un avvertimento e un commiato.

*poetica* ritornava nel suo massimo vigore: μύθους ἀλλ'οὐ λόγους. Miti, d'altra parte, non decorativi, ma carichi di verità passionale e di storia, capaci di commuovere e di ispirare ad azioni magnanime.

Ora la poesia deve per istituto cantare memorabili storie, incliti fatti ed eroi, accendere gli animi al valore, gli uomini alla civiltà, le città all'indipendenza, gli ingegni al vero e al bello. Ha perciò d'uopo percuotere le menti col meraviglioso, ed il cuore con le passioni. Torrà le passioni dalla società, ma d'onde il meraviglioso, se non del cielo? (p. 265).

Ma d'altra parte questa esigenza di «cielo» (valida per la *Chioma di Berenice* nel senso vero e proprio di astrale, ma aperta in maniera più generica ad un elemento sacro-civile) è poi trattenuta dal pericolo di ogni concessione ad astratti simbolismi coreografici dall'esigenza del concreto sensibile e mercé l'imitazione («moda dell'arti belle») della natura (vecchia formula, ma qui esprime l'esigenza sopraccennata). «Quella [poesia] più doma e vince la mente che più percuote i sensi. Magnificavano le passioni, umanizzando gli Dei o divinizzando i mortali...» (p. 265). «Ché se taluno opponesse queste cose essere vere, non gli domanderei io che mai sappia egli di vero, anzi dirò ch'egli ben mi si oppone, giacché la nostra poesia è *voto suono e lusso letterario*<sup>15</sup>... Ma se ella fosse teologica e legislatrice come l'antica...».

Potrebbe quasi sembrare che a questo punto il Foscolo muovesse incontro a soluzioni totalmente romantiche (poesia contro scienza, poesia per la moltitudine) e magari a premesse di una specie di inni sacri, ma in realtà egli fu lontano da una poesia popolare<sup>16</sup> e non vide possibilità di vera poesia «teologica e legislatrice» se non in epoche passate, in condizioni particolari di civiltà e soprattutto nella religione greca che «ha che fare con tutte le passioni e le azioni, con tutti gli enti e gli aspetti del mondo abitato dall'uomo» (p. 267). Chiaro principio neoclassico (perciò essenziale nella teoria di Winckelmann<sup>17</sup>) dominato dall'esigenza di un meraviglioso e celeste legato

<sup>15</sup> «Sdegno il verso che suona e che non crea», dirà nelle *Grazie*.

<sup>16</sup> Come invece pare ammettere erroneamente il Bottasso (*Saggi critici del Foscolo*, Torino 1950, p. 23).

<sup>17</sup> «Tornando adunque alla poesia, la quale non è per gli scienziati (che tutto veggono, o credono di vedere, discevrato dalle umane fantasie), bensì per la moltitudine, parmi provato ch'ella non possa stare senza religione. Nondimeno quel poeta che volesse usare di una religione involuta da misteri incomprensibili, che rifuggisse dall'amore e da tutte le universali passioni dell'uomo, che tutti i piaceri concede alla morte, ma scevri di sensi, nulla fuorché meditazioni e pentimenti alla vita, che poco alla patria e alla gloria, poco al sapere, è prodiga a sottili speculazioni ed avarissima al cuore, che per l'ignoranza o il cangiamento di una idea, per la lite di una parola produce scismi ed attira le folgore celesti, quel poeta procaccerebbe infinito sudore a se stesso, e scarsa fama al suo secolo. Ché ove cotal religione fosse poetica, chi potea meglio maneggiarlo di quell'ingegno sovrano, il quale dopo avere dipinta tutta la commedia de' mortali, dove la religione prende qualità dalle azioni ed opinioni volgari, non sí tosto arriva alla spirituale, ch'ei s'inviluppa in tenebre ed in sofismi? i

alla terra e inevitabilmente dunque vivo nella mitologia greca, nella poesia greca, di fronte al quale anche «la magnifica barbarie di Ossian» («inimitabile sotto il beato cielo di Italia») appare incapace di suggerire nuova poesia, come può invece quella dei greci a cui gli italiani sono invitati a guardare, anche se «(purtroppo) la nostra poesia non può avere né lo scopo né i mezzi dei Greci e delle nazioni magnanime» (p. 269).

Il Foscolo veniva così staccando la sua posizione poetica sia dalle posizioni più antiquate di classicismo illuministico e arcadico, sia da quella di neoclassicismo esteriore («voto suono e lusso letterario») e di un romanticismo imitatorio ed equivoco ai suoi occhi nello stesso modello<sup>18</sup>. («Ben io volando con l'immaginazione a que' tempi, guido fra le sue montagne quel cieco poeta, e siedo devoto su la sua tomba; ma io grido ad un tempo agli italiani: lasciate quest'albero nel suo terreno, poiché trapiantato traligherà; simile a que' fieri animali che dalla libertà delle selve tratti fra gli uomini, appena serbano vestigi della loro indole generosa. Ardiremo noi far soggetto di poema quella religione e quella storia, se il solo dubbio che l'autore viva nell'età nostra, scema gran parte della meraviglia?...»; p. 269).

Non insisterò sulle indicazioni delle note e delle considerazioni in cui cultura, poetica, spunti autobiografici e polemici si mescolano in questo documento interessantissimo di un Foscolo che sviluppa motivi vitali della sua poetica in mezzo a linee fitte e accavallanti di un ritratto didimeo ancora in formazione, e solo nelle considerazioni finali (fra le quali alcune sono veramente erudizione vana e parodia di erudizione, come la VI sullo scavo del monte Athos o la VIII sulla pietra vocale di Mennone) ricorderò la Considerazione III (*Diana Trivia*) e la IX (*Deificazioni*) in cui, per meglio sentire il valore del nuovo classicismo foscoliano, il suo senso del «mirabile» (dalla religione mitologica) e del «passionato» (dalla società contemporanea)<sup>19</sup>, si può rilevare la funzione nuova, non decorativa del mito tutto pieno di vita storica, di significato vitale.

Nella lirica alta, entusiastica, profetica, annunciata nel *Commento* (e si ripensi alle poesie del «conio dell'autore» del periodo dell'adolescenza con il loro confuso bisogno di vaticinio in cui si mescolava una esigenza tipica del Foscolo e una posizione del tempo) il mito, su cui avevano insistito

quali se mancassero del nerbo dello stile e della ricchezza della lingua, e se non fossero interrotti dalle storie de' tempi, sconforterebbero per se stessi gli uomini più studiosi» (p. 267).

<sup>18</sup> Ciò non toglie che poi il Foscolo abbia riconosciuto attraverso il saggio dello Hobhouse il suo debito verso il cesarottismo e che noi vediamo più obiettivamente la grande importanza dell'Ossian per tutta l'opera foscoliana.

<sup>19</sup> Ben altra cosa del precetto più accademico di Chénier («sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques») o da quello con cui il Pindemonte credeva di poter rimproverare l'eccesso mitologico dei *Sepolcri* («antica l'arte onde vibri lo stral, ma non antico / sarà l'oggetto in cui miri»).

Gravina e Conti<sup>20</sup>, risentiva anche nel suo valore di lingua dell'umanità nel suo stadio primitivo, dell'influenza del pensiero vichiano. Influenza visibile soprattutto nella Considerazione III (*Diana Trivia*) e in parte della IX (*Deificazioni*), ma per la quale bisogna ricordare la limitazione del Donadoni (op. cit., p. 86: «pel Vico la società ha origine non dalla caccia, ma dalla proprietà e dall'agricoltura. Né le mitologie nascono per Vico da apoteosi di eroi, ma sono forme sensibili di psicologia popolare e di lotte e trasformazioni sociali. Ma soprattutto il Vico vede la storia degli uomini muoversi secondo un'idea prestabilita di provvidenza divina...») e il valore di stimolo che il pensiero vichiano ha nella poetica foscoliana, non di preciso modello o di teoria accettata ed applicata.

Il Foscolo sentì la suggestione della teoria dei «corsi e ricorsi» e soprattutto del valore della poesia come lingua della umanità primitiva, del periodo teologico ed eroico, del vigore estremo della parola e del senso sostanziale, religioso e civile del mito: «dalla favola si deve ritrarre la storia; poiché la favola non è se non tradizione oscura di cose avvenute, e può avere assai circostanze false, ma non può essere fondata sul falso» (*Commento*, p. 336).

Così Diana cacciatrice è costituita prima divinità legata al «primo stato dell'umanità», la caccia con il moltiplicarsi dei suoi attributi è resa indice del crescere delle «idee e necessità dei popoli» (p. 362) e una storia della prima civiltà umana viene così sbazzata alla brava: cacciatori, principi sacerdoti, sacerdoti, apoteosi, poeti-teologi, filosofi (p. 360).

Uno svolgimento più che altro in funzione di una visione poetica (del resto il Foscolo dichiara in fondo alla Considerazione: «Gli uomini dotti possono con questi indizi andare più oltre nello studio della storia del genere umano. Per me poco ho detto, di moltissimo che avrei potuto dire: ma né io scrivo trattati, né stimo in fatto di erudizione grande merito il diffondersi, bensì il contenersi»; p. 362): duraturo bensì è l'accordo di storia, religione, poesia alle origini della civiltà umana e quindi il valore essenziale dato al mito e alla parola poetica di documento storico e di funzione civilizzatrice.

Non si può naturalmente trascurare nell'esame della *Chioma* l'importanza che può avere l'esempio concreto rappresentato dalla traduzione del poemetto callimacheo-catulliano, ma va subito notato come nella traduzione prevalga l'esercizio stilistico più rigido nell'intento di mettere in luce (e non sempre con successo) l'incontro di *mirabile* e *passionato*, di *affettuoso* e *celesti*, per cui quando ai vv. 12-15 il Foscolo annotava in margine: «tornare questi quattro versacci all'incudine» si può sentire la preoccupazione di "pulitura" formale prevalente in questo lavoro di traduzione applicata ad uno schema di immagini «ideoleggiante» e di perfezione gentile e affettuosa in cui il sublime greco era ridotto nelle minute proporzioni alessandrine. E d'altra parte proprio in quei versacci si sentiva lo sforzo di sfuggire il verso

<sup>20</sup> Per le relazioni tra Foscolo e Conti si veda l'importante lavoro di F. Ghisalberti, *Foscolo e l'abate Conti*, Torino 1927.

di facile suono neoclassico e di raggiungere in un piano ancora tecnico e preparatorio una musica ieratica e pure gentile, un colore brunito e splendente che riprende esigenze foscoliane e le complica con i suggerimenti piú caduchi del particolare testo.

A molti ella de' numi  
me, supplicando con le tese braccia,  
promise quando il re, pel nuovo imene  
beato piú, partia, gli Assirj campi  
devastando e sen gia con li vestigj...

Ricerche di complessità e di superamento di questa a forza di incudine in versi perfetti, che mostrano nella loro scarsa riuscita una preoccupazione di esercizio, come questo verso pieno di iati e dittonghi:

destrier di Arsinoe locriense alivolo,

come questi complessi di accenti e di nomi suggestivi e difficili:

E ad Idrocoo vicin arda Orione  
presso Callisto...  
Licaonide piego all'occidente  
duce del tardo Boote cui l'alto  
fonte dell'Oceàn a pena lava,

come le inversioni aspre

(la del capo d'Arianna aurea corona)

e contorte

(essi non veri allora,  
se me giovin gli dei, gemono guai).

Mentre piú ricca di spunti poetici, piú libera e realizzata è la traduzione dell'epistola catulliana *ad Hortalum*: attraverso una piú facile vicinanza di sentimento (la morte del fratello) negli sciolti (verso che d'ora in poi sarà il vero metro del Foscolo nel suo sdegno per il facile suono e implicitamente per la rima), nel suo piú alto bisogno neoclassico di una misura essenziale ed intima.

Ora l'esperienza dei sonetti e delle Odi entra attraverso questa traduzione nel metro che sarà per sempre il metro del Foscolo maturo, il suo strumento inconfondibile della prossima stagione poetica che qui trova dunque non solo le sue premesse di poetica teorica, ma anche i primi esempi di realizzazione poetica sia pure ai margini di un esercizio, di una traduzione, e di

prove parziali nei frammenti delle *Grazie* inseriti nelle note e nella Considerazione III.

A leggere questi sciolti e a confrontarli con quelli settecenteschi di un Parini o di un Cesarotti si sente ormai come la lezione di quest'ultimo sia penetrata in profondo e come sul piano della poesia neoclassica a cui il Foscolo accede nella *Chioma*, con la sua particolare posizione, una estrema originalità – nata dal profondo, maturata e pensata attraverso lunghe esperienze e nel tormento intimo di un poeta senza indulgenza per se stesso – ormai li distingue e li indichi per le grandi prove successive più fuori del dramma delicato suggerito da Catullo nella prima parte o dall'alessandrino elogio del pudore che caratterizza in tono minore la seconda.

Nel giro lungo, rilevato dell'arcatura che lega e spiega (non le preziose sottolineature pariniane, ma semmai attraverso certi passi delle Odi politiche del '97 le più ampie volute del vecchio Parini neoclassico), i singoli versi, scanditi ma senza quell'aria di "barbare" di altri neoclassici quasi compitanti e stecchiti, si alzano elastici e lievi, senza l'alone sonoro montiano e senza la secchezza di ripresa savioliana o l'arguta eleganza del Parini. Tutto è meno meccanico, meno impalcato, tutto più moderno e classico (non retorica archeologica) e l'inversione tipica dei versi sciolti così fastidiosa in tanti poeti settecenteschi (il verso del Mattei citato a p. 351:

ma quell'istesso aveva raggio Conone)

è qui naturale ed efficace tra frenata misura e slancio represso e suggestivo:

lui per sempre da' nostri occhi rapito.

Vita dei singoli versi e vita dell'organismo generale che supera la misura del sonetto sulla stessa via del procedere ad onda dei grandi sonetti.

La poetica del «mirabile» e del «passionato» tende a toni più solenni e gentili insieme, su temi grandi e non privati, ma qui nella tenera epistola di Catullo nasce una prova davvero notevole sulla scia dei sonetti e in vista di una poesia degli «sciolti» ampia e mitica, certo più gradevole della faticata traduzione della *Chioma*:

Sebbene me per dolor vigil consunto  
dalle vergini dotte or discompagni  
malinconia; né delle Muse io possa  
esprimer della mente i dolci parti,  
in tal burrasca di sciagure ondeggia,  
però che al mio fratel l'onda che move  
torpidamente del gorgo leteo  
il piè pallido lava e strugge grave  
sul lito Roëteo l'Iliaca terra,  
lui per sempre dai nostri occhi rapito.

Ti parlerò piú mai? T'udirò narrarmi  
 i tuoi fatti, o fratel? Te vedrò mai,  
 o della vita mia piú desiato?  
 Ben t'amerò: ben sempre io la tua morte  
 con doloroso verso andrò gemendo;  
 siccome all'ombre di frondosi rami  
 geme del divorato Itilo i fati  
 Deulia cantando. Pur fra tanto lutto  
 questi, Ortalo, da me carmi tentati  
 del Battiade t'invio, perché non forse  
 le tue parole a errante aura fidate  
 tu invan credessi, e dal mio cor sfuggite.  
 Talor pomo cosí, dono furtivo  
 dell'amator, dal casto grembo sdrucchiola  
 di verginella, cui (mentre in piè balza,  
 della madre all'arrivo, e obblia meschina  
 che riposto il tenea sotto la molle  
 veste) giú casca, e ratto si devolve  
 con lubrico decorso. A lei discorre  
 conscio rossore sul compunto viso...

Ma nella nota al v. 57 (p. 314) e nella Considerazione XII (pp. 395-397) vi sono dei frammenti poetici che ci debbono piú interessare delle due traduzioni: sono quattro frammenti che il Foscolo presentò come tradotti da «un antico inno alle Grazie» e portati apparentemente a suffragare le sue osservazioni, prima circa gli «idoli» (le figure mitiche delle ore) e poi circa le «chiome» nella poesia antica.

Sono frammenti da una stesura piú lunga utilizzata dal Foscolo in questa occasione o esercizi poetici nati proprio fra traduzione e commento in questi mesi del 1803? Non c'è dubbio che essi nascano «frammenti» nell'originalissimo clima della *Chioma* e costituiscano evidentemente un'applicazione della poetica enunciata nel *Commento* e provata piú marginalmente nella traduzione, e nascono proprio in osservazione sul «mito», tra poesia e civiltà, accanto a osservazioni stilistiche sul modello catulliano-alessandrino in contatto con l'esempio di Omero «maestro di questi bellissimi idoli».

Questi frammenti accanto alle traduzioni e alla grande ode accentuano in una tipica aria di esercizio e di calco omerico-alessandrino la pittura melodica («la melodia pittrice») nell'accordo del «mirabile e passionato» e piú nello sviluppo del «mirabile», e insieme rivelano il bisogno di inno, di carne, di mito antico, greco, e di perfezione di immagine.

Odorata spirar l'aura dai crini  
 molli ancor per la fresca onda del Xanto  
 sentiano i venti, perché venne Apollo.  
 A lui furtive sorridean di Anfriso,  
 de' pastorali amor conscie, le Ninfe,

alla mensa ministre. Intanto le Ore  
scioglievan dall'aureo cocchio i corridori,  
e risciacquando nel Penèo le briglie,  
spremean la spuma...

Non solo è importante l'indicazione di «Inno alle Grazie» come precoce nascita della maggiore opera del Foscolo, ma, lungi dalla pienezza poetica del poema della piena maturità, importante è il «dipingere» delle «Grazie»; l'esempio più esterno di una costruzione poetica a cui più si avvicinano le parti meno interne e trasfigurate delle *Grazie*.

Ed importante è anche la coscienza della raffinatezza di tale direzione (prima dell'esperienza essenziale dei *Sepolcri* e di un arricchimento nucleare del passionato con storia e civiltà e prima dell'essenziale esercizio di calma grandezza delle traduzioni omeriche) affermata nella Considerazione XII (p. 396): «Quantunque questa poesia non abbia i caratteri della nobile semplicità omerica, e senta al mio parere la raffinatezza dei poeti latini, veggonsi nondimeno *disjecti membra poetae* ed un ardire felice». La «edle Einfalt» di Winckelmann (e Winckelmann è citato nelle stesse pagine) è evidentemente una meta del Foscolo, ma siamo anche in una zona di “calco”, di una poesia più esterna e descrittiva con riprese abili, con scoperte di immagini omeriche

(de' dardi il tintinnar dentro il turcasso  
aureo capace e pien d'eterna possa),

con inserzioni di forme approssimative e preziose

(che sparse al vento van mutando anella  
e mostran vari ognor biondeggiamenti)

con espedienti un po' grossi come suono

(allora ch'ei monta per lo sacro clivo),

con moduli di linguaggio classicistico-omerico

(i rai deposti  
tutto veggenti e il telo onnipotente),

con figure di dei piuttosto rigide e convenzionali, sequenze di versi poco legati.

Ma certo in questi frammenti nati fra erudizione e “poetica”, fra citazioni (delle «Grazie» parlano anche i versi di Pindaro riportati a p. 395) e come esempi di personificazioni mitologiche, di vita dei miti fra i greci (il frammento di Tiresia sarà ripreso nelle *Grazie*), si preparava letterariamente

una direzione poetica di «armonia», di suggestione di «melodia pittrice» di stati d'animo eletti e trasfigurati che qui si affacciano come ancora sbiaditi e rigidi:

Spiran soave odore, ma non di mirra,  
non delle rose di Cirene odore,  
inclite rose! Ma cotal fragranza  
mandan pari all'armonia che diede  
d'Orfeo la lira, allor che al sacro capo  
dalle baccanti di Bistonia infissa,  
venne nell'alto Egeo spinta dai monti,  
e un'armonia suonò tutto quel mare,  
e l'isole l'udiano e il continente,  
sebben né vate mai né arguta corda  
di Lidia cantatrice a quel fatale  
suono diè legge e nome...

## DAL «COMMENTO» AI «SEPOLCRI»

Nel giugno del 1804 il Foscolo partiva per la Francia dove sarebbe rimasto sino al marzo 1806. Periodo di amarezza: anzitutto la delusione di una speranza di attività militare e onorevole cambiata nella realtà fastidiosa di una vita di depositi di reclute e di malati a Valenciennes (luglio-agosto 1804), a Calais (settembre-ottobre 1805), di nuovo a Valenciennes (fino a tutto febbraio 1805), a Lille in marzo, ancora a Calais, e a Boulogne dove rimase sino al marzo 1806. Anni che rivivono negli accenni delle *Notizie di Didimo Chierico*, il cui ideale paesaggio è appunto tra le Fiandre, Dunkerque, Calais, Boulogne-sur-Mer, negli accampamenti militari («da Ostenda a Montreuil») fra i soldati «a cui diceva certe sue omelie all'improvviso, pigliando per testo de' versi delle *Epistole* di Orazio difendendo i militari<sup>1</sup> o scrivendo...».

Anni di meditazione e di studio (Shakespeare, Sterne, Orazio, Omero) e insieme di amori (quello per Fanny Emerytt da cui ebbe Floriana, quello per Sophie Pétiet sotto l'amichevole protezione della Bagien – quasi riproduzione meno intensa della vicenda Roncioni-Nencini) la cui eco di soavità e di piccolo intrigo torna nell'*Epistolario* e pare agevolare e confortare la traduzione del *Viaggio sentimentale di Yorick* dello Sterne, il massimo documento dell'attività letteraria di quegli anni.

Gli accenni alla ignota «little enemy» con le delicate variazioni letterarie su versi shakespeareiani fra inglese e francese (compassione, sventure) o quelli più teneri alla Pétiet («le ciel ne l'avait donnée à la terre pour moi. – Elle n'était pas pour moi. Ni les hommes ni la fortune – ni elle-même. Je vis pour elle et avec elle dans toute ma pensée. Et s'il y a quelque mélodie dans mon âme, c'est son souvenir qui la réveille – elle ne sera jamais pour moi – le ciel l'a envoiée sur la terre peut-être pour consoler les mortels; je l'ai rencontrée, et j'ai pris ma part de consolation – j'en ai pris trop peut-être – et les larmes de mes yeux qui cherchent en vain autour de moi en sont ma peine – je le mérite» (a M. Guibourg in Chiarini, op. cit., pp. 101-102) intorno al tema della consolazione, del ricordo, della melodia intima, si intrecciano,

<sup>1</sup> Ci rimane la difesa del sergente Armani, in cui colpisce la trasfigurazione del sergente in un giovane così simile a Jacopo, al fratello Giovanni, al Foscolo a cui lo avvicinano le parole tante volte adoperate dal Foscolo «stanco da lungo tempo dalle tempeste d'una esistenza afflitta e perseguitata» (*Prose*, III, p. 194).

nella mediazione di una religione indiretta, al lavoro della traduzione di Sterne di cui queste lettere parlano, legandola a questo clima soave, poco drammatico, ed alle vicende francesi già riviste con distacco in un nuovo autoritratto che si preciserà piú tardi nel periodo fiorentino nella zona delle *Grazie* («j'ai achevé Sterne – dice in una lettera del 25 ottobre 1805, op. cit., p. 95 –; maintenant j'y fais notes; j'écris les folies, les espérances, les opinions, les erreurs, les souvenirs, les remarques de M. Foscolo en France» e ancora «et pour m'égayer, examinant mes folies et les faiblesses de mes amis, j'ai fait des notes moins élégantes, et moins fines, mais bien plus drôles que le texte»; lettera dei primi del 1806, Chiarini, p. 96).

Fra galanteria, relazioni amorose e dolcemente affettuose, e contemplazione attenta e sorridente del proprio animo nei suoi elementi sostanziali e nel suo muoversi irrequieto (l'animo dei grandi sonetti e dell'*Ortis* rivisto ancora sotto un angolo di visuale piú sottile e ironico), il Foscolo aveva trovato, in quegli anni poco movimentati, una nuova misura delle proprie possibilità di analisi e di espressione e, se i classici avevano appoggiato la sua ricerca di classicismo romantico e la sua posizione di eloquenza lirica che trova la massima applicazione nei *Sepolcri* prima di affinarsi nella premessa delle *Grazie*, lo scrittore inglese (e i suggerimenti del francese-inglese delle conversazioni galanti) servì a confortare i fermenti già notati nel *Carteggio* per una prosa non ortisiana (e c'erano le pagine padovane e piú in alto le due Odi e il *Carteggio*) che sarà indispensabile presupposto delle *Grazie* e che aiuta a capire le inflessioni particolari delle poche prove poetiche di questi anni prima e intorno ai *Sepolcri*: e del resto certe finezze dei *Sepolcri* nascono sí dal lavoro della *Chioma* e delle sue traduzioni ed esercizi, ma risentono della traduzione sterniana: nelle pieghe del Carme certe mosse di ironia piú lieve, certi particolari delle figure e dei versi; ma naturalmente ben poco di fronte a quello che la traduzione sterniana e le pagine aggiunte di Didimo significano nelle *Grazie*.

Attento soprattutto allo svolgimento della poetica foscoliana in direzione della sua opera lirica, non posso dare che minimi cenni circa la traduzione sterniana, indicando la sua estrema importanza e l'arricchimento e la precisazione che ne vengono all'animo e all'arte del Foscolo.

Anche per questo si può ben dire che le *Grazie* nascono dal lavoro piú interno e sottile del Foscolo intorno a quel nuovo ritratto e schermo che è Didimo, piú misurato di Jacopo, ma insieme secondo le parole del Foscolo stesso quasi «uno Iacopo piú disingannato che rinsavito» e quindi pronto a far fremere nelle pieghe della sua maggiore misura l'antica drammaticità mai del tutto domata<sup>2</sup>.

Se la figurazione di un nuovo ritratto piú segreto, piú elusivo, piú sfaccet-

<sup>2</sup> «I due personaggi di Iacopo 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 Iacopo Ortis» (Varese, *Vita interna del Foscolo*, Bologna 1942).

tato e labile è essenziale per lo svolgimento foscoliano, per il crescere del suo animo al di là dell'*Ortis*, e lo stesso Didimo Chierico è in svolgimento dalla traduzione fino alle *Lettere dall'Inghilterra*, la traduzione sterniana, mentre smorza le violenze romantiche del primo Foscolo, arricchisce anche di un sapore moderno il classicismo della *Chioma*, sensibilizza ed amplia il «passionato» di quella e, mentre avvia il Foscolo ad una prosa<sup>3</sup> che tenderà fino all'ultimo, prepara in genere le ricerche foscoliane e le sfumature della sua poesia più tarda.

Nella collaborazione geniale e spirituale fra Sterne e Foscolo, la traduzione assicura una ricerca non d'impeti, ma di pause, di proposizioni incidentali, di giri fra meditativi e sorridenti (sorriso tenue e tenui lacrime a cui Foscolo accentuò il substrato malinconico, il valore della tenerezza e del rimpianto: «era opinione di L. Sterne ..., che un sorriso possa aggiungere un filo alla trama brevissima della vita», «ma pare ch'egli inoltre sapeva che ogni lagrima insegna ai mortali una verità», dirà il Foscolo nell'introduzione del 1813, *Prose*, ed. Cian, III, p. 3) sul nesso labile e saldo «difficile e dissimulato» e nello stesso tempo continuo e stretto: una ricerca di «calore di fiamma lontana» che nell'alleggerimento e assottigliamento della tensione ortisiana e poi della ricchezza dei *Sepolcri* giungerà all'impalpabile fluidità delle *Grazie*.

È questo il punto più interessante per noi: la traduzione sterniana frutterà in direzione di una nuova prosa, ma frutterà anche, in convergenza con le traduzioni omeriche e nel pieno dello svolgimento poetico foscoliano, nelle *Grazie*<sup>4</sup>.

Nella tipica spirale foscoliana il momento sterniano è dunque un anticipo e più conta per le *Grazie* che per i *Sepolcri* e piuttosto vicini a questi, e mediante solo in parte la novità della traduzione e del tipo didimeo, si presentano l'*Epistola al Monti*, il *Primo Sermone*, l'*Inno alla Nave delle Muse* più adatti a colmare il passaggio fra *Chioma* e *Sepolcri* nel clima del soggiorno francese.

L'epistola al Monti è anzitutto interessante esternamente per l'adesione foscoliana a questo "genere" che sul *côté* neoclassico (dopo le innumerevoli

<sup>3</sup> «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, con sfumature di sorriso» (Varese, *Linguaggio foscoliano e linguaggio sterniano*, Firenze 1947, p. 21).

<sup>4</sup> Il migliore studio su questa traduzione e sui rapporti Sterne-Foscolo nel campo essenziale del linguaggio, quello citato del Varese, non fa che qualche cenno a questo sfociare dell'esperienza sterniana e dell'atteggiamento didimeo nelle *Grazie* e, mentre insiste sul più evidente cammino della prosa e sull'esemplarità del ritratto didimeo, non affronta questa relazione più delicata e più difficile. «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"».

prove del Settecento illuministico e «versiscioltaio») rappresentava la misura media (cosí cara al Pindemonte) di una espressione fra lirica e discorsiva, capace di diversi toni unificati nel calore affettuoso del riferimento ad una persona amica (ed una sfumatura epistolare non manca nei *Sepolcri*, specie all'inizio). Ma piú ci interessa naturalmente per il singolare incontro in questo tono medio e discorsivo di punte piú liriche ed eloquenti (quasi ritmo di mosse sonettistiche) e di minuti movimenti ironici e ironicamente amari che bene si ricollegano al ritratto in formazione di Didimo traduttore e ad accenni già vivi fra *Ortis* e *Chioma*. Ed è certo didimeo il fondo dell'epistola che giuoca sulla affermazione e sulla smentita della sentenza pessimistica «Amico unico è l'oro» e sul contrasto fra il piccolo numero di coloro che possono chiedere notizie di Ugo, la loro sostanziale indifferenza ed il loro naturale egoismo, per cui il ritratto del poeta deve essere presentato a seconda della loro indole, e la posizione del Monti, vero amico a cui si dovrebbe rivelare la vera situazione spirituale del poeta.

Ma poi in realtà anche al Monti nulla di essenziale viene rivelato e il ritratto del poeta rimane ambiguo fra letizia e dolore mentre se ne danno caratteri piú esterni e la sua immagine guerriera che si staglia potente e fantastica su di uno sfondo vivo e sobrio fra descrizione e rappresentazione e non priva di ironia (Ugo-Chisciotte):

in terra che non apre il seno  
obbediente al scintillar del sole  
passa la vita sua colma di oblio:  
doma il destriero a galoppar per l'onde  
sulle rocce piccarde aguzza il brando,  
e l'Oceàn traversando con gl'occhi,  
d'Anglia le minacciate alpi saluta.

L'intonazione "oraziana" (Didimo dice che «peregrinò da Ostenda sino a Montreuil per gli accampamenti italiani; ed ai militari, che si diletavano di ascoltarlo, diceva certe sue omelie all'improvviso, pigliando sempre per testo dei versi delle *Epistole* d'Orazio» – *Opere*, II, pp. 636-637)<sup>5</sup> è usfruita per il suo fare dimesso ed elegante che autorizza e media ciò che vi è di piú nuovo nell'animo foscoliano in questo periodo di formazione didimea e di distacco dalla gioventú, con ripresa di toni di quella come momenti funzionali e dialettici in una situazione spirituale complessa e matura: cosí qui l'ironia saggia e la lieve amarezza sorridente, che oscilla sino ad abbandoni virili che la prosa didimea verrà piú sicuramente dominando e mediando, insita già nell'inizio

(Se fra' pochi mortali a cui negli anni  
che mi fuggir fui caro, alcun ti chiede

<sup>5</sup> E qui in particolare si risente di Orazio la III del I per il tema della lontananza.

novella d'Ugo; perché indegno fora  
all'amor nostro il non saperne, o Monti  
rispondi...)

e sviluppata poi nei versi centrali

(M'udrai felice benedir, m'udrai  
commiserar; tu fammi lieto a' lieti,  
dolente a' dolorosi. Ognun si pasce  
del parer suo...),

corrisponde ad una situazione di delusione, di amarezza e di drammaticità superata fra desiderio di azione e bisogno di affetto, ma senza urgenza e senza sicurezza di sfogo, tanto che anche la confessione o pseudo-confessione della sua vita bisognosa di affetto si scioglie limpida e sinuosa, senza l'antica violenza ridotta qui a movimento intimo e dominato:

ma cor che il fuggitivo Ugo accompagni  
ove fortuna il mena aspra di guai.

C'è un'eco dei sonetti (come può esservi degli altri accenni di autoritratto, ma più sulla direzione di descrizione attenta dei rifacimenti del sonetto-autoritratto – «perch'io cultor di pochi libri vivo»), ma quanto divenuta diversa non attraverso il lavoro dei grandi sonetti, ma nella loro maturazione spirituale e in questa intonazione di «epistola» in cui il sapore aspro del motivo che accompagna Ugo dalla fanciullezza («i miei giorni perseguitati ed afflitti») è diventato sempre più funzionale ad una rappresentazione di sé elusiva e complessa ad un ritmo vario non più fra tensione esterna e languore, ma fra immagine di dolore e di saggezza, precoce anticipo del più unitario legame animo-poeta delle *Grazie*.

In tal senso l'epistola a Vincenzo Monti, che vive soprattutto per la rappresentazione vivissima del cavaliere fra rocce piccarde e Oceano e le coste inglesi, rappresenta però non solo, come dice il Citanna, «un'altra delle poesie più sincere e rivelatrici dei migliori sentimenti del Foscolo» (op. cit., p. 76) – quando ci si intenda su questa sincerità didimea –, ma proprio una prima traduzione poetica del sentimento didimeo che tanta importanza avrà per le *Grazie* e che qui serve bene a mediare nell'andamento epistolare toni diversi (nostalgia, irrequietezza, ironia, sottile sdegno, amarezza, affettuosità): la traduzione di Sterne più che la lettura di Orazio (anche se sempre un classico è pronto a coprire l'influsso di un moderno straniero e a mescolare la propria esemplare e tradizionale misura a quella più nuova) sta già dando i suoi primi frutti e il dominio del proprio animo drammatico ottenuto nei sonetti e nella grande ode, sottinteso nell'operazione artistica preposta nella *Chioma*, qui è accentuato (e gli attacchi più chiari erano nel *Carteggio Arese*) in complessità, ricchezza di toni in cui la ricchezza sostanziale dell'animo

si può espandere e come rifrangere sfuggendo la concentrazione violenta, l'effusione periferica, ed usufruendo in un piano più largo e meno intenso.

Il Foscolo qui si rifà più vario e ricco e su questa base di tono medio – accanto alla versione sterniana – si prepara ad opere meno facilmente autobiografiche, ad inni e carmi.

Anche il *Sermone* primo all'inizio di un'attività satirica che si prolunga negli anni successivi ai *Sepolcri*, legato all'*Epistola* nell'insegnamento oraziano («il pedestre Fauno»), ha la sua importanza nel periodo di elaborazione dei *Sepolcri* indicando i fermenti di satira e i legami alla storia contemporanea proprio sul motivo etico-politico che nel carme vive in proporzioni così rilevanti e senza la prudenza tanto accentuata da essere praticamente più che sospetta (il riserbo ostile a Napoleone mantenuto per non subire gravi conseguenze).

A parte le allusioni più oscure (il Foscolo nella lettera dal 30 gennaio 1808 al Bottelli, che aveva tradotto il sermone in latino, per spiegare alcuni errori dell'amico accusa sé di essere «sfinge» e «tenebroso per troppa libidine di brevità e di profondità»), il *Sermone* è molto notevole proprio in relazione ai versi che accusano «il bello italo regno» in raccordo con l'attività politico-oratoria del periodo 1801 con l'*Orazione a Napoleone per il Congresso di Lione* la cui impostazione audace e «machiavellica» (e che importanza avrà avuto la permanenza in Francia, la conoscenza di prigionieri inglesi e di giornali e scritti inglesi?) è riassunta (e il succo della dedica nuova dell'ode) nell'inizio:

Pur minacciavi: all'imminente danno,  
orator del Congresso, or più non guardi?  
In te la patria o l'eloquenza dorme.  
L'eloquenza non so: m'è il cor maestro;  
ma del presente io gemo, e nel futuro  
vivo talor: perch'io mi taccia, ascolta.

È la base sentimentale di un motivo essenziale dei *Sepolcri*, ma il Foscolo qui si mantiene, prima dei *Sepolcri*, in un tono medio, discorsivo ed allusivo non solo per ragioni pratiche, ma proprio per una delle direzioni caratteristiche del suo spirito quando non si alza ad espressione lirica e d'altra parte quando ha abbandonato il surrogato di una drammatica eloquenza. Questo dire e non dire, questo compiacersi di enigmi, sul cui carattere oscuro egli stesso quasi sorridendo insiste, questo gusto di ambagi intellettuali ed espressive è tipico del Foscolo di questo periodo ed il *Sermone* ne è un documento di estremo interesse: preparazione in tono oraziano-sterniano di motivi e persino di accordi poetici che trionfalmente vengono ad imporsi nel Carme.

Così in questo sermone, in cui sostanzialmente in un mito rinnovato (Prometeo consegnato al rostro dell'aquila perché indiscreto ammonitore

degli Dei, e qui ben si vede quell'operazione di rinnovamento dei miti che trionferà nelle *Grazie*) si accenna al governo napoleonico benefico finché è mite, pericoloso quando è dispotico, oltre alla descrizione della vita familiare a cui si deve la reticenza foscoliana

(ch'or mi torrebbe al mio fratello, inerme  
d'anni virili, e a lei che nel suo grembo  
scaldò l'ingegno mio, sicché la fredda  
povertà non l'avvinse: oggi canuta,  
e sull'avello de' congiunti assisa,  
del latte che mi porse aspetta il frutto);

vivono in una intonazione blanda, poco tesa movimenti indispensabili alla vita superiore dei *Sepolcri*, immagini della necessità della trasformazione naturale (vv. 61 ss. e 74 ss.), della unità della natura e degli uomini (vv. 52-53), di una scena alta di inaridimento della vita sulla terra tutta piena di immagini e parole sepolcriche.

Una grandiosa scena cosmica, che qua e là tocca il ritmo solenne sepolcrico, fra armonia e desolazione, e si costruisce (con particolari che a volte in un verso fan sentire la vicinanza dei *Sepolcri*, il modulo dei loro versi – «l'etere rapidissimi volando» che richiama «d'un velo candidissimo adornando») in un ritmo più piano e con compromessi di frasi più dimesse e prosastiche, rappresenta il punto alto del sermone e mostra come i *Sepolcri* siano nati in un clima generale, dentro un lavoro del poeta fra *Sermone*, *Epistola*, *Inno alla Nave delle Muse*, che usufruivano dell'atteggiamento didimeo (Sterne ed Orazio poco amato come campione di lirica) e mediavano in una poesia meno impegnata nuovi sentimenti in cui l'impeto ispirativo dei *Sepolcri* viene a portare un'accensione nuova.

Accanto all'*Epistola* e al *Sermone* van calcolati i primi esempi di "inni" che derivano la loro origine dal *Commento alla Chioma di Berenice* e che esprimono il bisogno di alta lirica che il Foscolo sentì già prima dei *Sepolcri* in un periodo di preparazione e di confusa conversione alla poesia fra discorsività poetica e più decisa posizione di alta lirica: appunto fra *Sermone* ed *Epistola* e nuovi inni.

Il primo esempio di tale volontà, non realizzata, è l'abbozzo di un inno *All'Oceano* frutto del soggiorno francese e di cui ancor parlava come in programma nella lettera al Monti del 18 dicembre 1808, quando parlava dei suoi abbozzi e delle sue intenzioni («All'Oceano, sulle conquiste marittime e sul commercio»). Un poema storico-didascalico di cui rimane un abbozzo in prosa fra autobiografia (Didimo al di sopra di Ortis) e spunti poetici sul motivo del mare nella sua grandiosa suggestione di eternità (il tema di *Alla sera* più esteriorizzato) e sul tema dell'immaginazione capace di unire storia passata e storia presente, motivo necessario dei *Sepolcri*.

Io nato in Grecia piena di avventure; e condotto in Egitto e in Atene – ora dal fato medesimo mi veggio esiliato – Boulogne...

Io parlo a te Padre Oceano, io t'ho ammirato percorrendo l'onda di Teti e i tuoi figliuoli minori quando io andava da fanciullo a Venezia ad imparare la divina lingua italiana; io t'ho veduto nell'Ionio e nell'Adriatico, e nel Mediterraneo allorché – Ma né oggi posso scorrere i tuoi vasti campi, ed ivi io vedrei il nuovo mondo ed il continente che tu bagni; perché la guerra...

Alta è la mente mia padre Oceano; posso contemplare le stelle e percorrer con l'immaginazione i tuoi vasti mari, e immaginar co' filosofi la diva natura, ma l'intelletto è imprigionato nel corpo il quale è servo degli uomini.

Or che io qui parlo niuno può tormi i miei vasti pensieri da questa città e questi campi.

Di qui non vedo né la tomba d'Aiace né di Achille: non le memorie del passato d'uomini e di cose! non la guerra che spaventa i mortali ma l'eternità e lo abisso in cui ti riempi...

*L'Inno alla Nave delle Muse* (che egli inviò come frammento tratto «da un carme lirico intitolato *Alceo*» allo Zambelli insieme alla prima copia dei *Sepolcri* – dunque composto verosimilmente nel 1806) riprende più direttamente il tipo di poesia indicata nei frammenti del 1803 (*Chioma di Berenice*) ed i principi poetici della poesia alta, lirica («carme lirico») tutta basata sulla mitologia greca (come capace di «mirabile») e soprattutto sulla mitologia-religione omerica: quella direzione che pure avvicinandosi di più a tanto neoclassicismo sembrò al Foscolo la più originale, quella a cui pensò per anni ed anni trovandone infine l'adeguata intonazione nelle *Grazie*.

*L'Inno alla Nave delle Muse* in cui torna un motivo della poesia foscoliana (il passaggio delle Muse greche in Italia<sup>6</sup> e della tradizione italo-greca, rinascimentale-neoclassica) risente della tendenza foscoliana verso una poesia altamente didascalica in cui si risolvano idee critico-storiche in una espressione alta, sublime, greca (doveva essere un frammento di un poema *Alceo o la storia della letteratura Italiana dalla rovina dell'impero di oriente ai dì nostri*) che riprende con più vigore e più ampiezza il tipo di poesia dei frammenti alle *Grazie* in una zona ancora di alto esercizio neoclassico: la figura di Alceo che dal monte Athos guarda la nave delle Muse che dalla Grecia invasa passa alla Toscana ha una grandiosità efficace, ma più bella la descrizione-inno iniziale del passaggio della nave delle Muse davanti all'isola di Delo e della sacra libagione in suo onore: alta invocazione-evocazione che diverrà tipica di tanta poesia delle *Grazie* senza aver più la profondità intima del simile procedimento dei grandi sonetti:

Amor di Febo e de' Celesti è Delo.  
Immota, veneranda ed immortale,

<sup>6</sup> «Que' Greci rifuggiti dopo il XIV secolo a' Veneti ed a' Toscani, portarono agli avi nostri le greche Muse e li armarono contro alla signoria degli scolastici» (*Chioma, Opere*, I, p. 259). V. *Grazie*, II, vv. 264 ss.

ricca fra tutte quante isole siede  
e le sorelle a lei fanno corona.  
I doni di Lio nell'auree tazze  
d'alloro inghirlandate, o naviganti,  
adorando: e libatili dall'alta  
poppa in onor della palmosa Delo.

Invocazioni alte, evocazioni di visioni mobili e musicali di finezza poetica, ma riferimento incerto ad un nucleo ispirativo sicuro. Ben altra è l'"attrazione" dei "frammenti" delle *Grazie* ad un centro d'ispirazione e ad un senso complessivo della vita.

Si può quasi affermare che la mancanza dei *Sepolcri* (l'assurda storia dei se) e una precoce concretizzazione di questi "carmi" avrebbe accentuato il lato più illustrativo e descrittivo: i *Sepolcri* ritardarono e offrirono nella loro splendente realtà poetica anche un nutrimento sanguigno e una ricchezza da assimilare e superare in maggiore purezza.



## VI

### I «SEPOLCRI»

#### 1. *La composizione del carme*

Nel 1806 (verso il 18 o 19 marzo) il Foscolo era di nuovo a Milano e nell'aprile ne partiva per riabbracciare a Venezia la «vecchierella innamorata» e la sorella Rubina che non rivedeva da quasi dieci anni. Passò due mesi a Venezia, dove riallacciò la vecchia relazione con la «saggia» Isabella, poi a metà giugno tornò a Milano, alternando missioni militari a visite, conversazioni a relazioni epistolari con letterati amici come il Pindemonte e il Monti.

Dopo il soggiorno francese ed il suo isolamento, il ritorno agli affetti della giovinezza e alla frequentazione dei letterati, con lo stimolo del loro lavoro, aiutò il Foscolo a ritrovare più concretamente il ritmo del proprio lavoro poetico («finirei il mio povero *Alceo* che mi rimprovera dí e notte», scriveva all'Albrizzi nella lettera del 13 luglio; e al Pindemonte il 26 luglio: «E qui trovai la lettera vostra, di cui vi ringrazio caldamente, perché vi piace di pensare a' miei cavalli... Tanto è la materia poetica antica e moderna di questo argomento, che e' sarà più difficile di spenderla che di procacciarsela. Ora io comincio a pensarci davvero, ma mi bisognerebbe quattr'anni almeno di sacro ozio; perché ci vuole molto e molto studio per la scienza fisica del cavallo, e molte osservazioni sulle loro forme; e non è cosa da pigliare a gabbo. Pure se voi promettete di non attendere che all'*Odissea*, io farò sacramento di non leggere libro, né scrivere verso che non sia sacro al Dio Ἰπποῦθρα λιποδοα...»).

A questa ripresa poetica fu di stimolo l'esempio di altri poeti neoclassici e soprattutto del Monti, al cui *Bardo* in quell'anno il Foscolo dedicò un articolo ricco di spunti significativi, fra echi del *Commento* («il mirabile, elemento principale della poesia, ove non sia aiutato dalle idee soprannaturali e dalla religione de' popoli, perde gran parte di effetto; e quanto più le tenebre del tempo seppelliscono le storie dei mortali, tanto più appare sacro e venerando quel lume che le tradizioni e le reliquie di monumenti diffondono sulla lunga notte dei secoli...», *Prose*, III, p. 200) ed osservazioni importanti sul verso sciolto che sarà d'ora in poi il metro unico della sua poesia.

Passò poi a Brescia nel settembre e, durante l'idillio con Marzia Martingengo, in un soggiorno di particolare agio, il componimento e la pubblicazione dei *Sepolcri* lo occuparono completamente.

I *Sepolcri* nacquero così al culmine di un periodo di aspirazione alla poesia, stimolata da un intenso contatto con altri poeti, nacquero su di un enorme materiale di sentimenti, di idee, di immagini (proprie e fatte proprie attraverso letture e conversazioni), che venne come improvvisamente acceso in un momento di urgenza espressiva nella direzione di una grande poesia lirica, nel senso foscoliano della parola. La grande capacità sintetica del Foscolo si esercitò in questo caso con prodigiosa energia sia di fronte alla presenza di tanti spunti letterari, sia di fronte alle proprie intuizioni ed esperienze vitali.

Circa la storia esterna della nascita dei *Sepolcri* la critica del periodo positivistico discusse a lungo la data, la relazione con le leggi napoleoniche sui cimiteri, l'importanza della nota conversazione con il Pindemonte, ed una esposizione abbastanza completa della questione si può trovare nel secondo volume dell'*Ugo Foscolo* di C. Antona-Traversi e Ottolini (Milano 1927) che riferisce le varie opinioni di Trevisan, Biadego, Martinetti, Ugoletti, Chiarini, Mestica, ecc.

Naturalmente anche le posizioni più esterne e sfavorevoli al Foscolo riprese dal Porena nel suo studio già citato, *Tra Odi, sonetti e Sepolcri*, circa il «sopruso» commesso ai danni del Pindemonte «rubandogli» argomenti e motivi, non toglierebbero al Foscolo se non il dubbio merito dell'«invenzione» di alcuni motivi del Carme e al massimo indicano l'origine letteraria pindemontiana di qualche immagine e spunto di verso (e del resto nel caso del *Bardo* del Monti il Foscolo mentre ne citava nel suo articolo alcuni versi non si faceva scrupolo di adibirli alla costruzione dell'episodio della battaglia di Maratona).

Circa l'epoca della composizione, il Foscolo poté pensare anche in precedenza ad un componimento «sepolcrale» e certo non gliene mancavano già da molti anni né gli esempi (presenti in gran parte all'*Ortis* e già prima all'epoca del *Piano di studi*) né gli attacchi con una sua personale inclinazione a quel soggetto: l'*Ortis* stesso è percorso da una linea di sentimentalismo sepolcrale e nell'*Ortis* stesso la religione delle tombe ha già caratteri storici e politici («O Italia placa le ombre dei tuoi grandi!» – «La visita alle tombe di S. Croce», ecc.). Nulla prova però che il Foscolo (la vecchia tesi del Trevisan) abbia scritto già in Francia tutti o in parte i *Sepolcri*, di cui non fa parola sino alla lettera del 6 settembre 1806 alla Teotochi-Albrizzi, mentre parla già prima del progettato *Alceo*, del poema dei cavalli, ecc.

Il Carme (che fu poi pubblicato dopo molti indugi editoriali dal Bettoni a Brescia verso i primi dell'aprile 1807, ma che era stato già inviato alla stampa alla fine del 1806) fu iniziato non prima del luglio, accanto a tentativi di ripresa poetica nell'*Alceo* e nel progetto del poema dei cavalli e dopo momenti di sconforto e di inattività annunciati (col tono a noi noto dalla lettera al Monti del 29 aprile 1802) al Pindemonte in data 27 giugno: «Beato voi, amico mio! E me pure gradivano le vergini Muse, e anch'io sospiro la sacra solitudine; ma l'animo va invecchiando per le sciagure; e l'ingegno

irrigidito, e le Grazie mute per me...» (*Epist.*, I, pp. 63-64). E d'altra parte le due lettere alla Albrizzi del 6 settembre e del 24 novembre precisano ancor meglio periodo di composizione e spunto occasionale. Nella lettera del 6 settembre il Foscolo parla di «una Epistola sui *Sepolcri* da stamparsi lindamente, non bella forse, non elegante, ma ch'io vi avrei certamente recitata con tutto l'ardore dell'anima mia, e che voi, donna gentile, avreste ascoltata forse lagrimando. Io la intitolo al cavaliere [I. Pindemonte] ricordandomi dei suoi lamenti e de' vostri; e per fare ammenda del mio sdegno un po' troppo politico» (*Lettere ad I. T. Albrizzi*, a cura del Chiarini, Roma 1902, p. 19). E il 24 novembre ancora alla stessa: «Ricordate voi piú la questione nostra su' sepolcri domestici? Io ho fatto in quel giorno il filosofo indifferente; e ne sono pentito: ho diretto una epistola al Cavaliere – un po' triste forse come il soggetto, ma parmi di avere osservato che i muscoli del mio volto si muovono difficilmente al riso; pure il riso e il sorriso aggiungono qualche cosa alla brevità di questa mia vita mortale – ma s'io non rido è piú colpa della natura che mia; onde ho cantato i sepolcri, e ho tentato di fare la corte all'opinioni, al cuore, ed allo stile d'Ippolito. Ve li manderò fra non molto stampati con tutte le lascivie bodoniane» (Chiarini, *Lettere a I. T. Albrizzi*, citato, p. 22).

Dunque i *Sepolcri* furono iniziati prima del settembre e rivisti ed elaborati sin quasi alla fine del 1806, quando il carne passava in tipografia insieme a quell'*Esperimento di traduzione dell'Iliade*, che fu all'inizio del lungo lavoro delle traduzioni omeriche e che restò piú tardi contrariamente al primitivo progetto di farli pubblicare in un unico volume insieme alle poesie già edite del Foscolo. E d'altra parte, in queste lettere si pone in termini abbastanza chiari il problema del cosiddetto «sopruso» (cosí fu presentato da un letterato greco-italiano, Mario Pieri<sup>1</sup>, che dette l'avvio ad una interminabile e sterile polemica): il Foscolo ebbe una conversazione con l'Albrizzi e il Pindemonte ed in questa si parlò di un argomento piú volte discusso nella pubblicistica di quegli anni: il valore dei sepolcri.

Argomento la cui attualità era rinnovata non solo già dall'editto di Saint-Cloud del 12 giugno 1804, ma: piú nel caso del Pindemonte, dall'effettiva apertura di un cimitero pubblico – detto il «Campono» – a Verona nel novembre 1804 e ancora dalle notizie (quando mai certi provvedimenti giungono del tutto inaspettati?) circa l'estensione per legge (di fatto era già applicata) all'Italia dell'editto napoleonico che rimetteva in questione la sepoltura dei veronesi, dopo che si era in parte ripresa la tumulazione nel Chiostrò del Convento dei Minori. Evidentemente il Pindemonte aveva

<sup>1</sup> Il Biadego (*Da libri e manoscritti*, Verona 1883) credé poi di trovare la prova del sopruso non nel I canto dei *Cimiteri*, ma in due rifacimenti in sciolti da lui scoperti fra le carte del Pindemonte e che, secondo lui, il Foscolo avrebbe letto prima di comporre i *Sepolcri*. Il Pieri invece non accennò mai a questi rifacimenti piú vicini ai *Sepolcri* ed insiste solo sui *Cimiteri* limitando il «sopruso» al «furto» dell'argomento, della «novità del soggetto».

scritto il I canto dei *Cimiteri* prima delle nuove notizie e queste, o quelle circa la ripresa della vecchia pratica di sepoltura, avevano tanto più giustificato la conversazione in cui il Foscolo aveva fatto il «filosofo indifferente», aveva cioè sostenuto proprio quella posizione che anima l'inizio del Carme.

L'applicazione all'Italia dell'editto di Saint-Cloud (5 settembre 1806) venne poi durante l'elaborazione del Carme a rinforzare il legame con gli avvenimenti contemporanei e la natura polemica («Pur nuova legge...», vv. 51-52), dato che è ben pensabile come l'Epistola, divenuta poi Carme, fosse al 6 settembre non proprio così pronta e definitiva come il Foscolo dice, se poi ne riparlava il 24 novembre come di opera appena composta.

L'occasione resta la conversazione che precisava un argomento chissà quante volte discusso anche fuori del salotto dell'Albrizzi e che aveva lo spunto nel Poema a cui attendeva il Pindemonte e nei provvedimenti che, già in vigore sotto l'Austria, venivano ribaditi con nuova autorità e con nuovo valore (il motivo egualitario) di fronte ad una nuova sensibilità sentimentale e politica che poteva reagire nella direzione «devota» e nobiliare del Pindemonte o in quella tanto più complessa del Foscolo.

E quanto al «sopruso» del Foscolo par chiaro che, se la testimonianza del Pindemonte (e del suo biografo Benassù Montanari) può lasciare il dubbio di un esagerato scrupolo signorile (ma sarebbe tuttavia strano che nessun accenno fosse mai trapelato nelle relazioni letterarie del tempo, specialmente con tante inimicizie avute dal Foscolo), la condizione dei rifacimenti parziali delle ottave dei *Cimiteri* in sciolti non è tale da far ritenere possibile una derivazione dei *Sepolcri* da quelli.

La stessa vicinanza di alcuni punti precisata dal Pindemonte nell'Epistola con cui rispose al Foscolo è tale da far pensare che, mentre il Foscolo può aver risentito lo spunto generale da una possibile lettura dei primi versi pindemontiani, fu proprio il Pindemonte che in un secondo momento, riprendendo i *Cimiteri* e riducendoli attraverso due primi tentativi alla nota *Epistola*, precisò le coincidenze con motivi foscoliani e addirittura introdusse movenze e versi dei *Sepolcri* nel tipico procedimento di poesia epistolare a cui egli si attenne nella sua risposta<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Nell'avvertenza alla sua *Epistola* il Pindemonte scrisse: «Io avea concepito un poema in quattro canti e in ottava rima sopra i *Cimiteri*, soggetto che mi pareva nuovo, dir non potendosi che trattato l'abbia chi lo riguardò sotto un solo e particolare aspetto, o chi sotto il titolo di sepolture non fece che infilzare considerazioni morali e religiose su la fine dell'uomo. L'idea di tal poema fu in me destata dal Camposanto, ch'io veda, non senza un certo sdegno, in Verona. Non ch'io disapprovi i campisanti generalmente: ma quello incre-scevammi della mia Patria, perché distinzione alcuna non v'era tra fossa e fossa, perché una lapida non v'appariva, e perché non concedevasi ad uomo vivo l'entrare in esso. Compiuto quasi io avea il primo canto, quando seppi che uno scrittore d'ingegno non ordinario, Ugo Foscolo, stava per pubblicare alcuni suoi versi a me indirizzati sopra i *Sepolcri*. L'argomento suo che nuovo più non pareami, cominciò allora a spiacermi; ed io abbandonai il mio lavoro. Ma leggendo la poesia a me indirizzata, sentii ridestarsi in me l'antico affetto per l'argomento e sembrandomi che spigolare si poteva ancora in tal campo, vi rientrai, e stesi

Dalla lunga discussione sul «sopruso» ampliata dai termini generici del Pieri a quelli del Biadego (per il quale i due rifacimenti in versi sciolti erano la base di un vero plagio foscoliano di motivi e di movimenti poetici) si può ricavare solo questa conclusione: il Foscolo ebbe nella conversazione e nella probabile lettura del I canto dei *Cimiteri* uno stimolo al suo carme e il Pindemonte, letti i *Sepolcri* foscoliani, riprese il suo lavoro interrotto quando ebbe notizia della nuova opera dell'amico, e dopo aver tentato di dare ugualmente vita al suo progetto, modificato quanto al metro, nei due rifacimenti in sciolti, si limitò a cavarne un'epistola di risposta secondo quanto egli stesso ci dice. Fra l'altro appare strano che egli potesse passare dal I canto dei *Cimiteri* così veramente brutto ai rifacimenti così vicini all'*Epistola* di risposta e così decisamente migliori, senza avere avuto la sollecitazione della grande poesia foscoliana di cui utilizzò in quell'*Epistola* versi e movimenti.

Cosicché la relazione Pindemonte-Foscolo viene quasi a capovolgersi: il Foscolo ebbe dalla conversazione e dalla lettura del I canto dei *Cimiteri* un generico stimolo al suo carme, il Pindemonte nella ripresa modificata del suo primitivo progetto risentì – pur usufruendo di materiale suo preparato per canti non scritti dei *Cimiteri* e svolgendo rifacimenti ed *Epistola* nella sua originale cadenza poetica – la suggestione del potente testo foscoliano.

Dalla discussione con il «cavaliere» e la saggia Isabella venne, ripeto, uno stimolo a considerare il problema dei sepolcri, a investirlo di immagini e di sentimenti a cui inizialmente il conversatore aveva contrapposto una semplice negazione da «filosofo indifferente» che poi si trasformò nella bellissima domanda di apertura del Carme.

E la lettura del I canto dei *Cimiteri* poté suggerire solo qualche movimento e qualche immagine<sup>3</sup>, ma certo la genericità e la querimoniosa mediocrità di quei versi non potevano accendere l'animo del poeta se non come generale pretesto di meditazione.

Ed effettivamente la conversazione con il Pindemonte serve soprattutto a legare il carme ad una occasione concreta, a filtrarvi una cadenza affettuosa che arricchisce di una confidenza e di un calore la meditazione e l'inno delle tombe, come il richiamo al verso e alla «mesta armonia che lo governa» delle poesie campestri e delle Epistole serviva ad utilizzare la eco di quella blanda sentimentalità del «grave nuovo stil», quella poesia in cui un tenue e raffinato edonismo si mescola con un'attenzione continua alla fugacità della vita e della bellezza.

alcuni versi in forma di risposta all'autor dei *Sepolcri*, benché pochissimo abbia io potuto giovarmi di quanto avea prima concepito e messo in carta sui *Cimiteri*».

<sup>3</sup> Il motivo del cimitero comune in cui «questo corpo con quel giace indistinto, / ignoranza o saver; colpa o virtude / una sol vile tomba inghiotte e chiude... / Vergine forse a cui beltà fioriva / pura celeste per le membra intatte / nella faccia ancor lubrica e lasciva / della più infame Taide s'abbatte. / Colui che una volgar madre nutriva / di stoltezza e viltà più che di latte, / dorme appo il saggio illustre e il vate santo, / che mercenario mai non sciolse il canto» può avere suggerito al Foscolo l'idea dell'episodio del cimitero comune.

## 2. I «Sepolcri» e la letteratura sepolcrale

Dietro quella prima suggestione tutta una lunga serie di meditazioni sulla vita e sulla morte, sulla realtà e sulle illusioni che salvano l'uomo dalla sua condizione infelice e necessaria proprio interpretando questa e superandola senza eluderla, venne ad organizzarsi intorno allo spunto sepolcrale che incideva sul suo appassionato meditare sulla vita e sulla morte e che gli permetteva di trovarsi al centro di una tematica affermata e vivissima nella letteratura italiana ed europea.

I *Sepolcri* nascono dal pieno di una discussione lunghissima, fondamentale e vivissima al tempo del poeta; e tale da permettere a lui l'accordo di diversi temi intorno ad un punto centrale nel gusto e nella sensibilità contemporanea, fra illuminismo e romanticismo, fra la sensibilità preromantica e il grandioso sviluppo di motivi che urgevano in quell'epoca attiva e rivoluzionaria (rivoluzionaria anche quando appariva come reazione alla rivoluzione illuministica e mediava motivi filosoficamente diversi in una ricca, potente vitalità).

Sul grandioso scenario di quegli anni (rivoluzione, guerra distruttrice dei vecchi ordini feudali, delle vecchie relazioni fra stato e individuo, nuovo bisogno di indipendenza e di concordia tradizionale delle "nazioni", affermazione di principi illuministici e nascita di potenti motivi romantici) il tema sepolcrale<sup>4</sup> era ben più che un tema di moda («quella moda tiranna che ne vuole sospirosi», come dice il Giovinetti nel trattatello *La tristezza a proposito della letteratura cimiteriale*<sup>5</sup>) e, se tale era divenuto (ma non privo mai di capacità emotiva nel complesso dell'anima romantica in formazione) in applicazioni secondarie (le *Notti clementine* del Bertola o le più importanti

<sup>4</sup> Per l'impostazione del tema cimiteriale nel secondo Settecento e nei riguardi del Foscolo si vedano almeno come essenziali:

- P. Van Tieghem, *Le préromantisme*, II, Paris, 1948;

- R. Michéa, *Le plaisir des tombeaux au XVIII<sup>e</sup> siècle*, «Revue de littérature comparée», 1938;

- B. Zumbini, *Sulla poesia sepolcrale ecc.*, in *Studi di letteratura italiana*, Firenze, 1894;

- V. Cian, *Sulla storia del sentimento sepolcrale ecc.*, «Giornale Storico della letteratura italiana», 1892;

- G. Manacorda, *Studi foscoliani*, Bari 1921.

<sup>5</sup> Quella moda di cui una prova si può avere ad esempio nella recensione dei *Canti melanconici* di Bernardo Laviosa nel «Nuovo giornale dei letterati» di Pisa (1802, maggio, pp. 127 e ss.) in cui si parla di una seduta della Società letteraria per «onorare i sepolcri e i defunti» e che contiene d'altra parte spunti significativi anche pensando che il Foscolo non poté non leggere l'articolo di una rivista su cui, nel trimestre ultimo dello stesso anno, uscirono le sue poesie. «Chi ignora quanto i popoli civilizzati e perfino i selvaggi abbiano venerato ed onorato l'umana natura nelle sue spoglie mortali?... si è consacrata la lapide che cuopre delle ossa a noi care, perché la pietà ed il dolore possano venire a sparger lagrime sulle reliquie di un padre, di una madre, di una sposa. E pur chi 'l crederebbe? A far più compiuto l'obbrobrio di un secolo che ha il nome di filosofico, si immagina di non porre differenza alcuna tra il cadavere di un uomo e quello di un cane...» (pp. 129-130).

*Notti romane* di Alessandro Verri o le esercitazioni innumerevoli dell'ultimo Settecento e del primo Ottocento), non mancava mai di un riferimento vivissimo e alle sue origini non puramente letterarie e al suo valore costante di leva romantica di fronte al provvisorio equilibrio illuministico.

La poesia sepolcrale (e della notte come tempo propizio alle meditazioni sulla morte) si presentava al Foscolo su due direzioni fondamentali di suggestioni: quella religiosa di origine protestante inglese fortemente legata ad un risorgere di sentimenti religiosi fra sensismo e preromanticismo (Young, Parnell, Blair, Hervey e propaggini tedesche in Creuz e in Zachariae) e quella francese, inizialmente sollecitata dalla prima, attraverso le traduzioni, specie di *Le Tourneur*, legata allo sviluppo del pensiero materialistico e atteggiata in forme classicheggianti repubblicane e laiche (Saint-Pierre, Chénier, Volney, Legouvé, Delille). E queste due correnti erano state già presenti, in diversa misura e in momenti cronologicamente successivi, all'attenzione dei preromantici italiani fino al Pindemonte che, nel suo personale compromesso di gusto e nelle sue sintesi del «grave nuovo stil», veniva sviluppando misuratamente le esigenze civili della seconda e più decisamente quelle pie della prima verso una soluzione cattolica, spiritualistica, che ebbe il massimo impulso ad una precisazione in termini di fede proprio dalla negazione foscoliana, dalla sua posizione non cristiana a cui il mite poeta veronese contrapponeva, al di là di una religione della grandezza eroica della storia e della poesia, il legame fra un culto affettuoso e sentimentale, signorile e sottilmente edonistico e una precisa visione di resurrezione in cui la parte immortale della donna amata tornerà a rivestirsi, raccoglierà intorno a sé i vari elementi corporei passati provvisoriamente «in un'erba», «in un fiore».

Chi seppe tesser pria dell'uom la tela,  
ritesserla saprà, l'eterno Mastro,  
fece assai più, quando le rozze fila  
del suo nobil lavor dal nulla trasse;  
e allor non fia per circolar di tanti  
secoli e tanti indebolita punto,  
né invecchiata la man del Mastro eterno.  
Lode a lui, lode a lui sino a quel giorno.

Il Foscolo a sua volta risentì le suggestioni della poesia cimiteriale e delle discussioni di quel tempo sulla linea più omogenea al suo gusto letterario ed alle sue esigenze di lirica alta e civile e le fecondò con una personale e limitata ripresa del grandioso storicismo vichiano per il quale la cerimonia della sepoltura insieme a quella del matrimonio e del culto religioso è fondamentale prova del passaggio dallo stato ferino a quello umano (v. *Scienza Nuova*, Bari 1928, I, p. 118 e pp. 120-121).

E naturalmente tutte quelle suggestioni (alcune provabili come lettura precisa, altre come atmosfera largamente e indirettamente operante) erano già passate dalle letture giovanili (nel *Piano di studi* abbiamo visto la citazio-

ne di Gray, Young, Arnaud) attraverso le imitazioni younghiane dei Sonetti per la morte del padre e dell'elegia *In morte di Amaritte*, nelle «Quarantacinque lettere» e nell'*Ortis*, dove la traduzione latina dei versi del Gray aveva funzionato da contrappeso solenne ed omogeneo alla desolata ed austera concezione materialistica della morte (nulla eterno e ritorno di materia alla materia):

Naturae clamat ab ipso vox tumulo.

E la tomba (passata dalla «fossa» younghiana macabra e ossessiva alla tomba senza nome dell'*Ossian*) era divenuta dopo *Ortis*, nei grandi sonetti, il mito altissimo di una tensione romantica alla vita attraverso la morte nella limpida perfezione di una definizione classica (la «tomba illacrimata»), il punto di arrivo di una «esistenza breve, dubbia, infelice», il porto bramato dallo spirito inquieto romantico, ma anche un termine di colloquio, la base essenziale di una meditazione sulla vita e sulla morte che aveva perso ogni carattere macabro, e che implicava una risposta non solo personale, ma generale al problema della vita dentro la concezione materialistica, accettata nei suoi termini fondamentali, ma con l'aspirazione ad un cielo di illusioni consolatrici, capaci di far vivere gli uomini senza rinnegare la realistica visione della loro sostanziale infelicità, senza perdere in un canto inebriante ed ottimistico il senso alto e poetico del loro dramma di creature «dopo brevi dí sacre alla morte», e affermanti faticosamente le loro aspirazioni piú nobili dentro una realtà dura e limitatrice.

Nell'ode milanese l'illusione della «aurea beltate» e la poesia eternatrice di quella illusione consolatrice avevano aperto un problema che richiedeva ben altro approfondimento di fronte «al giorno dell'eterna pace» e alla «illacrimata sepoltura». Quella illusione era parziale ed altre illusioni-valori dovevano venir precisate piú in contatto con il momento tragico della morte; e proprio in quel limite affascinante e doloroso fra vita e morte, rifiutando d'altra parte la piú facile via d'uscita tradizionale, di carattere trascendente, bisognava trovare una piú profonda affermazione della vita, un passaggio e una continuazione della vita attraverso la morte. Ed è proprio nella letteratura sepolcrale, nelle sue voci piú genuine e valide, che questa esigenza dello spirito foscoliano trovava stimoli e suggestioni congeniali, dato che quella letteratura era stata soprattutto l'espressione di una inquietudine, di una rivolta della sensibilità e di un problema spirituale profondo di fronte all'accettazione ottimistica della vita e alla scarsa considerazione della morte nella civiltà illuministica o almeno nel suo aspetto piú superficiale e dominante.

Cosí la poesia di Parnell, di Hervey, di Gray (piú di quella di Young, cupa ardente predica di un sensato protestante che aveva fruttato nell'*Ortis* e ancora frutterà nel Leopardi delle meditazioni sulla nullità umana), offriva (specie per la prima parte elegiaca dei *Sepolcri*) nella sua *Stimmung* melanconica (a cui la fede non toglieva l'acuto compianto della vita fuggente e

il senso vivo dell'irreparabile fatto tragico della morte in una tradizione di forti affetti familiari, di intenso bisogno di un colloquio, di un'abitudine cara) il punto di partenza della domanda sul valore del sepolcro, di questo simbolo della frattura e della continuazione.

Non tanto la domanda celebre di Parnell nel suo *Night-piece on Death*:

Why then thy flowing sable stoles,  
deep pendant cypress?

che ha una troppo pronta risposta fiduciosa di credente, non tanto le meditazioni devote delle *Tombe* di Hervey<sup>6</sup> pure mosse da una trepida attenzione al sepolcro «il più grande dei maestri», «con la sua scuola di verità», con la sua «voce che si eleva dal fondo delle urne...», quanto nella bellissima *Elegy written in a country church-yard* del Gray le profonde domande sul valore del sepolcro nell'accordo affascinante di un'elegia assorta e solenne e di un senso alto della vita anche di fronte agli umili eroi di una storia campagnola

(Can storied urn, or animated bust,  
back to its mansion call the fleeting breath?  
Can honour's voice provoke the silent dust,  
or flattery soothe the dull cold ear of death?)

o l'espressione del naturale amore del morente per la vita e la prosecuzione della sua vita nell'affetto dei viventi, nella loro sensibilità a cui parlano la tomba e le ceneri:

For who, to dumb forgetfulness a prey,  
this pleasing, anxious being e'er resign'd,  
left the warm precincts of the cheerful day,  
nor cast one longing, ling'ring look behind?  
On some fond breast the parting soul relies;  
some pious drops the closing eye requires,  
even from the tomb the voice of nature cries,  
ev'n in our ashes live their wonted fires.

E d'altra parte la meditazione sulla morte dei poeti inglesi, addolcita in Gray dalla patetica collaborazione della campagna melanconica, poteva tornare nella memoria operosa del Foscolo anche attraverso quella religione della tomba senza nome, densa di sospirosi compianti, nella decisiva parola dell'Ossian cesarottiano, in cui insieme si presentavano il motivo della memoria dolente e il senso del tempo che cancella i segni di ogni splendore passato:

<sup>6</sup> E il Foscolo in una lettera al Giovio (*Ep.*, I, p. 217) ne limitava il valore chiamandole «eccellenti sermoni e pieni di religione e di carità», la cui fama era stata aiutata «dal carattere delle famiglie inglesi», tutte inclinate a una malinconica devozione.

(in mezzo al Selma  
crescerà l'erba e il musco alto degli anni).

Ma se quel verso mesto e sicuro portava con sé una lezione essenziale di malinconia e di solennità, in una religione della morte e del passato eroico e virile e senza nessun riferimento ad una religione tradizionale, altri poeti e letterati francesi, cronologicamente piú vicini al Foscolo, riprendendo le suggestioni inglesi e rinforzando con ricordi classici fra grandiosi, monumentali (Piranesi) e splendenti, aurei (le immagini omeriche e virgiliane dei riti funebri) la visione malinconica e serena dei cimiteri-giardino inglesi, offrivano una piú precisa tematica in un omogeneo gusto neoclassico.

È in Francia che si era precisato quello che il Michéa chiama «le plaisir des tombeaux», l'amore per le tombe senza orrore, legato a un classicismo tradizionale, facile e decorativo come quello dei *Bergers d'Arcadie* di Poussin, e insieme ad un nuovo classicismo amante delle rovine grandiose (Volney) e del sereno mondo dei classici visto nell'essenziale momento funebre dove si poteva sentirlo piú lontano e polemico rispetto al macabro medievale e barocco.

Qui si incontravano il gusto neoclassico e l'aspirazione laica e rivoluzionaria ad una religiosità senza «terrori superstiziosi», civile e naturale, vagamente panteistica<sup>7</sup>.

La moda delle tombe nei giardini (e magari tombe finte<sup>8</sup>) si incontra con profondi motivi di civiltà in un momento importante dello sviluppo rivoluzionario fra il bisogno di uguaglianza, di igiene, e il bisogno di trionfo degli eroi, di nuova tradizione eroica e di religione della patria, come si avvertono nella celebre poesia del Legouvé *La sépulture* che si ricollega ad una perorazione del Pastoret all'Assemblea dei 500:

On se sent agrandir au tombeau d'un grand homme.

Dal seno dell'illuminismo trionfante in regime sorge il bisogno di illusioni vitali di nuove tradizioni a loro modo religiose e nella polemica anticattolica del neoclassicismo repubblicano (strappare anche la morte al cattolicesimo ed ai suoi riti!) una specie di religiosità naturale, laica, eroica e patriottica, in cui fremono essenziali motivi romantici mediati dal primo slancio della poesia inglese, si libera e si esprime poeticamente in Delille (*Les Jardins, L'imagination*) come già in Chénier.

Nella poesia di André Chénier il motivo del contatto fra vivi e morti, del «commerce d'amour», si svolge dentro l'omogeneo motivo di paesaggio na-

<sup>7</sup> Donde l'amore per i giardini-cimiteri in cui «un vague panthéisme rapproche l'homme de la plante, et la religion des tombeaux, renouvelée par le sentiment de la nature, vient confluer avec la poétique des jardins» (Michéa, art. cit., p. 299).

<sup>8</sup> Così da noi nella villa di Selvaggiano del Cesarotti.

turale e greco che toglie al nuovo simbolo della morte ogni carattere di orrore preromantico come di ogni macabro decoro barocco controriformistico (anche la morte strappata al dominio confessionale). Tombe fra le piante, disposte alla consolazione della pietosa natura e degli amici affettuosi<sup>9</sup>, tombe che con il loro stimolo di rimembranza permettono una continuazione di vita e canto poetico che immortala

(«Votre nom plus heureux, grâce aux chantres célèbres,  
de la nuit envieuse a percé les ténèbres...»  
Elegia XCVI, *Œuvres*, Paris, s.d., III, p. 179),

sono spunti che il Foscolo poté sentire ed indici di una diffusione e precisazione di temi coerenti ad una linea ideologica e letteraria vicina alle posizioni generali foscoliane che non perdono perciò di originalità (originalità che va cercata più in profondo e nell'originale ripresa e trasformazione della tematica scelta e riordinata in un nesso nuovo e personale), e mostrano la loro sicura storicità, la loro vita non in una assurda solitudine, ma al culmine di una discussione essenziale e complessa di idee, di sentimenti, di aspirazioni poetiche, di cui i *Sepolcri* furono la massima espressione poetica.

E in questa indicazione di una tematica sepolcrale accanto a Chénier va naturalmente ricordato un altro testo fondamentale e ricco di motivi ormai affermatosi nella linea neoclassica-laica dominante nella poesia francese del periodo rivoluzionario e napoleonico (prima della decisiva svolta romantica di Chateaubriand): il canto VII della *Imagination* di Jacques Delille. Il poema fu pubblicato all'inizio del 1806 (ma composto fra il 1785 e il 1794) dopo che motivi sepolcrali erano apparsi nel poemetto *Les jardins* del 1782 e il Foscolo dovè ben conoscerlo alla pari del Pindemonte che se ne servì nella *Epistola* di risposta.

Nel canto VII (*La Politique*) il «verseggiatore» neoclassico (come lo aveva chiamato giustamente il Foscolo nel *Commento alla Chioma di Berenice*) nel suo tono slavato e discorsivo svolge una serie di temi sepolcrali che partendo dal motivo grayano della voce della natura che parla dal tumulo sale a costituire un culto privato delle tombe<sup>10</sup> come fonte di illusioni offerte dall'im-

<sup>9</sup> «Aujourd'hui qu'au tombeau, je puis prêt à descendre, / mes amis, dans vos mains je dépose ma cendre. / Je ne veux point, couvert d'un funèbre linceul, / que les pontifes saints autour de mon cercueil / appelés aux accents de l'airain lent et sombre, / de leur chant lamentable accompagnent mon ombre, / et sous des murs sacrés aillent ensevelir / ma vie et ma dépouille, et tout mon souvenir. / Eh! qui peut sans horreur, à ses heures dernières, / se voir au loin périr dans des mémoires chères? / L'espoir que des amis pleureront notre sort / charme l'instant suprême et console la mort. / Vous-mêmes choisirez à mes jeunes reliques / quelque bord fréquenté des pénates rustiques, / des regards d'un beau ciel doucement animé, / des fleurs et de l'ombrage, et tout ce que j'aimai. / C'est là, près d'un eau pure, au coin d'un bois tranquille, / qu'à mes mânes éteints je demande un asyle...» (Elegia VI, *Œuvres*, Paris, s.d., III, p. 18).

<sup>10</sup> «Regardez ces débris dispersés par les vents: / croyez-vous tous ces morts étrangers aux

maginazione agli uomini privi di piaceri reali (nel II canto si presentano «les plaisirs de l'illusion suppléant aux plaisirs réels») e che inutilmente la «raison dédaigneuse» disapprova condannando empicamente il culto dei morti e non distinguendolo dalle follie superstiziose di popoli selvaggi o da usi macabri ed antigienici giustamente riprovati. Inutilmente e dannosamente (e si noti che il Delille su questa linea laica introduceva vaghi accenni tradizionali, spunti piú chiaramente spiritualistici non stonati nell'atmosfera "imperiale" in cui il poema veniva a presentarsi al pubblico) perché il culto delle tombe ha una piú alta ragione civile:

Ces devoirs, ces cultes domestiques  
sont-ils donc étrangers aux fortunes publiques?  
L'État n'est-il pour rien dans ces touchants regrets?  
ce morts...  
... du bords de leurs tombeaux vous ont dicté ces lois  
qui disposent encore de vos fils, de vos filles,  
sont l'âme de l'État, le code des familles...

Le tombe dei grandi devono perciò essere magnifiche e visibili sí che possano servire d'esempio e di esortazione perché

du sein de leur tombeaux, comme au fond d'un temple,  
sort l'oracle du dieu dont il est habité.

Cosí Delille inveendo contro un dannoso egualitarismo e un empio disprezzo per i sepolcri, e insieme contro ogni culto macabro della morte, vagheggia le sepolture dei popoli antichi:

Oh que tels n'étaient point ces peuples autrefois,  
si rians dans leurs mœurs, si sages dans leurs lois.  
En foule dispersés dans un beau paysage,  
les tombeaux d'un héros, d'un poète, d'un sage,  
à l'œil religieux s'offraient à chaque pas:  
le grand jour en chassait les ombres du trépas.  
Mollement inclinés sur ces mânes célèbres,  
des arbres leur prêtaient de plus douces ténèbres;  
l'olivier cher aux morts, symbole de la paix,  
les lauriers triomphant, mariés aux cyprès,  
ombrageaient les vertus, les arts ou la victoire.  
On croyait parcourir les jardins de la gloire;

vivants? / Non: d'un tendre intérêt sources toujours fécondes, / les tombeaux sont placés  
aux confins des deux mondes: / rendez-vous triste et cher, où, confondant leurs vœux, /  
la vie et le trépas correspondent entre eux. / Ceux que vous croyez morts, vivent dans vos  
hommages; / vous conservez leurs noms, vous gardez leurs images...» (*Œuvres complètes*, V  
ed., Paris 1837, p. 163).

le deuil s'y dérobaît sous l'éclat des honneurs,  
et leur noble aiguillon pénétrait dans les cœurs.  
Loin donc ces noirs réduits, loin ces dômes funèbres...

Esaltando l'onore reso ai grandi morti in un solenne Pantheon (e si ricordi che le onoranze alle ceneri di Voltaire e Rousseau decretate dall'Assemblea rivoluzionaria furono uno dei molteplici stimoli del tempo alla glorificazione foscoliana di S. Croce), Delille accenna nella sua piatta eloquenza ad un ultimo tema che avrà ben altro sviluppo nei *Sepolcri*: quello del tempo che spazza anche le rovine dei sepolcri:

Mais ces marques d'honneur et ces grandes monuments  
présentent trop de prise aux outrages du temps...  
Les hommes, leurs tombeaux; les temples et leurs dieux,  
tout meurt...

L'arte sola eternando nel bronzo dei grandi artisti il ricordo dei grandi viene a supplire all'opera dei sepolcri.

Del resto il Foscolo poteva avere – su questa linea di religione laica dei sepolcri – anche stimoli nella stessa letteratura e nella pubblicistica italiana e specialmente milanese.

Preoccupazioni di “igiene”, di civiltà legate anche all'antipatia per i riti cattolici, per il senso macabro della morte, si erano precisate nella discussione sulle tombe che si era protratta per decenni intorno alle leggi austriache (1785) e poi a quelle napoleoniche e di cui ci sembra documento davvero interessante e poco calcolato nella vecchia ricerca delle “fonti” l'articolo del Lambertenghi *Sull'origine e sul luogo delle sepolture* («Caffè», III semestre, 1765) che certamente fu noto e presente al Foscolo.

Interessante sia per i punti che possono aver stimolato il Foscolo a precisare argomenti, sia per l'accordo che già in zona illuministica si ammetteva fra tombe, civiltà e vita, in una premessa materialistica (le proteste religiose del Lambertenghi non hanno qui gran valore di fronte alle sue tesi fondamentali) simile a quella foscoliana, quale poté essere avanzata nella conversazione con il Pindemonte da parte del «filosofo indifferente».

La morte, fenomeno che pochi guardano con tranquilla filosofia, come una necessaria conseguenza delle infallibili leggi dell'universale meccanismo stabilito dall'Eterno Autore della natura, si è quel punto che fa rientrare nella folla de' corpi non organizzati la spoglia nostra, e la confonde col resto della materia. Incapace di azione, di sentimento, di piacere e di dolore, pare che non dovrebbe dagli altri uomini meritare cura alcuna. Ciononostante quello è il tempo in cui maggiori tributi riceviamo dall'altrui umanità... («Il Caffè», edizione di Milano, 1804, II vol., p. 54).

Naturalmente il Lambertenghi spiega il «ciononostante» sensisticamente (compassione per il pensiero della nostra sorte e della sensibilità attribuita

illusoriamente al caro morto). «In fatti il vivo dolore per la morte di un uomo che ci appartiene, il desiderio di sollevarlo, che non possano mai negli accessi di una passione violenta e forte? Si crede capace di sentimenti un freddo cadavere, e dopo pianti lunghi e sospiri inutili, tutto si rivolge lo studio ad onorarne la memoria, ed a procurargli quel piacere, a cui lo crediamo sensibile» (p. 55). Illusione in base alla quale sorgono i riti (e le credenze) dei vari popoli, condannati negli eccessi superstiziosi degli egiziani, ma non nei riti classici degli ateniesi («Solone stabilí nissun cittadino ateniese potersi dentro la città seppellire, fuori da que' soli, la virtù de' quali fosse stata alla Città utile. Così un piccolissimo e raro male serviva di stimolo a formare dei grandi cittadini, ed a rendere illustre la Patria»; p. 571) o dei romani che collocavano «le ceneri in urne deposte», «lungo le strade consolari e principalmente lungo la via Flaminia, Appia, Aurelia ed Ostiense, oggetto di meditazione, e spinta alla gloria».

Ecco l'ideale discreto e saggio dell'illuminista sensibile al valore delle tombe ed ecco la condanna della sepoltura nelle chiese: «Il contaminare con esalazioni pestilenziali que' luoghi, dove l'aria dovrebbe essere grave d'incenso e di fiori; il mantenere l'odierno costume che nelle Città e ne' piú rispettati frequenti luoghi di esse i cadaveri corrompendosi cagionino delle malattie e ne diffondano i mortali semi, e così ancora estinti siano di danno, non è certamente conforme alla ragione, né è degno di un secolo tanto colto e tanto illuminato».

Non sempre i sassi sepolcrali a' templi  
fean pavimento; né agli incensi avvolto  
de' cadaveri il lezzo i supplicanti  
contaminò, né le città fur meste  
d'effigiati scheletri...

E l'articolo si conclude con una contrapposizione pariniana fra la campagna e la città che ben chiarisce la preoccupazione essenziale del «buon cittadino»: «Quale differenza tra l'aria della campagna imbalsamata di mille grati odori e continuamente dai freschi zefiri agitata, e tra la malsana e stagnante atmosfera della città, prodotta dalla traspirazione dei cadaveri degli uomini e degli animali...» (p. 59) di cui un'eco si può risentire nell'alta ispirazione foscoliana:

ma cipressi e cedri  
di puri effluvj i zefiri impregnando...

Piú vicino al Foscolo poté essere il libro di Ercole Silva *Dell'arte dei giardini inglesi* (Milano 1801, e nuova edizione, Milano 1813), la cui efficacia fu notata dal Cian (*Per la storia del sentimento e della poesia sepolcrale in Italia e in Francia*, «Giornale storico», XX, 1892) e dal Ferrari (*Liriche scelte di Ugo Foscolo*, Firenze 1891), e piú recentemente giustamente precisata dal

Vincent (*The commemoration of the dead*, Cambridge 1936) che poté metterla in relazione con il gusto dei giardini e dei cimiteri-giardini così diffuso in Europa dall'Inghilterra (con dietro i trattati sempre molto letterari di C.C.L. Hirschfeld, *La théorie de l'art des jardins*, Amsterdam 1779-1785, e di altri scritti citati dal Silva stesso) e rilevare nelle stesse illustrazioni del Silva e dello Hirschfeld l'accordo di urne neoclassiche e alberi melanconici in scene patetiche in cui «the dead and the living are in constant communion while nature spreads a kindly veil about them» (op. cit., p. 40).

Già il Pindemonte nel 1797 aveva letto all'Accademia di Padova il suo discorso sui *Giardini inglesi*, ma il Silva, in un'opera davvero interessante per la storia del costume del primo Ottocento, offriva nelle illustrazioni e nelle pagine descrittive una somma di suggestioni culminanti nel capitolo «sui giardini annessi ai cimiterj» che il Foscolo aveva letto già prima ma quasi certamente ripreso nel 1806 durante l'elaborazione del *Carme* quando se ne servì direttamente (e lo confermò nella nota ai versi sui «suburbani avelli») appoggiando il suo paesaggio di giardino a quel testo tecnico e letterario, che offriva un senso generale dell'accordo fra natura e presenza dei sentimenti umani e in particolare proposte ben figurabili (con appoggio di illustrazioni) del cimitero giardino e osservazioni che ben aiutavano la precisazione della tematica a cui il Foscolo si era avvicinato nella costruzione del *Carme*.

Dei monumenti per onorare i grandi dice il Silva: «Tale tributo reso al vero merito, onora quello, cui è dato, e che il discerna: ritiene viva nei petti cittadini la memoria dei fasti e dei progressi nazionali» (II, p. 260), e parlando direttamente dei cimiteri-giardini (pp. 153-166) ecco la fondamentale giustificazione dei cimiteri-giardini classici e inglesi proposti contro i campisanti-fosse comuni e la sepoltura nelle chiese: «I cimiterj sono que' luoghi che per loro stessi, ricordando all'uomo la più luttuosa sua catastrofe, conviene che nel loro aspetto diminuiscano il ribrezzo che viene causato dalla idea della dissoluzione, ornandoli con maestosa semplicità di tutti quegli oggetti, che possono sussidiare l'immaginazione colle idee del riposo e della riproduzione. Le piante, che hanno il verde perenne, come i pini, i cipressi, i tassi ed i lauri, sembrano essere esclusivamente volute per ornare questi recinti, sia per l'idea funerea, che la consuetudine ci ha applicata, sia perché mostrando queste piante avere una vitalità permanente, che non riceve insulto dal verno, consolano l'umana ambizione, che tanto spesso ama di pascersi di felici allusioni» (III, p. 153).

Non solo la descrizione dell'ideale camposanto<sup>11</sup> suggerì al Foscolo im-

<sup>11</sup> «Gli alberi piantati nei siti de' sepolcri non solamente servono a rallegrarli, ma giovano ancora a purificarne l'aria, poiché le piante diminuiscono le cattive esalazioni...» (p. 154). «Felice chi potendo edificare questi ricinti in luogo, ove scorrono acque, saprà trarne il convenevole partito, ed introdurrà dei ruscelli lustrali, che lambendo l'erba e il piede delle piante [vi educino amaranti e viole] possono contribuire col grato loro rumore ad interrompere il silenzio del luogo» (l'espressione foscoliana degli «amaranti e viole» fu inserita nella seconda edizione).

magini e parole e l'idea del cimitero inglese e quello degli antichi, ma non mancano accenni alla legislazione lodata qui (e nel Foscolo accusata, ma accettata nei confronti dell'uso cattolico) per aver allontanato «questi luoghi dall'abitato per procurare la maggiore salubrità dell'aria, e non serbare sott'occhio con troppa frequenza gli oggetti di commiserazione e di dolore agli abitanti» (pp. 154-155), e al colloquio affettuoso dei vivi (la vedova romana, la patetica figura femminile classicamente orante), «all'intimo commercio de' viventi co' trapassati» (p. 157) che fra gli antichi comportava ai morti una «perenne esistenza sulla terra, li rendeva ovunque presenti, e li faceva partecipi ai pubblici e famigliari avvenimenti, e veglianti alla condotta de' privati e del governo» (p. 158), alla comune attenzione dei popoli al culto dei morti («Tutte le popolazioni hanno molto contribuito alla memoria dei loro. I monumenti, che ci rimangono, ne fanno fede; e le memorie, che ci sono state tramandate dei riti sacri dell'antichità, ci attestano quanto rispetto s'avesse pei funerali e per sepolcri», p. 160).

E se il Foscolo trascurò naturalmente l'accenno ai sepolcri dei principi, poté ben sentire come appoggio alla propria costruzione la posizione civile del Silva («possa risolvere colla decorosa semplicità dei monumenti a conservarci le illustri memorie dei cospicui soggetti arricchiti delle virtù più eminenti, e nello stesso tempo non si vegga più profanato il municipio dei tristi oggetti di lutto»; p. 161), la protesta contro la sepoltura comune e la mancanza di distinzione:

Tutto tende tra noi a renderci ingrati, ed a seppellir la memoria di chi più non esiste. Pare che non ci siamo proposti d'ottenere dalla morte, che un dannoso terrore, atto ad assoggettare ed opprimere la generazione in vita. L'istituzione de' campi santi per generale sepoltura comune rifugge le liberali idee, e non si fa riguardare che per un famelico delirio d'insane innovazioni. La distinzione delle sepolture fu sempre in vigore presso tutti i popoli antichi e moderni, ed ha grandemente contribuito alla loro civilizzazione... La più esatta eguaglianza morale e civile diviene ineguaglianza di fatti; e per conseguenza il sarcofago che eterna la memoria del padre della patria e del sommo legislatore, sarà più eminente, e più ornato dell'urna di un semplice privato... (II, p. 159).

Le indicazioni di testi così vicini al suo interesse si mescolavano con indicazioni figurative tutt'altro che trascurabili nella direzione di paesaggio cimiteriale in cui il Foscolo vide (e l'elemento visivo è essenziale in una poesia tutta immagini, tutta vista in scene, in paesaggi, in toni di luce) svolgersi la visione mobile dei suoi temi melanconici ed eroici e altamente consolatori e sacri.

Siamo nell'epoca del cimitero degli inglesi a Roma, dei falsi cimiteri ornamentali nelle ville Belgioioso, Silva, Cusani a Milano, e già a Selvaggiano il buon Cesarotti aveva eretto tumuli e boschetti funerari la cui stessa descrizione aveva potuto sollecitare il Foscolo verso una immagine figurativa dalla tomba a cui erano di sostegno le esaltate e grandiose incisioni della via Appia piranesiana, le tavole di antichità ercolanensi, i bassorilievi simbolici riportati

dal Bianchini nella sua *Istoria universale* (e le tavole delle iscrizioni del Marini) come nel Silva il colombario degli Acii nella villa Belgioioso del Pollak (II, 68, seconda ediz.) o il prospetto di campo santo del La Gardette (II, 63) o gli stessi monumenti canoviani precedenti al 1806: il monumento del cavalier Emo, le figure mitiche nei sepolcri Ganganelli e Rezzonico, il vaso cinerario per la contessa Furstenstein, i modelli per il monumento a F. Pesaro e all'Alfieri. E in tal senso si può ben dire che il simbolo preromantico della morte (la fossa delle *Notti* di Young, il «basso letto», «l'angusta magione» ossianesca) viene riscattato dal suo peso di orrore non solo dal nuovo sentimento religioso della tomba come documento di civiltà e di storia, ma anche dalla eleganza perfetta, immortalatrice dell'urna greca, dalla presenza sollecitante di statue ellenistiche e canoviane a cui potrebbero far da commento (e lo fecero nella descrizione di statue canoviane dell'Albrizzi, Pisa 1821-1824) i versi dei *Sepolcri* in cui vivono le Muse sedute presso i sepolcri, la donna che innamorata prega, il tempo con sue fredde ale, sulla via di quella altissima purificazione della morte che nel Leopardi diverrà alata «bellissima fanciulla / dolce a veder, non quale / la si dipinge la codarda gente».

In quei mesi che dobbiamo immaginarci di lavoro fervido e strenuo, insieme culturale e poetico, quanti ricordi da organizzare e trasformare (rilevati spesso dalle note), quanti temi di pensiero, quante suggestioni poetiche da richiamare in questa altissima "summa" poetica (summa per sintesi, in sintesi quasi "divina commedia" del romanticismo neoclassico)! E gli stessi elementi di poesia classica, che il Manacorda e il Rizzo (T.L. Rizzo, *La poesia sepolcrale in Italia*, Napoli 1927) credettero di poter sostituire parzialmente o totalmente agli echi preromantici, vennero utilizzati dal Foscolo non tanto per una esteriore patina antica (l'autorizzazione del "sapit antiquum" di moda), quanto per rendere più limpida e cristallina la sua poesia, per confortare il *mirabile* insito più profondamente nella mitizzazione non sempre riuscita del passionato contemporaneo e per dare una prova anche letteraria (come vedremo in alcune parti tipiche e proprio negli episodi apparentemente più romantici e lugubri) di un possibile romanticismo indigeno, costruito con elementi della tradizione classico-italiana; dalle precise riprese di passi classici (ad esempio, il passo delle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, IV, 136-138: con terrore si svegliarono le puerpere presso i bimbi innocenti, che dormivano sotto le loro braccia, scossi dal timore, esse esterrefatte protesero le braccia...<sup>12</sup>) alle numerose citazioni per i riti antichi a cui il Silva lo rinviava, agli spunti di vocaboli e di immagini in parte già presenti nel *Commento alla Chioma di Berenice* e che sono stati raccolti con grande diligenza dal Manacorda nel suo capitolo sugli *Studi foscoliani* (Bari 1921: *Riti, costumi, reminiscenze classiche nei «Sepolcri»*). Elementi per lo più mediatori e nobilitanti, ma spesso non privi di letteraria pesantezza e di effetti di colore

<sup>12</sup> C. Cessi, *Due spunti ellenistici nei Carmi del Foscolo*, in *Studi di filologia moderna*, Catania, 1910.

scuro e cupo, brunito, di violenza troppo facilmente autorizzata sulla facile scusa della sua classicità; elementi comunque piú indiretti e piú letterari rispetto ai temi a cui spetta una priorità di attenzione da parte della critica e a cui certamente il Foscolo si rivolse inizialmente come a quelli che direttamente interessavano la sua meditazione poetica, il suo punto di partenza per la poesia dal seno di una discussione contemporanea, come a quelli fra i quali poteva non solo scegliere punti di appoggio per immagini e per il suo linguaggio poetico cosí ricco, cosí composito, cosí stratificato<sup>13</sup>, ma segnare temi di partenza per la sua composizione cosí storica e cosí personale.

Non diremmo perciò “fonti”, ma elementi di contatto vivo con la storia e la letteratura del tempo, che non spiegano certo dall'esterno l'accento e la realtà dei *Sepolcri*, ma che ci fanno meglio sentire la loro formazione in una creazione laboriosa e geniale dentro la storia, su di una direzione precisabile del sentimento del tempo e della crisi ideale e sentimentale fra i due secoli, fra illuminismo e romanticismo, nella coscienza e nella fantasia di un poeta che non ha maggiori ed uguali – se non in Goethe – in quegli anni di altissima tensione spirituale e poetica.

### 3. *Il mondo spirituale e poetico dei «Sepolcri»*

Il ricco e complesso dramma dell'ultimo Settecento nel suo svolgersi dalla civiltà illuministica (e fuori dal grande sviluppo dell'idealismo tedesco che Foscolo non conobbe, come non lo conobbe prima l'Alfieri, poi il Leopardi) aveva trovato nella tematica sepolcrale uno dei suoi momenti piú indicativi in sede letteraria ed un fermento essenziale per quella poesia della morte e della vita che risorge appassionata e ansiosa di eternità sul limite della morte. Momento etico-poetico in cui fermentavano insieme elementi edonistici («le plaisir des tombeaux»), travestimento sentimentale di idillio, elemento rivoluzionario della sensibilità inquieta dopo il dominio non sempre facile del razionalismo illuministico, elementi mediamente filosofici e pragmatici (il concreto contro l'astratto razionale, la tradizione e il nazionalismo contro il cosmopolitismo, un nuovo senso della storia che pure utilizzerà vigorose premesse di un illuminismo piú ricco di quanto si possa sommarariamente schematizzare), un sostanziale urgere della “persona” che chiede nuovi rapporti e nuova libertà e che sente un prepotente bisogno di affermazione illimitata e di continuità. In tal senso la poesia delle tombe (nelle sue diverse accentuazioni mistiche e civili, nel suo oscillare fra blande melancolie e richieste di una religiosità confessionale riconquistate dall'interno o

<sup>13</sup> Uno studio sul linguaggio italiano, foscoliano dei *Sepolcri* – in parte attraverso *Ortis* e *Chioma* – nelle riprese dirette e indirette dalla tradizione, dai classici e dai testi stranieri preromantici sarebbe uno studio importantissimo insieme e per la storia della lingua letteraria e del procedimento poetico del Foscolo.

immanentistica ed aperta, fra l'orrore eccitante della fossa, l'accorata elegia della tomba abbandonata e l'elegante perfezione del monumento consolatore nella patetica simpatia della natura) supera (pur avendole in sé) le condizioni di una moda (ed ogni moda al suo fondo ha ragioni importanti) e rappresenta, seppure in maniera parziale ed in sede letteraria, la problematica ideale e sentimentale dell'ultimo Settecento.

Il Foscolo (che dall'*Ortis* sentiva proprio intorno alla "tomba" questo ricco dramma personale e generale e che della tomba aveva fatto il simbolo essenziale della sua meditazione sulla morte e sulla vita – e gli ultimi grandi sonetti avevano presentato di nuovo in altezza lirica la «sepoltura illacrimata» e il «cenere muto», quasi chiedendo la risposta dei *Sepolcri*) nei mesi dell'estate-autunno 1806 riprese contatto con i termini essenziali e letterari di quella discussione trascogliendone i temi a lui cari e gli spunti utilizzabili (e quella trama incerta e sfocata, velleitaria e realizzata in forme per lo più deboli ed incerte, venne nel suo carme a risaltare trasformata e organizzata in una luce potente e in un discorso lirico potente anche come rilievo di posizioni ideali) e in una accensione eccezionale del suo animo (in cui, come diremo, si mescolavano vitalmente impeti lirici e impeti eloquenti e pratici) li sottopose ad una propria intuizione che di essi si era alimentata e riscaldata, ma che li superava nella loro parzialità e nella loro ambigua esistenza, li investiva di luce poetica trasformandoli in una salda e nuova struttura poetica ed in uno schema ideale più profondo e centrale.

È evidente che l'originalità dei *Sepolcri* è da cercarsi nella loro vita artistica e che è impossibile separare le loro posizioni ideali dall'espressione in cui unicamente vivono, ma indubbiamente anche nella storia più generale del primo Ottocento il Carme foscoliano mostra la sua grande importanza, l'originalità non tanto di singoli motivi, quanto della sua posizione centrale, della sua capacità di rappresentare il motivo più profondo celato sotto le espressioni della letteratura cimiteriale, affiorante parzialmente in singoli momenti poetici.

Cosicché se da una parte il Foscolo poteva accettare – esagerando polemicamente – l'accusa del Guillon di aver ripreso i singoli temi del suo Carme dalla letteratura precedente, perché sentiva giustamente che la sua grande originalità era di poesia non di contenutistiche «invenzioni», d'altra parte, oltre che nell'originalissimo nesso vivificatore, nel nuovo rilievo di una costruzione animatrice di quegli sparsi motivi ripresi e trasformati, il Foscolo poteva sentire la grandezza e la novità del suo Carme nella profondità con cui aveva ripreso e trasformato originalmente il denso dramma che si celava sotto il problema delle sepolture, con cui aveva accettato la vecchia e contemporanea discussione nel suo centro più intimo. Sotto i singoli temi utilizzati (e abbiamo visto come il Foscolo avesse soprattutto ripreso i temi della linea sepolcrale laica e civile servendosi però del fermento più sensibile e melanconico della linea "inglese" specie nella posizione delle domande iniziali) il Foscolo aveva risentito, nel suo problema personale di relazione fra

illusioni e realtà, il problema drammatico dell'uomo che nella tomba cerca disperatamente una continuità, non un semplice punto di annullamento, e che nel momento negativo, nella «luttuosa catastrofe» dell'individuo (per adoperare le parole del Silva), senza ricorrere a compensi ultraterreni, accettando dunque il limite tragico della vita individuale e vivendolo pienamente senza riserve (e d'altra parte quasi con religiosa serenità e senza quella specie di voluttà d'annullamento nella materia che era risuonata nell'*Ortis*), cerca una via di risalita e di salvezza che non possa essere colpita come «frivola speranza», come «speranza stolta», «onde consola sé coi fanciulli il mondo» (secondo l'espressione leopardiana), qualificandola come illusione, ma vitale ed effettivamente operante nei limiti della condizione umana.

L'insoddisfazione dello spirito romantico dentro le linee del pensiero illuministico aveva già trovato nell'Alfieri profondi impeti di ribellione, specie nelle lettere in cui, senza anticipare affatto posizioni di fede (né molto serve in tal senso il noto sonetto sul culto cattolico né gli aneddoti foscoliani sull'ultimo Alfieri che andava nelle chiese fiorentine a sfogare il suo umore tetro, il suo bisogno di solitudine e di meditazione), si precisano contro il razionalismo illuministico e materialistico accese posizioni di «illusioni vitali» fino a quella – razionalmente negata – della sopravvivenza individuale, accettata in una pagina bellissima, proprio come illusione generosa e nell'urto appassionato contro ogni pacifica mediocrit .

Nella lettera a Teresa Regoli Mocenni del 10 dicembre 1796 dopo la morte del suo amante Mario Bianchi, l'Alfieri scriveva:

Alcune opinioni son pi  utili e soddisfano pi  il cuore ben fatto, che altre. Per esempio, giova assai pi  alla fantasia e all'affetto il credere che il nostro Mario sia col Candido[Pisto], *Ndr* e col Gori, e che stiano parlando e pensando di noi, e che li rivedremo una volta, che non di crederli tutti un pugno di cenere. Se tal credenza ripugna alla fisica e all'evidenza gelida e matematica, non   perci  da disprezzarsi; il primo pregio dell'uomo   il sentire; e le scienze insegnano a non sentire. Viva dunque l'ignoranza e la poesia, per quanto elle possano stare insieme; immaginiamo, e crediamo l'immaginato per vero: l'uomo vive d'amore, l'amore lo fa Dio; ch  Dio chiamo l'uomo vivissimamente sentente; e cani chiamo o francesi, ch'  lo stesso, i gelati filosofi, che da null'altro sono mossi fuorch  dal due e due son quattro (*Lettere scelte*, a cura di W. Binni, Torino 1949, p. 139).

Nel Foscolo il controllo sui propri impeti era maggiore e pi  severa la fedelt  ad una linea di pensiero che non ammetteva facili vie d'uscita, provvisorie del resto nello stesso Alfieri.

Nel Foscolo – come poi e con maggiore complessit  filosofica nel Leopardi – (Alfieri, Foscolo e Leopardi rappresentano una tradizione romantica tutta particolare nella nostra letteratura) la cultura illuministica-materialistica   accettata nei suoi punti fondamentali, ma condotta a conclusioni romantiche inevitabilmente drammatiche e pessimistiche, ad un singolare ingorgo di ansia vitale, di aspirazioni infinite, di limiti duri accettati con

estremo coraggio, da cui risulta una possibilità poetica tutta legata a quella condizione storica.

L'aspirazione di quel tempo ad una «bellezza immortale», sorta nelle condizioni di una caducità umana inevitabile (le cose che per diventare belle devono morire, la gioia che è sempre sul punto di dire addio, ecc.), nel Foscolo trova una giustificazione più profonda e chiara, in uno sforzo di vita a vincere la morte (sentimento, storia, poesia), alla presenza costante della morte mai negata razionalmente, nell'opera di valori-illusioni che si affermano nella catastrofe (Ajace, Ettore) dell'individuo. Il fatto tragico della morte non è aggirato e si lega ad una visione disillusa della vita come trasformazione della materia, come regno del «così è, così deve essere» (e qui soccorrono al chiarimento della posizione foscoliana fra materialismo e vichianesimo i *Frammenti su Lucrezio*, l'*Orazione sui limiti della giustizia*), mentre, su questa constatazione accettata con severità meditata, la vita viene di nuovo affermata con i suoi colori più luminosi, con la sua apertura infinita nel campo dell'attività generosa degli uomini.

Il Foscolo nei *Sepolcri* congiunge la conclusione del materialismo settecentesco ad una apertura romantica, ma si badi bene (e qui le osservazioni critiche del Rosmini possono avere la loro utilità come persino quelle tendenziose del Tommaseo circa i rapporti fra Foscolo e Vico), questa apertura è del tutto particolare e non conduceva alla civiltà romantica quale effettivamente si configurò nel suo storicismo e nel suo spiritualismo: e l'adesione alle conclusioni materialistiche non fu mai ritirata e quel mondo di valori-illusioni che tanto alimentò poi il Risorgimento italiano rimase tuttavia – tanto più ricco poeticamente – pur sempre un mondo alto di illusioni, un modo particolarissimo di affermazione vitale, non un sicuro e immediato attacco con la civiltà romantica delle «magnifiche sorti e progressive», del cattolicesimo liberale manzoniano, e neppure dell'idealismo umanitario mazziniano.

Il Foscolo offrì all'Ottocento la sua potente visione della critica, il suo nazionalismo generoso, il suo vivo senso della realtà politica, ma nel campo della poesia, dove egli vive in assoluto, rimane pur sempre in una via particolare, in una condizione che lo limita e ne esalta la potenza di originalità, tutto ricco di fermenti nuovi, tutto vicino ad una svolta feconda del primo Ottocento, ma rinserrato da limiti settecenteschi che danno alla sua affermazione vitale una forza più esplosiva, una luminosità più eccezionale.

Né le vaghe effusioni di un Lamartine, né il *Weltschmerz* scadente del pieno romanticismo, né la feconda costruttività dei romantici appoggiati all'idealismo tedesco: la sua poesia nasce (e i *Sepolcri* in tal senso ne sono il documento più probante come le *Grazie* ne rappresentano lo sviluppo più sicuro e dominato) come inno alla vita sempre bisognosa di consolazione, come affermazione della vita in presenza della morte ed entro una concezione materialistica triste e severa superata nell'impeto generoso del sentimento, della continuità storica e della poesia, ma effettivamente sem-

pre presente, sí che il carne si chiuderà con una catastrofe, con una morte (non con un inno inebriante), e il limite della vita umana e della vita cosmica sarà ribadito accanto al motivo dell'eroismo sfortunato, del generoso patriottismo, della poesia eternatrice, voce superiore di una umanità eroica e sventurata.

E tu onore di pianti, Ettore, avrai  
ove sia santo e lagrimato il sangue  
per la patria versato, e finché il Sole  
risplenderà su le sciagure umane.

È l'eroismo generoso e sfortunato che ha onore di pianto, di lacrime, sullo sfondo limitativo e grandioso di un mondo desolato e caduco anche nel suo simbolo vitale piú alto, il Sole, che risplende sulle sciagure degli uomini.

Certo, i *Sepolcri* rappresentano un momento eccezionalmente vitale nella poesia foscoliana e la loro prima forza consiste proprio nello sgorgare impetuoso delle illusioni-valori, in questo rapido e grandioso accompagnarsi di motivi vitali su di un grande paesaggio affascinante, ma quel paesaggio è pure un paesaggio cimiteriale (o visto intorno ai cimiteri come il paesaggio fiorentino intorno alle tombe di S. Croce), quei motivi sono esaltati proprio perché nascono confortatori di una situazione di dolore effettivo, in assoluto invincibile, e quella vitalità, quel senso lieto e affascinante dell'«armonia del giorno» ci seduce proprio perché risuona sul limite della morte e di una visione dura, disingannata della realtà. Perciò quella poesia è tanto piú intensa e luminosa perché nasce da un'aspirazione tanto potente e tanto difficile, tanto condizionata e costretta da una immanente tragedia riconosciuta ad occhi limpidi.

Tale condizione si ripresenterà con una forza piú concentrata e scavata nel grandissimo Leopardi e naturalmente Foscolo non fu Leopardi<sup>14</sup>, anche per il senso piú mondano della vitalità assicurata piú in estensione, piú in società, piú in volontà pragmatica (l'eloquenza patriottica, per esempio); ma nelle particolari coordinate foscoliane tale constatazione serve bene a meglio sentire nella sua origine piú profonda, personale e storica, l'incanto della poesia dei *Sepolcri*, la sua originalità e storicità in quella crisi accennata dalle varie linee della poesia sepolcrale e potentemente incisa dal Foscolo in una linea essenziale ed unitaria. Fra la ricerca di una nuova religiosità laica e civile, di una continuità sopraindividuale in cui non vada perduta l'energia spesa dall'individuo generoso e la rivolta dell'individuo ad una visione puramente razionalistica e ottimistica della vita che lo conduce attraverso un turbamento di sensibilità o ad uno spalancarsi di orrore lugubre o ad agganci a soluzioni confessionali e deistiche riconquistate, il Foscolo ha fermato, ricollegandosi rapidamente allo

<sup>14</sup> Il Foscolo affascinò il Croce per la sua vitalità piú vistosa, contrastante con quella – per lui – «strozzata» del Leopardi.

svolgimento essenziale della sua vita intima dall'*Ortis* ai grandi sonetti, una linea centrale a cui la presenza di Vico dette un rinforzo essenziale anche se piú stimolante che costantemente accettato da un punto di vista filosofico<sup>15</sup>.

Il vichianesimo permetteva al Foscolo di superare le considerazioni di piccola politica dei sepolcrali francesi e di introdurre un ritmo essenziale nello svolgersi delle illusioni-valori, nel passaggio dal valore sentimentale e privato della tomba a quello storico e civile e patriottico senza con ciò rompere l'iniziale visione materialistica della realtà e della situazione infelice degli uomini che fa da base del potente chiaroscuro caratteristico dei *Sepolcri*<sup>16</sup> e che potenzia, limitandone una piú facile soluzione, l'aspirazione dell'animo foscoliano a superare la frattura della morte e la ferrea necessità naturale (che nelle *Grazie* si riprospetterà soprattutto come istinto belluino di strage e di preda nel cuore degli uomini), il bisogno di una continuità dell'attività generosa.

Nasceva cosí nelle particolari condizioni della cultura foscoliana non tanto un urto fra posizioni illuministiche e posizioni romantiche (che per il Citanna provocherebbe l'incertezza e gli squilibri del Carme), quanto una specie di duplice ed unitaria considerazione della vita umana nella sua drammatica realtà, essenziale per la poesia dei *Sepolcri* nel suo svolgersi dinamico, a contrasti ed a rilievi forti, a forte «chiaroscuro», con forte risonanza degli elementi luminosi e vitali proprio per la vicinanza e la presenza della morte e della severa visione materialistica.

Il poeta rivedeva la vita umana nella sua realtà infelice e resa tragica dalla morte e nella sua aspirazione a vivere, a crearsi conforti ed effettive condizioni non di «magnifiche sorti e progressive», ma di civiltà generosa ed eroica non ignorando la propria situazione o accedendo a spiegazioni mitiche, anzi meditando e insistendo proprio sulla propria fragilità, sulla tragedia della morte. Mentre il Foscolo manteneva la sua visione amara e severa della realtà come trasformazione di materia e della vita politica come urto di forza e «fraterna strage»<sup>17</sup> e nei *Sepolcri* a chiare note ribadiva tale sua concezione, contempo-

<sup>15</sup> Vi è un accenno critico a Vico nella *Orazione inaugurale* (*Opere*, Ed. Naz., VII, p. 19), accusato di essere ritardato «dalla contemplazione del mondo ideale nei riguardi di una indagine sulle sorgenti della universa giurisprudenza», e tale accenno si può allargare nell'urto delle differenze foscoliane verso posizioni schiettamente filosofiche («La filosofia è *vanitas vanitatum*; e le nostre dottrine sono anch'esse fenomeni di fenomeni»; al Gioia, 19 maggio 1809, *Epist.*, I, p. 272).

<sup>16</sup> Nel *Saggio* dello Hobhouse si legge (*Opere*, XI, p. 306) circa il verso dei *Sepolcri*: «I patetici sentimenti progrediscono con passo lento e misurato, ma le immagini sono presentate colla vivace e nobile attitudine della gioia». Ma il chiaroscuro dei *Sepolcri* è in realtà presente nella costruzione stessa del carme, nel contrasto di tinte cupe e luminose di quadri foschi e sereni, e la sua originalità è in quella poetica presenza di vita e di morte, di cielo delle illusioni e di realtà della trasformazione nella materia.

<sup>17</sup> C'era nel Foscolo in questo periodo un'estrema coscienza dei propri principi e del valore della sua persuasione: «I miei principi non posso cangiarli perché sono salito sino ad essi per una via lunga, faticosa, e senza l'aiuto degli altri, e senza pertinacia di sistema, e senza entu-

raneamente dal punto piú sensibile (il sepolcro) sviluppava una serie coerente e parallela di illusioni-valori, tanto vitali ed efficaci quanto inseparabili dalla loro base di origine di «ristoro», di «consolazione». Un arco altissimo di sentimenti che si costituiscono come illusioni-valori (corrispondenza di amorosi sensi, sentimento della tradizione civile, sentimento patriottico, sentimento della poesia come voce suprema di immortalità) si innalza dal sepolcro, si svolge dalla realtà dolorosa e si chiude su di una nuova, piú alta presenza delle «sciagure umane», nell'atmosfera assoluta e universale del mito antico. Canto sacro di una umanità eroica e dolorosa il cui significato supera quello di un inno patriottico, anche se il Foscolo insisté sempre, a proposito dei *Sepolcri*, sul loro valore politico e sulla loro occasione di sfogo antinapoleonico.

In realtà l'elemento politico-patriottico agí nella genesi dei *Sepolcri* come l'elemento piú stimolante, quasi l'esponente vistoso di quel «passionato» che il Foscolo nel *Commento* aveva indicato nelle passioni della società del proprio tempo (e di passione e di cieca passione<sup>18</sup> il Foscolo parlò piú volte a proposito dell'amor di patria che pure chiamava «illusione pur troppo come tutte le umane cose», *Ep.*, I, p. 558). Nel pretesto del Carme («pur nuova legge») il Foscolo univa ad una protesta generale contro una mentalità gretamente egualitaria, mortificatrice dei fermenti piú preziosi dell'umanità, dei suoi sentimenti consolatori ed altamente civili (e qui il carme meglio si legava alla crisi-sviluppo da illuminismo a romanticismo), una protesta piú particolare, piú violenta e appassionata, capace di polemica e di satira, contro la servitù italiana, contro il meschino opportunismo conformistico («liberal carme» sono veramente i *Sepolcri*) della classe dirigente del regno italico (che peggiorava i difetti della repubblica italiana contro i cui dirigenti il Foscolo aveva già scritto nel 1802 l'*Orazione a Bonaparte*), e capace insieme di farsi esortazione, invito ardente agli italiani per la loro rinascita nazionale. Nell'accento di culto patriottico che Alfieri e Foscolo hanno introdott-

siasmo di singolarità. Saranno falsi, ma gli uomini mortali che sanno cogliere mai di certo e d'incontrastabile su la terra? Nascere, vivere e morire, ecco cosa sappiamo; e lo sappiamo non già per le cause, bensí per l'esperimento continuo degli effetti; ma il come e il perché di ogni cosa stanno e staranno, a quanto io credo, in eterno nella Mente imperscrutabile dell'Universo. E questa Mente io adoro senza temerla: e riposo ne' suoi consigli senza indagarli: solo guardo gli effetti, e da quegli effetti, desumo alcuni principi e dico: «Cosí dev'essere, poiché cosí sempre fu» (*Ep.*, I, p. 228, 16 marzo 1809 al Gioia). Ed in relazione alla visione foscoliana della realtà e della politica, si rimanda alla lettura dell'*Orazione sull'origine e i limiti della giustizia* tenuta nel 1809 a Pavia alla fine della sua attività di insegnante.

<sup>18</sup> Nell'*Ortis*, nella lettera da Ventimiglia, 19-20 febbraio, il Foscolo indicava nei sepolcri dei grandi la funzione «eccitatrice» che essi avrebbero dovuto avere nell'animo degli italiani. «Mentre invociamo quelle ombre magnanime, i nostri nemici calpestano i loro sepolcri. E verrà forse giorno che noi perdendo e le sostanze e l'intelletto e la voce, saremo fatti simili agli schiavi domestici degli antichi, o trafficati come i miseri negri, e vedremo i nostri padroni schiudere le tombe, e dispeppellire e disperdere al vento le ceneri di que' grandi, per annientarne le ignude memorie; perché i nostri fasti ci sono cagione di superbia, ma non eccitamento dall'antico letargo».

to nel costume risorgimentale (nel 1821 l'Ornato parlerà dell'Alfieri come del «nostro santo»), il motivo nazionale romantico (legato ad un sentimento romantico valido per ogni nazione, per ogni patria, ed infatti nel finale sacro sarà il sangue per la patria versato, per ogni patria) ha nei *Sepolcri* una particolare importanza di tensione e vitalità e insieme può rappresentare il pericolo di maggiori concessioni all'eloquenza, alla volontà di effetto. Certo il lettore moderno deve risentire questo elemento nel suo valore storico e romantico, ripulirlo dalle impure impronte di altre mani e di altre spiritualità (il nazionalismo foscoliano corrisponde ad un momento storicamente importante e di valore generale dopo il cosmopolitismo settecentesco, e il nazionalismo moderno bellicista e dilettantesco, provinciale e scolastico è di quello la deturpante caricatura) per apprezzarne l'intensità e la purezza che ebbe nello spirito foscoliano. Tuttavia anche così storicamente restaurato e sentito nell'intera gamma di motivi romantici che urgono nei *Sepolcri* nello sviluppo della crisi illuministica, quell'elemento così necessario e vitale nel Carme rappresenta anche la radice di tanti movimenti eloquenti, l'indice di una intima confusione fra eloquenza e lirica, fra poesia e volontà di persuasione e di azione che mentre dette ai *Sepolcri* un particolare fascino nell'epoca risorgimentale, ha reso sospettosi e guardinghi (e spesso per contrasto, in maniera eccessiva) i lettori moderni.

#### 4. *Lirica ed eloquenza nella poetica dei «Sepolcri»*

Per spiegarci la particolare natura dei *Sepolcri*, e per renderci conto degli squilibri poetici e dei pericoli che, ignoti agli uomini dell'Ottocento, urtano con particolare forza nella nostra lettura di uomini educati ad una poesia antiretorica, paurosi di ogni confusione fra poesia ed eloquenza e persino a volte viziati da una concezione di "poesia pura", di lirica essenziale che può giungere ad inibirsi ogni impegno fino a ridursi esangue e calligrafica, dobbiamo calcolare in sede di poetica il particolare equivoco fra poesia ed eloquenza che il Foscolo mantenne (e il Leopardi riprese nel periodo giovanile, delle canzoni patriottiche) nella sua concezione della lirica<sup>19</sup> e che ebbe in lui particolare accentuazione proprio nel periodo dei *Sepolcri* fra la *Chioma di Berenice* e le lezioni pavesi.

Nel periodo dei *Sepolcri*, sulle proposte essenziali del *Commento alla Chioma di Berenice* (magnificare le passioni umanizzando gli dei e immortalando gli umani, unione di mirabile e di passionato, canto lirico che non conosce indugio descrittivistico e si ribella nella sua esigenza di messaggio storico e solenne al «vuoto suono e lusso letterario», alla poesia ragionatrice e illustratrice, al sentimentalismo privato preromantico), l'unione di eloquenza e

<sup>19</sup> Nella "lirica" il Foscolo, il Borgno e il Martignoni non ammettevano del Petrarca che le canzoni politiche.

lirica si era fatta prepotente ed esplicita, legata com'era non ad un bisogno di amplificazione montiana, di vaga ornamentazione eloquente e immaginosa, ma all'esigenza di un entusiasmo capace di passare nell'animo dei lettori, di agire sull'animo altrui, di comunicarsi in condizioni alte ed eccezionali (il «liberal carme» che non toccherà il leopardiano «vario volgo a' bei pensieri infesto», ma le anime «forti» inevitabilmente rare come nel pensiero alfieriano del *Dialogo della virtù sconosciuta*). Anzi la poesia, mentre non cercherà la facilità, la comprensibilità dei romantici 1816, non si riterrà valida se non nella capacità di trasmettere entusiasmo (e il Bettinelli nel ricco saggio *Dell'entusiasmo* confortava questo bisogno di comunicazione e di affetto che una poesia di altro gusto non considererà o addirittura ripudierà).

Ecco infatti che nel *Discorso sopra la poesia lirica* del 1811 (uscito nel maggio 1811 negli «Annali di scienze e lettere») il Foscolo insisterà sull'entusiasmo come caratteristica della lirica, che «canta con entusiasmo le lodi de' numi e degli eroi» (*Opere*, Ed. Nazionale, VII, p. 325), e poi, preoccupato di distinguerla da quella amorosa (p. 327), impropriamente, secondo lui, chiamata lirica, per bocca del Borgno (Gerolamo Federico Borgno, *Sul carme di Ugo Foscolo dei Sepolcri e sulla poesia lirica*; tradotto dal latino, nella edizione Silvestri, Milano 1813) ribadirà e il particolare soggetto della lirica (non privato, ma storico e universale) e il suo carattere di comunicabilità, di «eccitazione», la sua alleanza e quasi fusione con l'eloquenza, mezzo di comunicazione e insieme calore entusiastico scarsamente precisato nella sua natura, ma fortemente invocato nell'espressione lirica come suo naturale ed indispensabile coefficiente di tensione.

Ma una delle cause principali, per cui questo carme c'inebria d'un piacere profondo, soave, e indistinto, si è, che il poeta, dopo aver sentita l'ammirazione, l'amore, la malinconia, la magnanimità, l'ira, il dolore, e tutti i sentimenti eccitati in lui dall'argomento, e dopo d'aver idoleggiati, coloriti ed animati quegli affetti con tutte le tinte ed il fuoco della fantasia, egli li presenta ai lettori, e trasfonde in essi la stessa ammirazione, lo stesso amore, la malinconia, la magnanimità, l'ira e il dolore ch'egli sentiva meditando e scrivendo. Ma questa facoltà di trasfondere in altri, per così dire, la propria anima, che è dote essenziale dell'eloquenza, e specialmente della poetica, è facoltà tutta naturale, e che nessuno studio può mai farci acquistare. E nondimeno non sarebbe riuscita a tanto effetto, se il poeta non avesse esaminati, e paragonati i sentimenti, che la lettura de' grandi scrittori gli eccitava nell'animo, e nella mente; e se non avesse considerate praticamente, ed esplorate nel cuore degli uomini le vie per cui si trova adito a commuoverli, a convincerli e a persuaderli; e qui unicamente sta l'arte, e così l'arte può perfezionare la natura (op. cit., pp. 99-100).

E il Foscolo in una delle lezioni pavesi precisava:

Tutta la letteratura d'ogni nazione consiste ne' poeti, negli oratori e negli storici; l'eloquenza è la facoltà che dà colorito disegno ed anima a queste tre parti della letteratura. Qualunque siane la materia che i poeti, gli oratori e gli storici trattino

non rileva: purché sia animata dall'eloquenza, anche l'agricoltura diventa poetica in Virgilio; la politica, la giurisprudenza e la metafisica, diventano oratorie in Machiavelli ed in Montesquieu, ed in Platone; l'astronomia e l'anatomia stessa degli animali diventano sublimemente storiche nella penna di Bailly e di Buffon. Ora l'eloquenza, ch'è il carattere generale ed ingenito della letteratura, distinguesi da ogni altra facoltà ed arte dell'uomo, perché esercita l'intelletto non per mezzo dei sensi come la musica e la pittura, non per mezzo del raziocinio come fanno i calcoli matematici e le dimostrazioni scientifiche, bensì per mezzo del calore delle passioni e della energia della verità. L'eloquenza insomma, qualunque argomento maneggi, e sotto qualunque forma, in prosa od in versi, deve ottenere che il cuore senta, che l'immaginazione s'infiammi, che le idee si dipingano vive, calde e presenti dinanzi la mente, e che queste fortissime sensazioni ed idee risvegliano ed invigoriscano l'attività della nostra ragione, e ci facciano non tanto calcolare la verità quanto sentirla e vederla (*Opere*, VII, p. 102).

Posizione complessa<sup>20</sup> in cui motivi romantici nuovi si mescolano con le vecchie definizioni dell'eloquenza: la sua stessa comunicabilità a diverse forme espressive indica nella sua ricchezza qualcosa di più confuso e generico, vitale per il Foscolo, stimolante per la sua poetica (e si ripensi all'entusiasmo del Bettinelli), ma pericoloso per la purezza della sua poesia, tanto che lo stesso poeta vagheggiò in quell'epoca come necessario contravveleno ai suoi impeti la limpidezza, la «nobile semplicità» omerica.

È l'eloquenza era altresì nel «passionato» potentemente legata al motivo storico-patriottico; ancora una volta una profonda esigenza romantica di concretezza e una pericolosa accentuazione dell'elemento volitivo ed oratorio.

La poesia, la storia e la facoltà oratoria, che costituiscono la letteratura di ogni nazione, non cambiano se non le apparenze, perché tutte stanno nell'eloquenza. Poiché la letteratura d'una nazione è annessa al clima, agli usi, alla religione, alle leggi, alla fortuna della stessa nazione, chi non ama la sua patria, non può essere utile letterato» (Lezione prima, *Su la letteratura e la lingua*, *Opere*, VII, p. 53).

Così superando l'edonismo insignificante e il mediocre didascalismo dei contemporanei, in un senso alto e originario della parola, il Foscolo toccava però il pericolo di una oratoria (sia pure altissima) nella esigenza di una eloquenza («facoltà di persuadere») nutrice della poesia: persuadere come naturale vita della poesia che incanta e ci riempie di sé, ma anche persuadere in senso pratico, oratorio, non poetico.

Altissima eloquenza, eloquenza per la poesia e da questa inseparabile, eloquenza per il «passionato», ma causa di colori qua e là eccessivi, di impeti

<sup>20</sup> Simile in tal senso quella del Borgno e quella del Martignoni. Il saggio *Del bello e del sublime* di I. Martignoni, Milano 1810, è un altro documento importante per la poetica dei *Sepolcri* e accentua bene il legame fra lirico, entusiasmo, eloquenza e sublime nella distinzione di una poesia alta, civile, eccitatrice di alti sentimenti.

non sempre mediati nell'altezza del mito poetico, come invece avviene più costantemente nell'ultima parte del Carme.

Nell'ispirazione e nella costruzione del Carme la tensione della "lirica" agì così insieme come coefficiente poetico e come accentuazione eloquente. Radicalmente unito e giustificato nella poetica della "lirica" entusiastica, l'impeto lirico-eloquente porta con sé pericoli che ogni lettore esperto avverte nei *Sepolcri* e di cui ci si deve render conto non per impossibili tagli antologici ed impossibili epurazioni (che toglierebbero insieme la radice del bene e del male), ma per una comprensione ed un avvicinamento di quel capolavoro nel suo vivere concreto, nelle condizioni particolari in cui si è formato.

Dopo l'accettazione integrale ed entusiastica dell'Ottocento risorgimentale che aveva sentito l'appello foscoliano anche nella direzione voluta dal Boggio («L'ardore e l'entusiasmo destato e fomentato da questi cantici – della rivoluzione francese – quanto giovò a sconfiggere i nemici ed a far trionfare la nazione sopra ogni altra di Europa!» – p. 118) e insieme aveva condiviso l'equivoca concezione della lirica-eloquente (e si pensi ancora nel secondo Ottocento alle poesie civili e patriottiche del Carducci e sin nel primo Novecento alla scadente retorica delle *Canzoni d'oltremare* del d'Annunzio), la critica di origine crociana ha giustamente liberato i *Sepolcri* dal loro dubbio privilegio di indiscutibilità ed ha iniziato un processo di revisione dei vecchi giudizi<sup>21</sup> che giunse, per reazione e per esasperazione del criterio di distinguere fra poesia e non poesia, fino alla proposta di considerare il carme come una collana di liriche dentro una struttura ragionativa ed eloquente, impacciante e riflettente un urto insanabile fra posizioni illuministiche e romantiche.

Da un punto di vista più distaccato e storico, mentre si deve reagire alla tesi estrema della «collana di liriche» e superare comunque la confusione fra nobile eloquenza foscoliana così vitale ed originale e l'eloquenza nazionalistica di altre epoche, d'altra parte, proprio per comprendere la singolare natura dei *Sepolcri* e per collocarli in un preciso momento della poesia foscoliana (diversa sia dalla produzione precedente più "autobiografica", sia dalle *Grazie* in cui il principio della lirica alta viene però applicato con una totale vittoria sugli impeti più eloquenti e il passionato e il mirabile sono fusi con tanta maggiore costanza e in condizioni nuove di maggiore serenità), si deve riconoscere, entro una coerente poetica, un afflato lirico-eloquente, in presenza radicale e inseparabile di una forza non puramente poetica che arricchisce e turba il carme nel suo dinamico svolgimento affiorando più pericolosamente in quadri ad effetto, in punte polemiche e satiriche meno mediate poeticamente in esortazioni frementi, ma insieme sollecitandone il "crescendo" sino al punto più intenso e complesso delle tombe di S. Croce. Più alta e sicura diviene la poesia quando, dopo la maggiore espressione

<sup>21</sup> Caratteristici gli sdegni di fedeli della vecchia accettazione risorgimentale aggravata dai nuovi motivi nazionalistici contro le nuove analisi dei crociani. Esempio in tal senso la recensione di V. Cian sul «Giornale storico della letteratura italiana» al volume del Citanna.

dell'impeto lirico-eloquente, il passionato perde il suo carattere piú urgente (ma lo perde perché piú completamente sfogato e bruciato nell'episodio di S. Croce) e si media in un'alta atmosfera di mito antico e universale, in una tensione piú intima e meno impetuosa, in una intonazione piú sacra e distaccata. Ma, ripeto, a questa altezza finale i *Sepolcri* non potevano salire che attraverso lo svolgersi complesso dei tempi precedenti, quella maggiore purezza era acquistata attraverso un arricchimento non privo di rischi e di parti meno veramente poetiche, il grandioso canto finale (vera voce assoluta di un'umanità eroica e sventurata, canto che supera polemiche e sdegni piú particolari) presuppone la concretezza "contemporanea" degli episodi piú eloquenti, si scioglie così limpido e profondo dopo un ingorgo di impeti che han dato risalto alla sua purezza e arricchito la sua vitalità.

I *Sepolcri* vanno dunque letti tenendo conto della loro generale unità d'impeto lirico cui una componente di eloquenza si è radicalmente intrecciata, del loro svolgimento dinamico attraverso tempi (il termine musicale vuole accentuare il carattere di unità sinfonica dei *Sepolcri*) che portano particolari intonazioni (il principio della «unità e varietà» meglio invocato per le *Grazie* fu già tenuto presente dal Foscolo nella composizione del carne per il quale il Borgno parlava persino di «magnifiche digressioni») e pur si uniscono in un generale crescendo che trova la sua acme lirico-eloquente nel tempo delle tombe di S. Croce ed apre la via al piano piú alto e costante dell'ultimo tempo.

E si può dire che, se dall'alto dell'ultimo tempo meglio si può vedere la necessità degli altri tempi, il loro legame di sviluppo, e d'altra parte i loro diversi limiti di intero risultato poetico, anche nella compresenza dei vari tempi meglio si sente la ricchezza del carne, meglio si apprezza la complessità in profondo dei singoli tempi. Così il primo tempo così unitario e vivo nella sua intensa cadenza mesta ed armoniosa risuona di ben altra forza rispetto al blando sentimentalismo elegiaco pindemontiano (che pure vi è richiamato nei suoi echi essenziali), in quanto implica nel fondo generale del carne la presenza del motivo eroico, del compianto sulle sciagure umane, il valore della poesia immortalatrice, che trovano espressione piú diretta in altri "tempi", e il tempo grandioso delle tombe di S. Croce sarebbe davvero ben piú oratorio se non presupponesse l'approfondimento affettuoso della religione privata delle tombe e d'altra parte l'eco piú solenne e desolata del movimento delle rovine che approfondisce quanto in quel tempo vi è di troppo lucente ed entusiastico.

##### 5. Lettura dei «*Sepolcri*»

Il primo tempo (vv. 1-50) elegiaco e armonico (il tono della «mesta armonia» realizza ed unifica il fascino luminoso e nostalgico dell'«armonia del giorno» e la trepida mestizia degli interrogativi dolenti, delle domande

sul valore del sepolcro) mantiene una unità più facile e costante fuori dagli impeti più grandiosi e rischiosi. Esso costituisce una lunga introduzione dalla domanda alla risposta atteggiata come controdomanda suadente e tenera, sulla stessa curva elegiaca degli interrogativi, a cui corrispondono movimenti di esclamazione poco sonante, sommessa e sospirata («Vero è ben... Celeste è questa»), rappresenta non solo un attacco di discorso poetico più lento, più sommesso e funzionale a sviluppi più tesi e ad alta voce (e l'inizio ad epistola poté corrispondere a una prima idea del carme, ma bene coincide con una funzione di questo inizio nel lento crescendo del carme), ma la base essenziale di tutti i *Sepolcri*, la grandiosa esaltazione delle tombe nella loro funzione civile e storica, trova un appoggio sensibile, concreto, affettuoso in questa modesta religione del sentimento che riguarda non solo i grandi, ma ogni mortale in cui la vita degli affetti abbia superato come aspirazione il meccanico trasformarsi della materia.

Nell'onda luminosa e malinconica dell'inizio l'essenziale chiaroscuro, che più avanti verrà dilatato in contrasto di quadri, è presente in un incontro più sicuro (l'urne «confortate», il sonno duro della morte) di vita e morte, di espressioni affascinanti e nostalgiche dell'armonia vitale e di indicazioni sobrie ed intense dell'annullamento e della ferrea legge della trasformazione della materia (a proposito della quale si può osservare già un tono più austero e solenne che unirà poi la presentazione di questa continuità necessaria della natura e quella della continuità dell'umanità nelle sue tradizioni solenni<sup>22</sup>).

Il tema enunciato nel primo interrogativo<sup>23</sup> in questa intonazione di elegia e di chiaroscuro sensibile e patetico si ripropone con larghezza nella seconda domanda, che riprende l'essenziale modulo della prima allargandolo in un periodo mirabile di complessità e di armonia (lo stesso procedimento sarà adoperato per effetti di impeto ricco e complesso, mentre qui serve ad esprimere l'abbandono patetico ed elegante di una visione luminosa della vita in presenza della morte che annulla tutte le gioie dell'individuo), appoggiato all'immagine-simbolo del Sole e alla posizione forte del pronome personale («per me», poi «a me») che accentua il legame del tema con un interesse personale non fittizio: il Foscolo apparirà poi a più riprese fino alla figurazione più alta dell'evocatore di eroi, ma qui appare con tutta la sua ansia di vita e la sua personale meditazione su di un tema non retorico e astratto, ma vivo e partecipato con tutto l'animo e legato alla propria elegia personale. Il movimento bellissimo e perfetto (costruito su membri uguali

<sup>22</sup> La morte è il punto di incontro di questi due ordini contemplati dal Foscolo con attenzione religiosa: l'ordine necessario della natura e quello della civiltà nel suo ritmo essenziale e più duraturo.

<sup>23</sup> L'interrogativo ansioso e tenero è mossa stilistica caratteristica della poesia elegiaca sepolcrale e corrisponde alla natura più profonda di tale poesia che esprime una richiesta insoddisfatta e dolente. Movimento interrogativo che passerà e sarà fatto proprio dal Leopardi.

di coppie di versi che dal v. 10 si allarga in una serie di tre versi – 10-12 – a cui rispondono i tre versi della domanda finale) porta nella mesta armonia (che richiama l'eco piú intimo e foscolizzato della poesia del Pindemonte in una sottile mediazione di suggestioni letterarie omogenee al tono poetico dominante, come vedremo poi nel caso del Parini e dell'Alfieri<sup>24</sup>) una luminosa visione di vita nei suoi affetti essenziali (bellezza di paesaggio, fascino del futuro, poesia ed amore), culminante nella figura leggermente mitizzata delle ore future danzanti «vaghe di lusinghe»: figura e suono che realizza questo movimento sentimentale e poetico essenziale di nostalgia per cose belle e fuggenti. Il movimento che segue (vv. 16-22) si apre con un'altra apparizione di figura bella e fugace (la Speranza suscitatrice di vita anche nella infelicità) e con un chiaroscuro piú netto svolge in un tono desolato e solenne il tema della morte che adegua i resti dell'individuo ad ogni altra parte di materia soggetta ad un'incessante e vitale trasformazione.

Una nuova serie di domande (vv. 23-29) media la risalita ad una illusione consolatrice sempre dentro l'intonazione della mesta armonia, dell'elegia che si fa trepida e affettuosa intorno al gracile-germe di una nuova vita, intorno alla nuova vita del morto («non vive ei forse anche sotterra...») che nelle «soavi cure» provocate nei suoi dal culto delle tombe può vivere ancora in quanto suscita (ma si noti l'estrema leggerezza del verbo «desta» e la sua coerenza a questa operazione soave e tutta sentimentale) nei suoi quell'armonia vitale che il dolore e la morte avevano interrotto<sup>25</sup>.

Il movimento seguente (vv. 29-40) sviluppa la risposta confortatrice e sullo spunto di una lieve enfasi («celeste è questa... celeste dote...») presenta in una serie di condizioni tradotte effettivamente in immagini della nuova religione dei sepolcri (quelle stesse immagini di comforti che nelle domande iniziali erano apparse inutili di fronte alla morte dell'individuo) tutto un affettuoso, patetico piegarsi di persone e di paesaggio intorno alla tomba. E la lunga sequenza si risolve nella bella e compatta coppia di versi che nel loro suono eletto e sensibile, sostenuto e patetico ben rappresentano e la tipica cadenza di questo tempo e un accordo del linguaggio dei *Sepolcri* così elegante, neoclassico (si pensi alla forma «arbore amica» rara e latineggiante) e insieme tutto intriso di sentimentalità romantica che permea anche gli elementi di paesaggio (l'albero che consola le ceneri).

<sup>24</sup> Il Pindemonte era il poeta delle *Prose e poesie campestri* (il poeta della "leucocolia", della candida tristezza!), ma il Foscolo poté sentire qui la suggestione soprattutto di certe *Epistole* come quella veramente bella ad Elisabetta Mosconi, con le figure complementari delle due sorelle (l'una lieta e fiduciosa e l'altra silenziosa e mesta) e con il passo danzante della prima: «Pel sentier della vita il piè Clarina / move danzando: innanzi a lei stan sempre / alto su l'ale d'or lieti fantasmi / e tutte innanzi a lei ridon le cose».

<sup>25</sup> Accetto questa spiegazione audace, ma coerente e ben degna di questa finissima presentazione del colloquio fra vivi e morto. Il morto con il suo ricordo, con la sua presenza affettuosa e stimolante può riportare nel cuore dei suoi armonia, serenità, può aiutare a vivere e a superare lo stesso dolore provocato dalla sua morte.

Un ultimo movimento (vv. 41-50) chiude il tempo determinando poeticamente, sempre nella forma poco recisa di questo tempo (interrogazioni, o condizionali o negazioni che celano effettive affermazioni), la sensibile immagine della tomba consolata dalla presenza di «molli ombre», dalla preghiera di una «donna innamorata», capace di parlare a qualsiasi umano che le passi davanti. E nel determinare la «gioia dell'urna» (caratteristica frase di questa prima zona di religione sentimentale delle tombe in un ambito di affetti privati e vista soprattutto da parte dell'individuo destinato a morte) un chiaroscuro particolare si precisa nel confronto fra la tomba consolata e capace di colloquio e il mito di un al di là freddo e stilizzato riserbato alla immaginazione dell'uomo senza affetti.

Espressioni solenni e letterarie, ma gelide e veramente funerarie (gli «acherusia templa» di Lucrezio, il «sub umbra alarum tuarum» del Salmista), indicano il distacco assoluto con cui il Foscolo sentiva il «compenso» per lui vano di una sopravvivenza ultraterrena. Il Foscolo, senza dare a tale affermazione nessuna punta polemica ed anzi inserendo queste eleganti e fredde immagini in un complesso che culmina in quella vita della tomba che consola con la sua sicura immagine il pensiero dell'uomo che «lascia eredità d'affetti», rifiutava ogni accenno alla soluzione di una sopravvivenza individuale che non lo interessava nella via presa dalla sua meditazione poetica e che avrebbe scaricato tutta l'energia della sua aspirazione ad una speciale vita oltre la morte non in un altro, ma in questo mondo<sup>26</sup>.

A questo tempo di «mesta armonia», di elegia patetica e consolatrice («ristoro», «consolare», «gioia dell'urna», «armonia del giorno»), sono espressioni fondamentali di questa elegia che compiangere e consola, che dal momento tragico della morte, annullamento della vita individuale, canta il sorgere della «celeste corrispondenza d'amorosi sensi»), segue un secondo tempo (vv. 51-90) in cui si intreccia il tema della fossa comune conseguenza di provvedimenti inumani e sciocamente egualitari<sup>27</sup>, e quello ben più poetico dell'affettuosa rievocazione del Parini. È questo secondo tema quello che lega meglio il nuovo tempo con il primo come sensibile, poetico esempio di una «corrispondenza d'amorosi sensi» per la quale «si vive con l'amico estinto e l'estinto con noi», anche se questo esempio si complica con il primo

<sup>26</sup> Ripeto, in questo movimento la sopravvivenza individuale non è negata esplicitamente, ma la «consolazione» che può offrire il suo pensiero è nettamente svalutata di fronte a quella che veramente sta a cuore al Foscolo e che è base necessaria di tutto lo sviluppo di vita di illusioni-valori che costituisce l'essenziale acquisto ideale dei *Sepolcri*.

<sup>27</sup> Poco importa per la poesia se la «nuova legge» non era poi così drastica da «contendere il nome ai morti» e se l'esempio del Parini non rientrava evidentemente nei suoi effetti. La polemica del Foscolo si precisava in senso antinapoleonico (dove la versione del saggio dello Hobhouse tutta diretta a precisare l'occasione nella «nuova legge» francese), ma valeva in generale contro la mentalità aridamente razionalistica da cui in diversa misura erano pur nati i provvedimenti teresiani e giuseppini della Lombardia austriaca e poi più precisamente quelli francesi.

tema, piú sforzato e pur necessario allo svolgimento del carne, del vergognoso trattamento fatto dai milanesi al loro poeta, incuranti di quel valore delle tombe dei grandi che apre la via ai tempi successivi.

È il tema del Parini rievocato affettuosamente (e insieme spunto della polemica e del quadro ad effetto che turbano la poesia piú sicura del tempo) quello che porta piú poesia e involge con la sua tenerezza soave e dolente le stesse parti piú oratorie e lugubri, riprendendo il tono sommesso e «pietoso» del primo tempo e precisandolo nell'espressione di un sentimento individuato e storico, nel colloquio affettuoso con la musa, nella rievocazione-evocazione della musa e della sua relazione con il poeta da lei consolato nella sua vita povera e casta di sacerdote della poesia, di elegante correttore di costumi. E tutto il movimento che va fino al v. 69 ha un'intonazione blanda e affettuosa, nobile e patetica nell'inclinazione di un ritmo rievocativo («e tu gli ornavi... e tu venivi e sorridevi») di estrema delicatezza e di contenuto abbandono entro il quale una lieve e abilissima ripresa di toni pariniani (i toni delle grandi odi neoclassiche, dell'ode *Alla Musa*, i toni della satira elegante del *Giorno*; vv. 58-61) serve a far concretamente rivivere il ricordo del poeta ed amico nella sua stessa voce (come in parte era avvenuto prima per il Pindemonte, poi per l'Alfieri), quasi a rendergli un concreto omaggio e a far sentire nel proprio verso la presenza stimolatrice del suo verso. Una rievocazione affettuosa e soave resa piú intensa dall'eco di un ricordo personale (il giardino di Porta Orientale dove si svolgono i colloqui ortisiani fra Foscolo e il vecchio Parini) e dall'accordo con la propria personale elegia («fra queste piante ov'io siedo e sospiro / il mio tetto materno») culmina nella precisa indicazione di un luogo e di una pianta<sup>28</sup> («quel» tiglio e non piú una qualsiasi «arbore amica») cortese di calma e d'ombre. Ma in queste ultime battute compare un lieve accenno di cambiamento dentro l'aura soave dominante nel fremere del tiglio che prelude al nuovo movimento in cui il tema polemico si sviluppa sino ai vv. 85-86, quando l'intonazione piú pura e poetica torna a dominare ed a chiudere in un lamento alto e contenuto questo secondo tempo.

Il movimento polemico contro Milano «la città, lasciva / di evirati cantori allettatrice» (e ancor qui si sente un'eco dell'ode del Parini la *Musica o l'Evi-razione*) si amplia nel quadro notturno dei cimiteri comuni: un momento chiaramente inferiore in cui una volontà polemica supera la misura della poesia e si serve di abili risorse letterarie per un effetto di orrore, di emozione, di sdegno. L'eloquenza che vuol commuovere e persuadere prevale qui nettamente e insieme prevale, sulla base di una interpretazione errata di un episodio pariniano (*Notte*, vv. 1-29), una volontà di polemica antiromantica, di gara con gli imitatori della letteratura nordica di dimostrazione delle

<sup>28</sup> La presenza di alberi, di paesaggio vegetale non manca mai intorno alla tomba nei *Sepolcri* sino al paesaggio fiorentino, grandioso giardino intorno alle tombe di S. Croce, sino alle palme e cipressi ultimi consolatori delle tombe troiane.

possibilità di effetti lugubri nella piena fedeltà ad una tradizione classica ed italiana. (E si noti in proposito che proprio nei pezzi di gusto piú esteriormente romantico il Foscolo calca la mano quanto piú si allontana da possibili esemplari stranieri e quanto piú utilizza vistosamente esempi ed echi di poesie classiche ed italiane).

Particolari esasperati, onomatopee abilissime, ma insistenti e retoriche (questi brani piacquero immensamente per la loro «armonia imitativa» a commentatori dell'ultimo Ottocento – Trevisan, Canello, ecc. come ad essi piacevano le parti piú eloquenti e sonanti), linguaggio cosí sforzato e lontano dalla energia misurata e dall'eleganza di altri momenti (e qui invece il «raspar», lo «svolazzar» che non riescono a farsi mediare nella classica scelta che pure qui è ricercata) caratterizzano il quadro della fossa comune come brano di bravura letteraria (e di dubbio gusto), di efficacia, ma non di poesia, come movimento calcolato nel generale chiaroscuro a forti contrasti, ma non internamente giustificabile. E la ripresa pariniana avveniva in tal caso in una disposizione errata anche criticamente. Infatti il brano introduttivo della *Notte* (da cui il Foscolo riprese mosse e parole: «e upupe e gufi e mostri avversi al sole / svolazzavan per essa... i cani rispondevano ululando...») aveva una funzione di colore grottesco ed ironico e le sue accentuazioni di colori cupi, di parole forti, nascevano anche da un bisogno di sottile parodia in cui il raffinato stilista mescolava echi di grandiosità notturna e caricati effetti ironici per un generale fine di ironico contrasto con la notte moderna del giovin signore, e il Foscolo errò anche quando nel «Gazzettino del bel mondo» presentò il brano come prova delle possibilità «romantiche» di artisti che si erano rifiutati totalmente ad ogni influenza del preromanticismo straniero. L'errore critico si tramutava qui in errore poetico ed è inutile tirare in ballo i notturni di Chopin come fa il Citanna o cercare altre giustificazioni: questo movimento, naturalmente valido nel generale sviluppo del carme, è però, nel suo risultato, scadente, uno degli effetti della eloquenza che prevale sulla poesia e nella polemica e negli sdegni cerca e provoca efficacia non vera rappresentazione poetica.

Il finale del tempo ci riporta all'altezza del primo movimento ed anzi solleva tutto il tempo in una esclamazione lirica di particolare intensità:

Ahi! sugli estinti  
non sorge fiore ove non sia d'umane  
lodi onorato e d'amoroso pianto.

Conclusione lirica di quanto l'inizio del tempo aveva proposto piú debolmente: «fuor dei guardi pietosi». Le «umane lodi» e l'«amoroso pianto» ricollegano il secondo con il primo tempo e insieme introducono il terzo come il Parini, «amico» e «grande» consigliere di «liberal carme», legava la fase della «corrispondenza di amorosi sensi» a quella delle tombe testimonianza di civiltà e capaci di eccitare «a egregie cose», e come il giardino di

Porta Orientale vagheggiato come ideale cimitero del Parini precisa le condizioni della tomba consolata e preannuncia i cimiteri-giardini degli antichi e degli inglesi.

Il terzo tempo (vv. 91-150), grandioso e ricco di movimenti, sviluppa in una generale intonazione solenne e maestosa il tema della religione dei sepolcri nel loro valore civile, nel loro legame con le origini stesse della civiltà nel suo distacco dall'epoca ferina. Sulla base sensibile del finale del tempo precedente che aveva preparato, e non solo logicamente, il nuovo valore delle tombe, il nuovo tempo si apre con decisione solenne, quasi con voce di organo, con voce di verità profonde e generali in uno sfondo grandioso di tempi remoti e preistorici (ed uno degli incanti poetici dei *Sepolcri* è questo passare di luoghi e di tempi, mai casuale e disordinato, e in questo "tempo" il ritmo dei secoli che passano risalendo dalla preistoria all'epoca contemporanea attraverso una continuità di tradizione è segnato in maniera chiara e con intenso effetto poetico). E sacri oracolari e storici sono soprattutto i primi versi (vv. 91-96) in cui, sulla base della grande interpretazione vichiana (qui si può ricordare la frase di Giuseppe Manacorda: «Vico che canta e non sillogizza!»)<sup>29</sup>, con la nascita del «pudore» e della «compassione» (principi essenziali di civiltà, come il Foscolo precisa nella *Orazione sull'origine e sui limiti della giustizia*) si sviluppa la severa visione della civiltà primitiva sempre di fronte alla severa visione di una immutabile struttura della realtà in cui la Natura «destina» i cadaveri ad altra vita organica. Proprio mentre ribadisce la sua concezione materialistica con versi che hanno la stessa solennità sacra di quelli che cantano l'inizio della civiltà (solennità fatale e storica adeguata dal passo, dal suono, dal linguaggio assertivo), il Foscolo enuncia la parola essenziale «religione» e traduce poeticamente il valore civile delle tombe nel ritmo solenne e scandito («tradussero per lungo ordine di anni») con cui una tradizione secolare ed uguale pur nella diversità dei riti si perpetua nelle civiltà classiche accomunate dalla loro visione sacra e serena dei legami fra vita e morte (vv. 97-103).

Ma in questa continuità di religione delle tombe si produce una frattura: quella rappresentata dall'uso cristiano medievale e moderno della sepoltura nelle chiese che, mentre permette al Foscolo l'accettazione così di una parte delle esigenze rappresentate dai provvedimenti francesi, corrisponde più intimamente alla polemica più profonda contro una concezione della vita e della morte che il Foscolo non accettava e riteneva depressiva e mortificante (si ricordino anche gli accenni alla religione cristiana e alle sue possibilità poetiche nel *Commento alla Chioma di Berenice*), contro un presunto avvilimento dei valori umani a favore di una mitica speranza oltremondana e di una visione macabra della vita e della morte. Tale frattura nella continuità

<sup>29</sup> Presenza vichiana essenziale non ad una risoluzione storicistica del pensiero foscoliano sempre legato alle sue premesse illuministiche, ma ad introdurre un ritmo di svolgimento nel ciclo delle illusioni-valori.

di una tradizione di onore alle tombe legata ad una visione serena e virile della morte, senza orrore macabro, si traduce in una frattura nella stessa continuità del tempo e improvvisamente si svolge un movimento (vv. 104-114) pieno di effetti cupi, di immagini di orrore, di brusche cesure rappresentanti sobbalzi di incubo, di parole forti e calcate («il lezzo... contaminò», «balzan... esterefatte», ecc.).

Anche in questo quadro fosco con la utilizzazione di spunti di polemica giornalistica (l'articolo citato del Lambertenghi) con l'autorizzazione classica del citato passo di Apollonio Rodio<sup>30</sup>, il Foscolo ha ceduto alla componente meno limpida della sua ispirazione, ha voluto presentare un quadro di effetto, colpire e spingere il lettore ad una commozione non solo poetica, ad una presa di posizione polemica (e si noti lo stesso cenno di effetti sensuosi insoliti nella poesia foscoliana, come quello della nauseante impressione olfattiva di «lezzo» mescolato ad incenso), e insieme ha voluto creare un chiaroscuro eccessivo nel contrasto fra questo quadro e la scena di serenità classica che segue (vv. 114-129) e in cui i toni intimi e pacati dei primi due tempi tornano più rasserrenati e luminosi. Sulla base cupa di quel quadro (e si verifica qui il procedimento foscoliano nei *Sepolcri* nel suo salire a condizioni sempre più alte e pure attraverso impeti di eloquenza e contrasti drammatici) riappare il motivo del paesaggio consolatore e rasserrenatore, più libero (dopo i due quadri lugubri) da pericoli di suggestioni macabre, capace di presentarsi centrale e dominante dopo le sue apparizioni frammentarie e applicate ad altri motivi (l'«arbore amica», il taglio del Parini).

Dal chiuso dei templi tenebrosi, contaminati di immagini macabre e di odori spiacevoli, oppressi da sogni angosciosi in cui quel culto macabro si riflette accresciuto e pare chiudere tutta la vita nei suoi aspetti più vitali (giovani madri e lattanti) in proporzioni di incubo, si passa con impressione di sollievo a questa scena in piena aria, in questo paesaggio percorso da acque limpide, odoroso di «puri effluvi» di piante e di fiori, colorito di un verde perenne e vitale, illuminato dal sole che vi crea un centro potente di immagini e sentimenti intorno all'essenziale simbolo della luce-vita che richiama – per disperdere definitivamente l'orrore, non il sospiro della malinconia – la scena della morte in cui l'uomo – ogni uomo – rivolge «l'ultimo sospiro alla fuggente luce». E si noti come questa immagine centrale (sugge-

<sup>30</sup> E non manca un'ultima eco del brano pariniano della *Notte* («le pallide fantasime / spargean lungo acutissimo lamento») nel fantasma che chiede la «venal prece». E si noti come quest'ultima espressione classicamente atteggiata implichi un'ulteriore condanna dei riti cattolici non tanto nel suo carattere «venale», quanto nella sua indicazione di una macabra ipoteca sulla vita, di un'immagine della morte cupa e angosciosa, popolata di larve imploranti intercessioni propiziatorie, legate a riti lugubri, a chiese tenebrose, ad una religione che il Foscolo sentiva come negatrice di vita, di serenità e incapace di destare armonia nell'anima dei viventi; vista soprattutto in una immagine convenzionale di Medio Evo («danze macabre», ecc.), ma comunque sostanzialmente lontana dagli interessi e dalla simpatia dello spirito foscoliano.

rita dall'*Elegia* del Gray, massimo documento poetico della poesia sepolcrale settecentesca) solleva tutto il movimento che potrebbe avere qualcosa di troppo prezioso e carezzato (indicato da alcuni particolari: «i preziosi vasi», «amaranti educavano e viole») se non trovasse un centro così alto e sensibile, se in quella serenità di Eliso, in cui i viventi nelle «soavi cure» dimenticano quasi i morti per essere tutti presi da quell'aura celeste, non ci fosse, legato ad un particolare di questo rito sepolcrale (le luci poste dagli antichi nei sepolcri), il bellissimo incontro di luce e «sotterranea notte» e quel movimento patetico e limpido che sensibilizza tutto l'episodio correggendo dall'interno il suo pericolo di un eccesso di dolcezza, di estasi preziosa.

E da quel centro animatore che congiunge morte e vita nel punto tragico del trapasso riscattandolo in questo accordo essenziale di «sospiro ultimo» e di «luce fuggente»

(perché gli occhi dell'uom cercan morendo  
il Sole; e tutti l'ultimo sospiro  
mandano i petti alla fuggente luce),

di sguardo rivolto al sole, tutto il movimento acquista una intensità maggiore di vitalità consolatrice, di compenso di affetti e di cose intorno alla tomba.

Una sottile animazione affettuosa muove il paesaggio vegetale che consola le tombe impregnando l'aria di «puri» effluvi, protendendo il suo verde «perenne» (secondo la spiegazione del Silva e con la aggiunta della «memoria perenne»), mentre le acque lustrali, «purificatrici», fanno crescere (ma «educare» è più raffinato e più affettuosamente attivo, più trasposto nelle «soavi cure» che qui sono realizzate dagli umani attraverso una specie di collaborazione della natura) amaranti e viole e gli uomini (gli «amici»: l'amicizia è il legame affettivo sentito come tipico degli antichi) aggiungono i vasi lacrimari (in realtà vasi per unguenti e profumi: l'errore settecentesco è però caratteristico della accentuazione preromantica dei cimiteri classici), le faci illuminatrici, sí che in questa illusione di vita nella morte i visitatori seduti presso le tombe sentono un profumo di aura celeste, paradisiaca.

Tutto è rasserenato e certamente questo movimento (in cui la solennità iniziale si fa affettuosa e malinconicamente serena) indica una delle punte più sicure (pur con qualcosa di prezioso e di sottile che troverà espressione più sicura nelle *Grazie*) ed una delle direzioni del Carme: la tensione più intima vita-morte ha qui raggiunto un limite massimo nel suo senso di luminosità e di beata serenità.

Il cimitero-giardino degli antichi si continua nel cimitero-giardino degli inglesi moderni, ma lo schema discorsivo implicito nel riferimento al Silva è veramente superato e la continuità è di ordine tutto poetico, senza cesura e connessa sutura artificiosa. La «pietosa insania» è insieme necessaria conclusione al tema dei cimiteri classici ed è naturale e patetica apertura al

tema dei giardini inglesi che entra nel Carme non per semplice completezza discorsiva, ma ricco di poesia, nell'ondeggiamento fra antico e moderno, nell'arricchimento di tempi e di spazi per cui dalla tomba solitaria si passa al cimitero comune, alle chiese cristiane con la loro aura medievale, al giardino dei classici e degli inglesi e dai tempi antichi si ritorna ai tempi moderni, dal «mirabile» del giardino classico si ritorna al «passionato» dei tempi moderni con il suo impeto crescente di entusiasmo lirico ed eloquente, con la sua vitalità ed i suoi pericoli inevitabili.

Non direi che il breve movimento dei giardini inglesi sia «poesia minore». Certo questo movimento tende a sciogliersi rapidamente in un altro, ma è appunto qui un esempio della poesia dei *Sepolcri* che non si deve ridurre ad isolate liriche fiorite entro un nesso puramente o prevalentemente non poetico. Il movimento dei «suburbani avelli» è intenso e tutt'altro che prosastico, anche se racciato e rapido nel suo trascolorare da una direzione patetica familiare («dove le conduce amore / della perduta madre») ad un improvviso ritmo eroico, di marcia funebre per la morte di un eroe:

ove clementi  
pregaro i Geni del ritorno al prode  
che tronca fe' la trionfata nave  
del maggior pino e si scavò la bara.

La condensazione di movimenti, così tipica dei *Sepolcri* che nei passaggi sembrano sintetizzare proprio delle possibili pause distensive e connettive, ha qui raggiunto il suo massimo in uno sviluppo racciato, addensato, folto sino al v. 150. Lo squillare improvviso del motivo eroico (con la ricchezza di riferimenti alla storia contemporanea più adatta al «liberal carme»: la battaglia di Trafalgar, avvenuta il 20 ottobre del 1805, aveva segnato l'irreparabile condanna di Napoleone con la fine del suo sogno di invasione dell'Inghilterra) dal seno di una scena patetica e familiare movimentata tutto questo finale con il suo ritmo battuto e diviso fortemente al centro del verso (che tronca fe' / la trionfata nave del maggior pino, / e si scavò la bara) bellicoso e solenne, così adatto a tradurre dalla cronaca alla poesia il particolare suggestivo, eroico e «sepolcrale» di Nelson che aveva fatto tagliare l'albero maestro della nave ammiraglia francese *Orient* (Abukir, 10 agosto 1798) per prepararsi la bara in cui era stato posto dopo la morte gloriosa nella battaglia di Trafalgar.

Il movimento eroico risoluto e perentorio è subito seguito da un movimento più impetuoso che intimo in cui ha rilievo poetico, più che la satira e la mossa impetuosa ed eloquente, la finale prosopopea del poeta cantore di «liberal carme»: quel «liberal carme» che viene ad esplicarsi nella sua linea più evidente, nella sua destinazione più pratica, nell'episodio successivo delle tombe di S. Croce. Ma se il passaggio poetico più diretto va da Nelson (primo esempio di eroe morto per la patria) alle tombe di S. Croce, attra-

verso il sepolcro ideale del poeta del «liberal carne», il Foscolo media tale passaggio con un movimento di satira contemporanea che doveva servire a chiarire meglio il valore delle tombe dei grandi che richiede un adeguato animo dei viventi, e che permetteva un arricchimento del «passionato» contemporaneo in un esplicito e coraggioso riferimento alla storia italiana. Già nell'episodio del Parini la polemica si era svolta contro Milano «lasciva d'evirati cantori, allettatrice», ed ora si allarga con maggiore importanza politica a tutto il nuovo regno italico di recente istituzione (31 marzo 1805) nella sua classe dirigente incapace e servile.

Tono di satira e tono solenne e impetuoso si mescolano in un movimento complesso ed efficace (vv. 137-145) in cui una lentezza maestosa (quella dell'inizio del tempo legata alla solenne storia vichiana: e qui è ancor Vico che porta l'immagine dell'Orco «padre della notte civile, della notte dei nomi», «che divora gli uomini dalla vita bestiale») ed una certa enfasi volutamente ampollosa («già il dotto, il ricco ed il patrizio volgo / decoro e mente al bello italo regno») uniscono l'eco della solennità iniziale ripresa alla conclusione del tempo ad un suo uso satirico ed ironico nei riguardi della vuota grandiosità di quella classe dirigente e delle sue inutili tombe pompose: tombe senza esempio, tombe veramente macabre e senza «auspicio» («inaugurate»), tombe di uomini mossi da «opulenza» e «tremore», non da «furor d'inclite geste», e quindi prive di una vita ulteriore allo stesso modo che l'uomo senza affetti non partecipava alla «celeste corrispondenza d'amorosi sensi». A questo mondo basso e destinato all'«Orco dei nomi», un ultimo movimento contrappone l'ideale sepolcro del poeta e la sua eredità di caldi sensi e l'esempio di «liberal carne».

A questo tempo culminato in movimenti brevi e incalzanti, con ripetizioni («già il dotto», «già vivo»), con chiuse staccate e decise («e si scavò la bara», «e i stemmi unica laude»), con posizioni forti e perentorie («A noi»), segue una breve pausa, su cui si apre poi il tempo eroico e patriottico, anticipato dal breve movimento eroico di Nelson, e sul motivo ironico-polemico del «bello italo regno» e la proposta del «liberal carne».

È il tempo più impetuoso e complesso e, nei suoi limiti di eloquenza, produce un indubbio effetto di eccitata e densa grandiosità entro cui, come in un movimento ricco ed irresistibile, passano rapide e pur precise mobili scene di paesaggio terrestre e celeste, evocazioni sensibili di personaggi e di vicende fino all'urto più esplicito di una volontà profetica («quindi trarrem gli auspici») e all'ultimo quadro più grandioso e staccato della vita romantica dell'Alfieri patriota e santo di questa nuova religione risorgimentale.

Il tempo nasce sulla premessa generale così precisa e intensa dei primi versi, nell'appoggio al nome del Pindemonte a cui il poeta si rivolge, quasi a sottolineare l'importanza eccezionale del tema, il punto per lui più nuovo ed originale del carne<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Ed effettivamente, malgrado i temi «politici» del Legouvè, del Delille, l'accentuazione

L'impeto già affiorato al v. 137 («il furor d'inclite geste»), il riferimento ad un mondo eroico di individui d'eccezione («la lirica canta le lodi degli dei e degli eroi») secondo il pensiero foscoliano-alfieriano (e in proposito si ripensi al libro alfieriano *Del principe e delle lettere* dove si parla degli scrittori, dei martiri ed eroi, accomunati dall'eroico impulso naturale), si precisa nella proposta del tema:

a egregie cose il forte animo accendono  
l'urne dei forti...

Il motivo stesso della poesia suggerisce la tensione eccitante del tempo: la poesia nel suo accento lirico-eloquente esprimerà la comunicazione eccezionale delle urne dei «forti» nell'animo «forte». Tra questi «forti» è lo stesso poeta, sempre legato personalmente allo svolgimento del carme, nei suoi temi più intensi: prima la sconsolata constatazione della conclusione della vita individuale si era individuata fortemente in lui («a me», «per me»), ora la contrapposizione tra «forti» e «volgo» trova l'appoggio sull'«A noi» del v. 145 e sull'«io» del v. 154 che trasforma in inno tanto più fervido e tanto più eloquente e partecipato l'invocazione-evocazione di Firenze, delle sue tombe, del suo paesaggio.

Appoggiato a quel saldo tema e all'individuata posizione personale di un «forte» poeta di «liberal carme», si snoda impetuoso il lungo movimento che rispecchia un procedimento già adottato nei sonetti maggiori e nel sonetto *A Firenze*, quel tipo di invocazione-evocazione che qui riesce – anche se con la collaborazione esplicita dell'eloquenza – a reggere sino in fondo con un respiro lungo, appoggiato sulle numerose relative e consecutive più energiche, ma anche più enfatiche di quelle di *A Zacinto*. Ma si avverta che l'impeto del lunghissimo periodo è tutt'altro che incalcolato e immediato: il Foscolo non solo riprendeva un procedimento a lui caro portandolo alla sua prova estrema e servendosi di un più vasto aiuto dell'eloquenza, ma aveva di fronte un preciso schema letterario mirabilmente utilizzato e trasformato, quello dell'elogio lucreziano di Empedocle in cui la Sicilia è lodata per la sua bellezza, ma soprattutto per aver dato i natali al filosofo. E l'impeto è, nel suo aspetto di inevitabile colata lavica, fortemente costruito nelle sue parti essenziali, nei suoi appoggi di grido più elevato («io quando vidi... te beata gridai... ma più beata... Che ove»).

Prima undici versi (145-164) senza pausa poi, sull'impeto dell'esclamativo invocativo a Firenze, altri quindici versi (165-179) continuati in due ultimi movimenti di sei e di tre versi fino al 188. Un tempo complesso e incalzante che occupa la fantasia del lettore con la folla delle immagini splendide, delle evocazioni grandiose, con un aprirsi di prospettive che dalla chiesa di S. Croce ci portano di fronte all'aerea cupola michelangiolesca, di

eroico-patriottica è nuova nel suo spirito romantico, nel senso romantico della «patria».

fronte ad un ciclo sempre piú vasto, al paesaggio delle colline fiorentine, per riportarci poi nel tempio fantasticamente allargato a contenere tutte le glorie italiane. Diciamo pure: persin troppe “ferme”, troppe caratterizzazioni, ed è perciò che appare tanto piú sicuro il successivo quadro dell’Alfieri, errante su di uno scenario solitario ed assoluto.

Nel generale impeto, nelle linee salde e mobili, nell’azione e nel crescendo che muove con sé quadri di paesaggio e presentazione di personaggi, con punte vistose e dentro un linguaggio quanto mai energico ed attivo (sí che anche il limpido paesaggio fiorentino è sentito in movimento, in tensione, fra l’Appennino che «versa» i lavacri alla Luna che «veste» di luce i colli, alle convalli che «mandano» incensi al cielo), il primo movimento, seguente ai versi di proposta del tema, sale attraverso le rapide e pregnanti presentazioni dei tre grandi (Machiavelli, Michelangelo e Galileo) disposte non casualmente, ma con un sicuro ampliarsi di scena e come un progredire dalla terra verso il cielo (e il cielo è la costante meta di tensione in questo tempo, il simbolo di una aspirazione e di una insoddisfazione). Nel secondo movimento (vv. 165-179) dall’invocazione a Firenze, nel verso enfatico e carico di espressioni di elogio («beata», «felici»), di espressioni di pienezza vitale («aure pregne di vita»), si svolge l’evocazione del paesaggio fiorentino che vive nel generale impeto (che si riflette nell’intensità notata dei verbi, vitalità estrema della scena dei colli festanti) in una contemplazione intimamente esaltata e pur capace di nitidezza nel paesaggio limpido e lunare che traduce questa “letizia” vitale che anima tutto, questa contenuta ebbrezza (non piú la composta «armonia del giorno», ma un sentimento piú vivo ed acceso) che sfocia nell’offerta dei «mille di fiori incensi».

Segue una seconda parte, il cui ritmo è sottolineato dalla ripetizione invocativa («E tu... e tu») quasi in parentesi anch’esse trasportate dall’impeto generale, e quasi minori invocazioni-evocazioni che arricchiscono di motivi e di rapidi quadri il fluire di tutto l’ampio movimento: le caratterizzazioni della poesia corrucciata e magnanima di Dante e della poesia soave e disacerbata del Petrarca (ed anche qui un processo di elevazione verso il cielo). Poi il movimento trova il suo culmine e la sua espressione piú eloquente nell’esaltazione di S. Croce e nel profetico augurio di un risorgimento della nazione italiana. Qui mosse brusche, rilievi intensi, incisi energici («e patria, e tranne la memoria, tutto»), riprese eloquenti («Che ove...») e al culmine estremo un’espressione tesa e volitiva, profetica: «Quindi trarrem gli auspici».

L’altissima e vitale eloquenza intimamente mista alla poesia in un unico impeto lirico-eloquente ha qui raggiunto la sua massima tensione e mostrato chiaramente la sua presenza piú diretta e piena. Dopo l’impeto si attenua e nelle sue ultime ondate, nei suoi sussulti piú smorzati, la poesia si afferma con piú sicurezza nel movimento bellissimo (vv. 188-197) in cui la figura dell’Alfieri (il poeta maestro di «liberal carme» la cui presenza era già sottintesa nel movimento precedente e in tutto il tempo nelle espressioni profetiche patriottiche che richiamano tante espressioni del *Principe e delle lettere*

o del *Misogallo*: «Giorno verrà...») viene evocata in un coerentissimo legame con il motivo patriottico, con Firenze, con i ricordi vivi del Foscolo («così io scrittore vidi Vittorio Alfieri negli ultimi anni della sua vita», annota lo stesso Foscolo). Il paesaggio si fa più assoluto ed essenziale («ove l'Arno è più deserto»), la figura del poeta pur nella sua destinazione di esempio di religione patriottica («e l'ossa fremono amor di patria») vive tutta poeticamente, alta figura di una passione insoddisfatta, di un'ansia in realtà più profonda della semplice scontentezza politica e patriottica (l'ansia che ben capì il Foscolo – *Opere*, XI, p. 236 – quando lo ritrasse meditabondo e crucciato, tormentato da «ira e malinconia») e che in questa ha la sua manifestazione più evidente e comprensibile.

Movimento essenziale in cui l'ispiratore del tempo eroico è richiamato in parte con parole sue caratteristiche (come prima era avvenuto per il Parini), in parte attraverso l'alta mediazione omerica: di quell'Omero che il Foscolo sentirà sempre più prima delle *Grazie* come «contravveleno» alla sua oscurità per volontà di sintesi, al suo «pindarismo» che proprio qui aveva fatto le sue prove estreme.

L'Alfieri di questo episodio è Alfieri, con l'appoggio di un ricordo del poeta e dei versi delle liriche (quelle da cui il Foscolo trae il senso della solitudine volontaria: «Sol nei deserti tacciono i miei guai», «Solo tra i mesti miei pensieri in riva» o il «pallore» dell'autoritratto: «pallido in volto come un re sul trono»), ma è anche Bellerofonte (*Iliade*, VI) che caduto «a' numi tutti in ira»

... per l'Alea campagna errava muto,  
le umane orme aborria, l'umana voce  
e del suo cuore ei si pascea deserto,

come tradusse il Foscolo (*Opere*, IX, p. 461) risentendo naturalmente lo stimolo del celebre verso petrarchesco («Solo e pensoso i più deserti campi») e forse anche di una traduzione dello Zachariae

(Chi non ravvisa  
nel pallor della morte ancor feroce  
l'anima grande dell'Egizia donna?).

Ma qui, a differenza di altri passi in cui il suggerimento letterario si fa sentire e appesantisce lo sforzo di classicizzare movimenti cupi e romantici, questa complessa genesi letteraria è superata dalla forza poetica che ci presenta un Alfieri interpretato romanticamente ed espresso in un movimento di sentimenti e di gesti veramente originale e veramente coerente all'anima più profonda dei *Sepolcri* nel migliore accordo fra la nuova religione della patria e il culto più generale della grandezza eroica, delle illusioni eroiche che compensano la tragica situazione umana nella maniera più intensa e più consona all'aspirazione alfieriana di «forte sentire», di vivere in condizione di tensione.

Ma il tempo delle tombe eroiche ha bisogno ancora di un movimento di passaggio verso il grande tempo successivo, a cui conduce appunto il «mirabile» greco della rievocazione della battaglia di Maratona che conferma, in maniera universale e con il valore dell'esemplarità greca, il valore delle tombe degli eroi e permette l'introduzione (per nulla stridente se non da un punto di vista di «unità di luogo e di tempo»!) nella zona di alti miti in cui la poesia dei *Sepolcri* si svolge in una altezza di tono superiore per costanza e purezza.

Il passaggio dei vv. 197-199 non ha nulla di ragionativo e veramente pare un eccesso di scrupolo (giustificato dai pericoli notati che hanno reso diffidente il lettore moderno) l'osservazione del Fubini e del Momigliano che insistono sulla «freddezza» dell'«Ah sí», «manifesto espediente per collegare tra loro i due episodi» (A. Momigliano, *Antologia della letteratura italiana*, III, e M. Fubini, *Foscolo*, Torino 1928, p. 249). L'importante non è quell'esclamazione di meditazione e di autoesaltazione religiosa subito superata da versi che cantano e che aprono improvvisamente e poeticamente questa visione grandiosa di tempi lontani e famosi su di un primo movimento intenso e omogeneo al «tempo eroico»:

e nutria contro a' Persi in Maratona  
ove Atene sacrò tombe ai suoi prodi,  
la virtù greca e l'ira.

E il tempo eroico che ha tanto parlato di «prodi», ma ha soprattutto indicato dei grandi poeti o scienziati o pensatori, realizza ora all'ultimo, e in questa zona di leggenda che continuerà più pura ed assoluta nell'ultimo tempo, un movimento guerresco culminante, dopo un impeto tumultuoso e lampeggiante, in una grande visione desolata e solenne di un campo di battaglia in cui si mescolano come in un quadro di tutta la vita

e pianto ed inni e delle Parche il canto.

Movimento dunque importantissimo anche se nella sua apparenza di impeto evocativo intessuto sapientemente di spunti letterari molteplici come avviene particolarmente in questi episodi di volontario romanticismo «classico»<sup>32</sup>. Ma in verità, se pur si avverte un clangore eccessivo e un'esaspe-

<sup>32</sup> Versi del Monti citati dal Foscolo nella recensione al *Bardo* («s'udian gemiti e grida in lontananza / di languenti feriti e un calpestio di cavalli e di fanti»); versi del Rezzonico nella canzone per Areifilo Maratonia («Col nuovo gregge andrai / di Maratona a spaziar sul lito, / e ne' silenzi de la notte udrai / squillo di trombe e di destrier nitrito; / ch'ivi pugnano ancor l'ombre sdegnose / de' Persi arcieri e degli astati Achei; / un cippo a' spenti eroi la patria pose, / l'aligera vittoria alzò trofei»; in Carducci, *Lirici del secolo XVIII*, Firenze 1871, p. 324); ricordi di Virgilio («telis et luce coruscus aena», *En.*, II, 470), di Catullo («Veridicos Parcae coeperunt edere cantus», *Epital.*, V, 307; «Carmina divino cecinerunt omina Parcae»,

razione di colori scuri, bruniti, secondo il gusto di effetto e di «armonia imitativa» (che tanto deliziò i vecchi commentatori come il Canello), nella straordinaria abilità di gradazioni e di contrasti (prima la calma di una navigazione notturna, poi l'imperioso accendersi di bagliori, il risuonare del tumulto guerresco e infine l'alto suono del grande verso finale in cui il canto delle Parche, il pianto e gli inni si confondono in una impressione vasta e sacra) non si può negare un generale risultato fantastico rilevato appunto dal verso finale in cui il sacro, il fatale di una religione «mirabile» e per il Foscolo eterna prevalgono e sollevano in una zona religiosa e assoluta i singoli effetti precedenti.

Il tempo eroico è concluso: dalla Firenze affascinante di colori, di vita, di ricordi grandiosi, intorno alle tombe dei grandi siamo passati nella notte maestosa del mare greco, dal mondo contemporaneo con le sue tinte di «passionato» e con i suoi riferimenti storici siamo passati nel mondo antico dove si svolgerà tutto l'ultimo tempo (vv. 213-295) a cui fa da lunga introduzione fino al v. 235 un primo movimento complesso e vario (e si noti come in quest'ultima parte i temi vengono proposti con più larghezza poetica).

Pare quasi che in quest'ultimo tempo il poeta, realizzando meglio l'unione del «passionato» e del «mirabile» e dopo lo sfogo più eloquente del tempo delle tombe di S. Croce, entri in un nuovo mondo più libero, in cui i motivi più alti e profondi già vivi nelle prime parti rivivono in proporzioni più pure. E certamente la constatazione dei moderni sulla superiorità di quest'ultima parte è un acquisto essenziale ed innegabile, ed anzi spiegabile proprio dal nostro punto di vista nella maggiore fusione degli elementi poetici e ideali del Foscolo e nello sfogo assunto dall'elemento di eloquenza che urgeva nelle prime parti del carne: ora la fantasia è più libera e pura, e d'altra parte non sarebbe così se non fosse passata per gli altri tempi sino allo scoppio di entusiasmo del tempo precedente. Ma non si dica perciò con il Citanna che il carne è divisibile in due parti, una prima non fusa, incerta, contrastante e una seconda riuscita. Il Foscolo giunge a questo momento più alto attraverso momenti che hanno pure la loro poesia, in cui circola l'afflato poetico notato in tutti i *Sepolcri*, la cui conoscenza è essenziale a questo tempo più puro e costante e la diminuzione di eloquenza non implica che nelle prime parti il prevalere di toni diversi corrispondesse ad incertezza poetica o ad urto fra il motivo illuministico e quello romantico.

*Epital.*, V, 381) e Tibullo («Hunc cecinere diem Parcae», *El.*, II) e Pausania («Nel campo di Maratona è la sepoltura degli ateniesi morti nella battaglia; e tutte le notti vi s'intende un nitrire di cavalli, e veggonsi fantasmi di combattenti», *Viaggio nell'Attica*, cap. XXXII) dello Chevalier («Nel campo di Maratona veggonsi assai tronchi di colonne e reliquie di marmi e cumuli di pietre, e un tumulo fra gli altri simile a quelli della Troade...») vengono a fondersi nella agitata fantasia foscoliana che li collega rapidamente e ne cava un ritmo e una visione complessa, movimentata e illuminata dal profondo riferimento ad una storia perenne di sciagure, di eroismi, di illusioni generose, di poesie che così fortemente è espressa dal grande verso finale.

Era nell'«entusiasmo lirico» l'equivoco possibile. Ora che quell'entusiasmo ha sfogato la sua punta piú volitiva e il passionato si media piú liberamente nel mirabile lontano e universale, la poesia scorre piú limpida e costante. Il legame piú intenso fra i due tempi è da vedersi nella vicinanza ideale dell'ultimo verso 212 e il gruppo di versi 228-234, in cui la poesia dei sepolcri degli eroi mantiene il suo carattere sacro e la suggestione del campo di Maratona continua in quella delle rovine (anche a Maratona non vi sono che rovine di sepolcri) e dei deserti della Troade inseminata. I versi precedenti sono soprattutto una pausa di respiro prima di entrare definitivamente nel mondo mitico greco (quasi in una replica del viaggio presso l'Eubea e della fantastica voce dei sepolcri individuata in quella di Ajace) e d'altra parte aggiungono nella suggestione del paesaggio marino cosí caro al Foscolo un nesso essenziale in questa vicenda di infelicità e di illusioni salvatrici che rinforza il valore della poesia eternatrice e giustiziera.

Ajace è l'anticipazione piú drammatica di Ettore e l'opera vendicatrice delle onde che portano le armi di Achille sulla sua tomba di generoso suicida è l'anticipazione piú vistosa dell'opera della poesia dei sepolcri (la poesia è per Foscolo sempre poesia dei sepolcri, è sempre la poesia delle cose belle e periture, della vita esaltata nella morte) che si svolge nel pieno dell'ultimo tempo.

E Ajace è anche in qualche modo un ritratto alto del poeta nella sua prefigurazione di esule perseguitato dalla fortuna e dagli Ulissi astuti, del poeta che si presenta piú che come eloquente polemista come evocatore di morti eroi.

*Evocare* è la grande parola romantica<sup>33</sup> che si unisce a quella di ristoro e consolazione: la poesia evocando è l'illusione-valore supremo, per lei vale la parola «eterno» e la contrapposizione al «silenzio di mille secoli», anche se tale eternità è una stessa illusione e durerà finché contemporaneamente dureranno le «sciagure umane»<sup>34</sup>.

L'ansia di valori infiniti, l'ansia di immortalità, di vitalità trova qui il suo punto piú alto, la vita sembra qui vincere duraturamente la morte, ma non si dimentichi mai che questo impeto generoso che supera gli affetti privati e la stessa storia civile riceve tanto piú vigore di suggestione perché il limite della caducità non è ignorato e, se il pensiero è mortale (dei mortali e mor-

<sup>33</sup> In questa alta figura del poeta che comparve in tutti i tempi, <che> qui ha raggiunto il suo tono piú alto, la sua destinazione piú "lirica" nel senso del *Commento*, la parola "evocare" porta la sua originale novità e la sua indicazione di vicinanza al senso romantico della poesia non descrizione, non imitazione, ma evocazione, anche se qui (diversamente che nelle *Grazie*) un accento di magnanima eloquenza non manca del tutto. Si noti che l'uso foscoliano del verbo "evocare" applicato alla poesia è nuovo e il Tommaseo nel suo *Dizionario* ha segnato appunto come nuovo rispetto a quello comune per indicare un'operazione di magia.

<sup>34</sup> «La poesia congiunge l'origine del mondo al suo stato presente ed al nuovo caos della sua distruzione» (*Ragion poetica delle Grazie, Opere, XII, p. 312*).

tale), anche la fantasia nella sua dimensione particolare è pur legata ad una vita limitata dell'umanità, e al peso delle sue sciagure.

Non dunque un inno inebriante ed enfatico, ma l'inno di un'eternità come particolare dimensione della vita, resa più alta ed intensa dalla coscienza dei suoi limiti.

Il gruppo di versi 230-234 e il grande verso 235, che accorda in un ritmo vasto e in una immagine solenne e desolata il movimento successivo, rappresentano uno dei momenti più profondi della poesia foscoliana e la grandiosità magnifica di una eloquenza così alta si è trasformata in grande poesia. L'«armonia del giorno», la «mesta armonia» sono diventate grandiosa armonia, al posto della «donna che innamorata preghi» sono sedute le Muse, il fremito delle tombe di S. Croce è diventato un alito universale di poesia che compensa la morte e supera il silenzio dei secoli<sup>35</sup> e l'opera distruttrice del tempo: mito vastissimo, universale e totalmente poetico di un senso così grandioso, così vitale e così desolato. Spazio e tempo in dimensioni vastissime, per una scena smisurata, in cui la poesia delle rovine ha perso ogni carattere pittoresco, e su questa la voce della poesia che fa «lieti i deserti» (ancora un incontro di termini di vitalità e di desolazione, ancora un chiaroscuro potente ed assoluto).

Il motivo più profondo dei *Sepolcri* (senso di caducità e ansia di vita superiore e compensatrice delle sventure umane) si esprime qui, come poi nel grande finale, come voce di tutta l'umanità eroica e sfortunata carica di dolori e di generose, vitali illusioni, in un mito purissimo e grandioso, in una musica sacra che supera ogni carattere volitivo e persuasivo, come ogni semplice intonazione patetica ed elegiaca.

Il tempo dell'«armonia» si sviluppa poi su questa base altissima in due movimenti fondamentali: quello delle tombe troiane e dell'orazione di Elettra, quello del «lamento amoroso» di Cassandra e della sua profezia valida per tutta la storia umana.

Aperto dal grandioso verso 235, nel solito accostamento poetico del desolato «inseminata» e dell'«eterno splende» (dimensione essenziale, nei suoi vari gradi, per tutti i *Sepolcri*), il nuovo movimento (vv. 235-253) è caratterizzato da uno straordinario impasto di solennità storico-mistica e di soavità affettuosa con tenui sfumature elegiache assicurate saldamente intorno al tono essenziale. La tomba di Elettra è più isolata e splendente di quelle di S. Croce o di Maratona. Uno spazio ed un tempo la isolano e insieme la congiungono suggestivamente a noi: lo spazio percorso dai «peregrini», il tempo incatenato nel ritmo solenne e naturale della discendenza fino al regno della giulia gente

<sup>35</sup> Il Foscolo sentì più tardi uno scrupolo di verisimiglianza e, citandoli, cambiò così questi versi (ed. Carrer, p. 379, nota): «Siedon le Muse sulle tombe, e quando / il tempo con sue fredde ali vi spazza / i marmi e l'ossa, quelle Dee fan lieti / di lor canti i deserti, e l'armonia / vince di mille e mille anni il silenzio». E non occorre neppur rilevare con quale caduta di poesia!

(ed a Giove diè Dardano figlio  
onde fur Troia e Assaraco e i cinquanta  
talami e il regno della giulia gente).

Il mito, il «mirabile» della religione omerica che permette l'unione del divino e dell'umano e che secondo il *Commento* permette di magnificare le passioni «divinizzando gli uomini e umanizzando gli dei», agisce qui in perfetta coerenza con questo tono alto, ma senza enfasi, di naturale elevatezza sí che «le vitali aure del giorno» e i «cori dell'Eliso» sono facilmente avvicinati e la relazione della mortale Elettra e dell'immortale Giove si traduce agevolmente in un tono di affetto, in una mestizia rasserenata in cui la «mesta armonia» dell'inizio, l'affettuoso tono del secondo tempo, ritornano in un grado diverso e piú alto, con un fascino meno sentimentale e patetico, un'uguale coerenza e un piú alto livello come di un tono acquistato attraverso un'esperienza piú piena e un impegno piú arduo. Questa preghiera affettuosa, mesta e sicura nasce dopo impeti e in una posizione conquistata attraverso una faticosa salita.

Là c'era una sensibilità piú viva e vicina, qui una soavità piú interiore e piú mediata, la luce, lo sguardo interiore dei grandi sonetti, la pacatezza superiore che attenua al massimo ogni possibile asprezza: una preghiera soave e una morte senza tragedia dentro la trama degli imperfetti che allontanano, prolungano indefinitivamente e attenuano il distacco reciso di un'azione compiuta. Le «dolci vigilie» per le notti d'amore, le «mie chiome e il viso» per tutta la bellezza di Elettra, «non mi assente» per un «nega» come prima il «chiamava» della Parca per indicare e attenuare la morte: forme soavi «caste», di «nobile semplicità», in cui il sospiro della morente («cosí orando moriva») è assorbito da quell'«orare» assoluto e senza sforzo. Ed una curva perfetta nella costruzione («E se... e non... almen... onde...») di questo canto melodioso fra il «chiamava» della Parca e il «gemea» di Giove.

Un'eco petrarchistica (Tarsia per il v. 245: «se ti fur care le mie chiome e il viso»), un'eco virgiliana («si bene quid de te merui, fuit aut tibi quicquam / dulce meum, miserere...») e una generale presenza omerica (il cenno di Giove<sup>36</sup>) vengono ad aiutare la espressione foscoliana in questa preghiera che è

<sup>36</sup> Il Foscolo riprendeva qui l'essenziale immagine omerica (uno degli esempi del «sublime» neoclassico) che aveva tradotta nella sua versione dell'*Iliade* («Disse: / e accennò i neri sopraccigli; al Sire / Saturnio i crini ambrosii s'agitarono / sulla testa immortale, e dalle vette / ai fondamenti n'ondeggiò l'Olimpo») e aveva a lungo discusso nella *Considerazione sulla traduzione del cenno di Giove* (*Opere*, IX, p. 329 e ss.) circa le varie traduzioni e il valore del testo omerico. Qui però la maestosa potenza di Giove (meglio adeguata nella sua esigenza di accordare il «cenno» dei sopraccigli con il movimento del capo per rendere «l'espressione della fronte da cui tranquillamente si emana e istantaneamente s'effettua la volontà dell'onnipotente», pp. 331) è resa secondo il desiderio foscoliano di un sublime maestoso ed affabile, ben lontano da certi calchi rigidi di altra poesia neoclassica: e si noti l'accordo del gerundio e dell'imperfetto che prolungano l'azione e la privano di ogni violenza. Anche il «fé sacro» è omerico: *Iliade*, XVII, dove Giove comanda ad Apollo di spargere d'ambrosia

anche una voce della poesia eternatrice in un concreto esempio di “evocare” con un entusiasmo reso piú intimo e poetico dalla particolare dimensione mitica. Il movimento della tomba di Elettra è il presupposto del successivo movimento: quella tomba è pure la tomba dei principi troiani presso la quale Cassandra fa la sua profezia, quella tomba che splende nella «Troade inseminata» resa immortale in realtà non già da Giove, ma dalla poesia che quasi voce di Giove è l’effettiva «ambrosia» degli uomini, è la tomba che permette a Cassandra il suo canto, l’inizio di una tradizione di sepolcri allora presente e presente ad Omero; ma soprattutto il “movimento” di Elettra è la base necessaria del «carne amoroso» («liberal carne» e «carne amoroso» si fonderanno poi nel finale), porta questa introduzione essenziale di soavità mesta e splendente.

Il nuovo movimento (vv. 254-fine) si apre lentamente e solennemente nella ripetizione di quell’«ivi» che determina una continuità di tradizione (e questo senso di continuità affiora tante volte nei *Sepolcri* dopo il primo ritmo di continuità affermato nel terzo tempo):

ivi posò Erittonio e dorme il giusto  
cenere di Ilo: ivi l’Iliche donne  
scioglian le chiome, indarno, ahi deprecando  
de’ lor mariti l’imminente fato;  
ivi Cassandra, allor che il Nume in petto  
le fea parlar, di Troia il dí mortale,  
venne...

La «Troade inseminata» si popola di tombe e di figure: dai deserti la poesia “evoca” storia, eroiche sventure e, nel continuo ondeggiamento fra presente e passato, da un tempo imprecisato sorge un tempo passato, sottratto all’urto piú esterno del “passionato” contemporaneo, con le sue possibilità di polemica, di sdegno, di esortazione. Nel passato e nel mito anche la profezia di Cassandra, il suo vaticinio (futuro dentro un passato), perde ogni carattere di pratica eloquenza e la sua tensione pia e profetica è tutta risolta poeticamente.

Intorno alle tombe moltiplicatesi quanta vita di figure e di motivi poetici: le donne troiane che invano (quale incanto in questo «indarno ahi» che sottolinea nel corso di un lungo periodo una di quelle dolenti costatazioni dell’impotenza umana di fronte ad una forza inesorabile e a modo suo sacra) pregano per scongiurare la sorte tragica dei loro mariti (le tombe sono diventate senz’altro altari di un’unica religione), Cassandra vaticinante e i giovinetti destinati ad una sorte di esuli. In questo paesaggio da bassorilievo, ma mosso e musicale (che richiama quello bellissimo della morte di Priamo nel II dell’*Eneide*), sul margine di una guerra che non fa sentire il

le spoglie di Sarpedonte perché abbiano poi una tomba sacra e intangibile.

suo rumore (che aveva risuonato nell'episodio di Maratona), il «lamento» di Cassandra si svolge armonioso e puro e insieme più ricco e teso della precedente preghiera di Elettra sull'avvio soave degli imperfetti nell'indicazione di un'azione sacra e affettuosa:

e guidava i nepoti, e l'amoroso  
apprendeva lamento ai giovinetti  
e dicea sospirando...

Il lungo «carne amoroso» («liberale» e affettuoso, storico ed elegiaco) conferma i temi poetici precedenti. La pietà storica si congiunge con la pietà familiare e patria (Cassandra è profetessa e principessa troiana, figlia di Priamo e sorella di Ettore), la morte appare «giusta di gloria dispensiera» e la poesia vincitrice del silenzio e della morte.

Il «lamento» si inizia con l'accentuazione del «se» dell'orazione di Elettra, ma approfondito in una vastità di futuro incerto e doloroso, accentuato ancora dall'«invano» e dalla visione solenne delle rovine di Troia:

Le mura opra di Febo  
sotto le lor reliquie fumeranno

(che risente l'eco del virgiliano: «omnis humo fumat neptunia Troia»<sup>37</sup>).

Poi, in questo supremo colloquio affettuoso e sacro, Cassandra si rivolge non più ai «giovinetti», ma, sempre più allontanandosi nel futuro, alle «palme e cipressi» e chiede a loro (come già agli alberi erano state chieste le molli ombre consolatrici, cortesia di ombra e di calma) la protezione delle tombe dei padri: fronde sacre in una religione delle tombe e del pianto di estrema purezza:

E santamente toccherà l'altare...

Un nuovo impeto interno muove quest'ultima parte e il senso sacro di tutto il carne trova nel linguaggio trepido e puro della sacerdotessa Cassandra un'adeguazione perfetta. E se la rappresentazione di Omero ch'erra sotto le «antichissime ombre» e «brancola»<sup>38</sup> penetrando negli avelli e abbraccia le urne (un po' troppo risentito attraverso il cieco e patetico Ossian) può avere sfumature di eloquenza, e qualche eccesso di gesto, e se il gemito degli antri segreti dei sepolcri che comunicano al poeta la verità della storia degli eroi può avere una certa violenza patetica, la poesia si afferma altissima (preparata nel fremito mosso e profetico dei versi precedenti) nell'evoca-

<sup>37</sup> Si noti quanto insieme al «contravveleno» omerico il Foscolo abbia utilizzato la limpidezza malinconica e pia di Virgilio in quest'ultima parte del carne.

<sup>38</sup> La parola dantesca è eccessiva proprio nel ricordo dantesco dell'episodio di Ugolino.

zione della vicenda di Ilio, della città mitica con la sua presenza-assenza di splendore sulle mute vie (ancora una espressione altissima dell'incontro fra vita e morte molto vicina a quella delle rovine dei grandi versi 230-235): un'aria incantata di rovine e di splendore rapidamente alternantisi di fronte ai «fatati Pelidi», anch'essi rivisti in quest'aura di mito incantato. Il poeta può diventare così qui veramente «il sacro vate» e la poesia può adempiere la sua missione di consolatrice e di eternatrice; placando con il canto le afflitte anime dei morti eroi, eternando il ricordo dei vincitori e, più in alto, quello degli eroi sfortunati di cui Ettore è il rappresentante esemplare.

Il «lamento» e «carne amoroso» non ha perso il suo calore di affetto e di compianto familiare (è Cassandra che parla dei suoi e di suo fratello Ettore) ed è insieme salito al valore più puro e universale di «liberal carne» sempre in un'aura di alto mito distaccato e solenne, in cui la profezia assume un valore tanto più generale, a ribadire nei limiti di uno spazio («per quante / abbraccia terre il gran padre Oceano») e di un tempo («finché il Sole...») e di un sentimento («ove fia santo») il valore eternatore della poesia, il suo carattere di voce immortale di una umanità eroica e sventurata.

Il Foscolo nella lettera a Guillon sentì la grandezza di questo finale:

E la fine, la fine soprattutto, sente il languore? Questo squarcio è un vaticinio di una principessa di sangue troiano, sorella di Ettore, e sciagurata per le sventure che prevedeva. Non può dissimulare la gloria de' distruttori della sua famiglia, ma ella cerca alcuna consolazione vaticinando per l'infelice valore d'Ettore una gloria più modesta e più santa; non d'un principe conquistatore, ma d'un guerriero caduto difendendo la patria. Nelle ultime parole di Cassandra: «e finché il sole / risplenderà sulle sciagure umane», l'autore s'è studiato di raccorre tutti i sentimenti d'una vergine profetessa che si rassegna alla fatale e inevitabile infelicità de' mortali, che la compiangere negli altri, perché sente tutto il dolore sulla propria, e che, prevedendola perpetua sulla terra, le assegna per termine alla fama del più nobile e del men fortunato di tutti gli eroi.

E in realtà nei quattro versi finali, in cui il pio e affettuoso rivolgersi di Cassandra ai giovinetti e alle piante si trasforma nell'invocazione di Ettore<sup>39</sup>, estremo termine del suo affetto e del suo vaticinio che va dalla storia troiana a tutta la storia umana, tutti i motivi più alti del carne tornano nei loro termini essenziali e superano il valore di un episodio-esempio con la loro effettiva presenza, con la sintesi e l'enunciazione dei sentimenti più profondi del Foscolo: il «pianto» come onore e consolazione dei viventi ai morti, il «sangue per la patria versato», «il sole» come simbolo supremo della vita, le «sciagure umane» che formano il fondo di risonanza grandioso

<sup>39</sup> Si ricordi che già il preromantico Cesarotti nel suo rifacimento moderno dell'*Iliade* aveva dato il massimo rilievo all'eroismo di Ettore e aveva intitolato il suo poema *La morte di Ettore*.

e patetico. Da questo culmine di poesia, in cui la discussione sui sepolcri si è trasformata in inno sacro dell'eroismo sfortunato, dell'umanità infelice, ma capace di gesta generose e di una armonia eternatrice, tutta la complessa vita del carne ci appare come piú unitariamente giustificata nel suo ricco e dinamico salire ad una condizione cosí pura ed alta.



## VII

### DAI «SEPOLCRI» ALLE «GRAZIE»

Nel lungo periodo che intercorre fra i *Sepolcri* e le *Grazie* (gli anni dal soggiorno milanese fino al passaggio a Firenze nell'estate del 1812) la molteplice attività letteraria del Foscolo (attività critica, attività di traduttore, attività di tragediografo) coincide con un intimo e complesso lavoro di approfondimento di motivi spirituali e poetici che in quella attività trovano un'adeguata ricerca di mezzi espressivi e di giustificazioni di poetica. Dall'impeto lirico-eloquente il Foscolo, in un dominio sempre più sicuro dei propri sentimenti e in una precisazione del proprio mondo interiore sempre più unificato e maturo, veniva passando ad una poetica più chiaramente neoclassica, tale che l'impeto di tensione romantica veniva mediato in una disposizione di calma, di rasserenamento armonico. Nella formula del *Commento* del «passionato» e del «mirabile» il Foscolo tendeva ora ad una fusione sempre più intima e ad una depurazione del primo elemento nelle dimensioni di serenità e nobile semplicità del secondo, nel distacco del mito, nella sua capacità di universalizzazione e di purificare elementi di una vicenda particolare, passioni urgenti. Su questa strada va considerato il lavoro degli anni fra *Sepolcri* e *Grazie*: lavoro di traduzioni, lavoro di componimenti teatrali.

#### 1. *Le tragedie: «Ajace» e «Ricciarda»*

Fra il 1809-1811 e il 1813 il Foscolo tornò al teatro e scrisse due tragedie: *Ajace* e *Ricciarda*. Già nel 1807 era stato rimesso sulle scene il giovanile *Tieste* ed anzi il poeta ebbe per un momento l'idea di ritoccarlo, ma poi – sia perché distratto da altre cure, sia perché l'opera giovanile rappresentava in sé qualcosa di concluso e di superato – non ne fece nulla e si volse invece a pensare ad una nuova tragedia, l'*Ajace*. L'intensa vita teatrale milanese a cui il Foscolo partecipava attivamente (tanto che nel 1811 venne nominato correttore di componimenti teatrali per la Compagnia dei Commedianti italiani al servizio di S.M. il re d'Italia), le lodi stimolanti di alcuni amici ed ammiratori, il successo nuovamente ottenuto dal *Tieste*, dovettero spingere il Foscolo a considerare di nuovo con attenzione una attività artistica a cui pure lo portavano il suo desiderio di gloria e la sua passione per impegni vistosi, di poeta-vate (lato vivissimo del suo animo e non discordante dall'alto

senso di una missione pubblica, dal desiderio di una tribuna e di una scena su cui far risuonare, come dalla cattedra di Pavia, alti ammonimenti ai suoi contemporanei). E del resto se la sua vera vocazione era la lirica, il suo bisogno di poesia profetica (viva in lui sin dall'epoca delle poesie del «suo conio») si incontrava con un'effettiva tendenza alla creazione di figure, di personaggi, che è così scoperta nei *Sepolcri* tutti pieni di persone, di caratterizzazioni esemplari e movimentate che potevano illuderlo di una autentica vocazione tragica, mentre era solo una poetica esigenza di rappresentazione eroica, di evocatore di eroi.

E d'altra parte, della nuova poesia che maturava in lui l'*Ajace* indicava, fuori dell'accentuazione di personaggi e dell'azione, l'intonazione più serena e pensosa, l'utilizzazione della lezione omerica nello smorzarsi delle punte più volitive dei *Sepolcri*, nel prevalere di una malinconica armonia sempre più vasta e poetica. Ed è infatti l'*Ajace* la tragedia che può davvero interessarci in questo passaggio dai *Sepolcri* alle *Grazie*, non la *Ricciarda*<sup>1</sup>, la cui importanza (notevole per il tentativo di un proprio romanticismo autonomo e per l'ambizione di un linguaggio meno letterario e classicistico<sup>2</sup>) è artisticamente quasi nulla e la cui posizione quasi una parentesi nella più sicura linea della poesia foscoliana. Tanto che potremmo farne solo un accenno fortemente limitativo indicandola come lo sforzo più autonomamente drammatico del Foscolo e come la riprova più sicura della sua incapacità teatrale.

La forzatura dei caratteri estremi (soprattutto il parossistico Guelfo che ucciderà la figlia Ricciarda per colpire irrimediabilmente il fratello rivale Averardo e il nipote Guido che di quella è appassionatamente innamorato) ricorda il giovanile *Tieste* e così lo ricordano l'aura di orrore della scena notturna e sotterranea (tutta la tragedia si svolge nei sotterranei del castello di Salerno e precisamente fra le arche dei morti principi), l'incontro di amore e morte nel legame fra Guido e Ricciarda, nonché l'ingenuità del tiranno animato dall'odio (là Atreo, qui Guelfo) in cui il fondo più eccitato del Foscolo si traveste in una debole e poco efficace motivazione politica e patriottica, fonte di tirate eloquenti sulla «misera Italia», non certo di effettiva poesia.

Nel complicato groviglio di sentimenti dei personaggi, dominano esplosioni di una tensione meno interessante di quella del *Tieste*, in cui si trattava di una crisi di formazione, di uno "Sturm und Drang" salutare ed in cui il verso foscoliano veniva precisandosi.

Unica voce più limpida e consona al passaggio dai *Sepolcri* alle *Grazie* è semmai a volte quella di Ricciarda, vista in un atteggiamento, più che di innamorata, di pia sacerdotessa dei sepolcri (nelle ultime scene è rap-

<sup>1</sup> Fu scritta fra il 20 settembre 1812 e il 5 giugno 1813. Recitata a Bologna il 17 settembre 1813.

<sup>2</sup> E si può osservare che nella fedeltà al teatro alfieriano non mancava una suggestione delle tragedie schilleriane conosciute appunto in quell'epoca dal Foscolo.

presentata mentre sta «abbracciando silenziosa il sepolcro di sua madre») e della compassione, compassione per l'innamorato, compassione per il padre scellerato, abbandonato da Dio (chiaro ritorno del *Saul*), compassione per ogni colpa umana.

E indubbiamente in questo incontro di richiami dell'ultimo tempo dei *Sepolcri* (Cassandra) e di accenni al tema della compassione che troverà sviluppo nelle *Grazie* si può sentire nella voce di Ricciarda una vicinanza alla grande poesia di quegli anni, di fronte alla quale la *Ricciarda* nel suo insieme ebbe soprattutto la funzione di scaricare quanto di violento e di passionale era ancora nell'animo foscoliano contribuendo così, a suo modo, alla purezza della poesia delle *Grazie*.

Ben altra forza generale di suggestione e di vicinanza al passaggio fra *Sepolcri* e *Grazie* ha l'*Ajace*.

L'*Ajace* (scritto nel 1811 e recitato alla Scala il 9 dicembre con due repliche, ma meditato già dal 1809-1810) riprendeva chiaramente l'episodio dei *Sepolcri*, dei quali ritornano movimenti ed anche precise parole<sup>3</sup>, allargandone il significato ideale e lo sfondo omerico.

Si precisi subito, anche nel caso dell'*Ajace*, il limite sicuro quanto a risultato tragico: la forza concentrata dell'episodio dei *Sepolcri* è ben maggiore dell'azione della lunga tragedia, in cui macchinosi espedienti non vincono la naturale difficoltà e staticità, ed anzi la rendono maggiore e più pesante, con la complicatezza di un intreccio arzigogolato soprattutto nelle astuzie diaboliche di Ulisse, esponente della bassa realtà politica che il Foscolo sempre più vedeva con occhi disillusi e dolenti.

Si potrebbe dire che nell'*Ajace* si sente come l'ombra di una grande tragedia non riuscita e non realizzata d'altra parte in lirica, se non in brani particolari e in un'aura grandiosa e mitica che sta fra le versioni omeriche e le *Grazie*, in un'onda ampia di melanconica, alta solennità, che risente della grande poesia dell'ultima parte dei *Sepolcri*.

Come il *Tieste* vive soprattutto come sfogo di tensione cupa e romantica, così l'*Ajace* vive soprattutto in una vasta aspirazione di grandiosità eroica e mitica in cui il grande motivo della poesia che compiangere e commemorare, che è giusta dispensiera di gloria e profetica annunciatrice di dolorosi eventi (Cassandra ed Omero), si intreccia più decisamente con l'azione stessa della storia nello scontro fra l'eroismo sfortunato e l'astuzia e la potenza congiunte. E proprio in questa particolare posizione di ripresa dei *Sepolcri* senza la conquista della fusione delle *Grazie*, in cui la poesia vive come dimensione consolatrice di tutta la vita, radicandosi in un adeguato animo di misura e di armonia, l'*Ajace* mostra la sua grande importanza di prosecuzione dei motivi sepolcrali nel prevalere intimo (confortato dalle versioni omeriche e

<sup>3</sup> Le «ardue spoglie» (*Opere*, IX, p. 64); «il cielo mirando» (p. 66), «Ilio, opra de' numi» (p. 57), «toccando le frementi are degli avi» (p. 71), «solo e sul lito più deserto ai Numi» (p. 82), Ettore «a morir per la tua / patria, e cadesti lagrimato e santo», ecc., ecc.

dall'assimilazione didimea) di una serenità in cui ogni dramma è rivisto in nuove dimensioni di contemplazione e di luce trasfiguratrice.

La voce della poesia consolatrice e profetica (Calcante), quella della sensibilità femminile, della compassione e del compianto (Tècmessa) si mescolano all'azione poco organica dell'eroismo sfortunato (Ajace e Teucro), dell'ambizione tirannica, ma non vile (Agamennone), dell'astuzia controllata e malvagia (Ulisse). Quindi non vita di azione (troppo sminuzzata e complicata dalle astruse perfidie "machiavelliche" di Ulisse), non grandezza organica dei personaggi (pessimo Ulisse a cui il Foscolo aveva dedicato tante cure per farlo muovere drammaticamente), ma una grande onda di grandiosa e disacerbata malinconia, a cui collaborano scene di movimento di masse guerriere, viste sugli sfondi grandiosi del cielo e del mare continuamente chiamati nei grandi versi aperti e solenni, e da cui si alzano lamenti melodiosi ed alti di anime afflitte ed eroiche a cui lo stesso Agamennone aggiunge in fine (anche se con la solita suggestione del Filippo alfieriano, già nota nel *Tieste*) la sua espressione di malinconica insoddisfazione.

Passano nelle parlate in cui si delinea il contrasto fra Ajace (eroe della patria) e Agamennone (ambizione di potere personale)<sup>4</sup> grandi quadri movimentati

(Inerme il volgo  
lungo il lito del mar trascorre a torme,  
chiamando a nome i padri, i figli e l'ombra  
dei 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)  
(At. I, sc. II)

liriche visioni di eroi, rievocazioni di scene eroiche che prevalgono nell'azione drammatica:

All'oste ancor pareo,  
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 ai Teucro, ivi attraverso  
piantarsi; e al tuon de' brandi onde intronato  
avea l'elmo e lo scudo, i vincitori  
impaurir col grido e rincalzarli;

<sup>4</sup> Chiare allusioni al presente italiano e ripresa del vecchio schema politico foscoliano in cui l'eroe della patria, lottando contro il tiranno eccessivo e necessario, si suicida per non suscitare discordie civili e trascinare la patria nel sangue: Ajace come il Gracco dell'ode *Ai novelli repubblicani*.

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...  
(At. 3, sc. III)

Ma soprattutto alto risuona il lamento sulla condizione umana o vista nei suoi termini piú generali o riferita a casi che di quelli sono la patetica ed intensa mitizzazione. Ed in tal senso questa alta lirica del lamento e del compianto sulla sorte umana vista nei suoi termini piú alti ed eroici è sí la ripresa del finale dei *Sepolcri*, ma è anche momento essenziale di base alla poesia delle *Grazie* in cui piú costante è la intonazione di un lamento, di un compianto severo e sereno che presuppone la coscienza degli istinti belluini degli uomini, l'orrore per la «fraterna strage», ed aspira ad un mondo di sentimenti gentili e rasserenati.

Lo stesso tiranno compiangere l'umana stirpe («nata ad ingannare ed a tramar!»), e se Ulisse è soddisfatto nel suo usufruire di ogni sfumatura dell'animo umano per ingannare e dominare, tutti gli altri personaggi vivono in quest'aria dolente e magnanima in cui la vicenda del vivere è rivista nel suo ritmo essenziale di infelicità soprattutto in riferimento alle relazioni di società in cui l'eroismo e l'amore di patria e di libertà si trovano di fronte alla potenza e all'astuzia, fra il servaggio e lo strazio della patria (vecchi temi ortisiani rinnovati da una luce piú profonda)<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Nella complessa posizione ideale dell'*Ajace* un motivo fondamentale è appunto quello degli uomini piú generosi «sempre fra il giogo e libertà perplessi», perché disgustati dal sangue delle guerre civili che nella lotta antitirannica dilanierebbero la patria. Perciò Ajace si suicida e nel grande monologo del V atto, scena IV, riassumendo con piú forza i lamenti lirici di Calcante, Tecmessa e Teucro, rivolge un addio alla vita oggetto di amore e di orrore, rifiutandosi di accettare le regole crudeli dell'azione violenta, di giungere al dominio e alla libertà «attraverso un mare di sangue». Posizione estrema di rifiuto della «fraterna strage» su cui (anticipata dal voto di Tecmessa) nelle *Grazie* si eleverà la posizione positiva di una vita illuminata dall'armonia, di una civiltà superiore, piú umana e capace di vincere in se stessa gli istinti di preda e di strage. «Gli ultimi passi miei verso la morte, / giudice vero di noi tutti, alfine / libero e forte io volgerò. La speme / piú non m'illude, e certa è la mia pace. / Fortune umane tenebrose! Questa / spada, ai Greci fatale, Ettore diemmi: / la mia si cinge: e col mio balteo il vidi / legato esangue e strascinato. Or questa / spada, sul lito a cui guerra io giurai, / presso la tenda ove sdegnai curvarmi, / mi prostra... / Ah! tornano frementi / le umane cure, e m'abbandona l'alta / securtà della morte. Ajace, fuggi / ove piú non vedrai né traditori, / né tiranni, né vili; ove imitarli / piú non dovrai nel calunniar chi forse / or per te more. O uomini infelici / nati ad amarvi e a trucidarvi, addio! / O Salamina, o 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 m'immergo / inorridito!...».

Così Calcante nella prima scena dell'atto secondo, malinconico e addolorato, carico di esperienza e condannato a vedere il futuro (come Cassandra), alza un lamento sulla morte di tanti giovani greci (allusione chiarissima alle spedizioni napoleoniche) e su di un futuro inevitabilmente oscuro e delittuoso, facendosi voce di una coscienza sempre più alta (seppure con qualche dolcezza letteraria eccessiva) della sorte misera degli uomini e della loro dolorosa dignità e della necessità della compassione.

E Tecmessa, che vive in una specie di dolente estasi, in una espansione di affetti fra patetica e sacra, e che campeggia nel V atto prendendo in comune con Calcante l'accento dolorosamente profetico e sacro e in più una specie di melanconico stupore, si esprime in una serie di alti lamenti lirici che vanno dall'evocazione dell'incontro della tenda dove sono i suoi parenti troiani, ad un tenero e grandioso delirio, in cui rievoca la sua giovinezza felice e la mescola alle immagini della sventura presente, che da personale si fa universale, in una voce di compassione che implora affetti gentili e una possibilità di nuovi uomini non «disumani».

Quando, nell'ultimo colloquio con Ajace (At. V, sc. II), Tecmessa lo prega di ritornare con lei alla sua patria, dalla vecchia madre abbandonata «canuta e assisa / su le tombe de' suoi», soprattutto lo prega affinché, nell'odio per i nemici uccisori del padre, il loro figlio non debba crescere anche lui «disumano». È questo il punto ideale più alto della tragedia e sembra indicare sul suicidio di Ajace una via di superamento, una aspirazione a quel mondo di sentimenti superiori, rasserenati e consapevoli, che il Foscolo farà vivere nelle *Grazie*.

## 2. Le versioni omeriche

Il lavoro più minuto e tecnico di questi anni è rappresentato dalle versioni omeriche, lavoro iniziato all'epoca dei *Sepolcri*<sup>6</sup> e continuato poi a lungo, e sentito dal Foscolo come «contravveleno» al carattere impetuoso (drammatico ed eloquente) della sua ispirazione e quindi convergente su un piano più chiaramente poetico, con l'attenzione agli esempi del gusto figurativo neoclassico e con il nuovo autoritratto didimeo di cui abbiamo visto il fondamentale carattere antieloquente ed antidrammatico.

Lavoro il cui primo risultato può considerarsi lo stesso *Ajace*, in cui l'elemento tragico veniva portato a nascere in condizioni così particolari e a svolgersi in versi lirici tutti permeati di suggestioni omeriche, ma che ha il suo vero risultato nelle *Grazie*.

Lavoro di correzione intima del proprio animo poetico e insieme lavoro minutissimo di tecnica raffinata che nella traduzione (a cui il Foscolo asse-

<sup>6</sup> Anzi si può pensare che l'intensa lettura omerica del periodo francese si fosse già precisata in primi tentativi di versione.

gnava il compito di «eccitare le stesse passioni nell'animo e le stesse immagini nella fantasia con lo stesso effetto dell'originale» – *Opere*, IX, p. 317) non solo mediava nel proprio animo il bramato «contravveleno» omerico in precise suggestioni e in una specie di abitudine a maggiore misura ed armonia, ma permetteva quel modernizzamento di Omero e del suo «mirabile», essenziale per ridare alla poesia una capacità di voce autentica entro le singole parole, nel linguaggio riformato «religiosamente» con la stessa lingua della civiltà umana, nel suo momento «poetico», per approdare a «dipingere» non «descrivere» dentro un verso adatto (lo “sciolto” di cui il Foscolo avvertiva le limitazioni: «semiverso», e che d'altra parte vedeva come l'unico adatto per la poesia nuova e classica di cui si faceva banditore ed attuatore) e con quegli «innesti» (di cui parla nel ragionamento *Sul catalogo delle navi nel libro II dell'Iliade*) – *Opere*, IX, pp. 364 e ss.) che integrano poesia con poesia e prolungano l'eco della poesia omerica in versi nuovi, non tradotti, come si può vedere nell'esempio citato dallo stesso Foscolo

(Ormenio vede  
pender negra dal Pelio la foresta,  
e il mare da lontano ode in burrasca).

Nel testo omerico c'era solo il nome della località e, se il Foscolo giustificava tali innesti e ampliamenti dal suo punto di vista di traduttore per ridare al lettore moderno un'impressione precisa che il nome da solo non poteva suggerire come invece suggeriva al lettore contemporaneo di Omero, da un punto di vista piú profondo tale operazione permetteva al Foscolo di costruire versi suoi nella stessa intonazione da lui sentita nel testo e riprodotta nella traduzione, di prolungare in qualche modo la poesia omerica dentro la sua poesia, e cosí effettivamente di produrre già della poesia sua sullo stimolo immediato, nel contatto piú intimo della poesia omerica, riprendendone modi di costruzione e suggerimenti di «melodia pittrice» e cosí sottilmente mediandone in versi suoi il piú segreto insegnamento.

Esercizio essenziale, specie nella direzione del paesaggio (e il Foscolo precisa «il paesaggio è la pittura che, malgrado i belli esempi di Dante, fu men coltivata nella nostra poesia» – *Opere*, IX, p. 367: e il Pecchio vide proprio nel «paesaggio» una delle novità fondamentali del Foscolo), e tale che ben ci indica (sotto la volontà di originalità di «cose viste» difesa dal Foscolo nella *Lettera al Fabre su Omero*) come la sua vera originalità (quella delle *Grazie*) richiedesse la lenta preparazione delle versioni omeriche, un esercizio che alleggerì il suo linguaggio, lo rese flessuoso e limpido, in attesa dell'ispirazione piú forte supplita nelle versioni da una specie di amore per la poesia omerica, per quel mondo di armonia che il Foscolo piú del Monti e del Pindemonte (il neoclassicismo ha il suo culmine nelle versioni omeriche e tradurre poeticamente Omero è per i neoclassici il *non plus ultra* della loro aspirazione greca) sentiva con personale partecipazione di “greco” (non im-

porta con quanto limite di illusione: «S'io avessi fatto il viaggio nella Grecia descritta da Omero e veduti que' luoghi, sono certo che, cosí deserti come pur sono e trasfigurati dalla onnipotenza del tempo, m'avrebbero pur aiutato a tradurre non male. E per prova della mia certezza ho quei versi dove Omero parla del regno di Ulisse, che a me toccò di vedere isola per isola nella mia fanciullezza» – *Opere*, IX, p. 368).

La versione omerica rivela – con l'aiuto delle note cosí sinceramente autocritiche – il formarsi di un verso meno eloquente, ma non meno intimamente energico, in cui la preoccupazione di un risultato musicale si unisce a quella integrante di una visività, di una plastica e flessuosa energia senza durezza, di una limpidezza pastosa e lontana da semplice colore, da semplice sonorità, da effetti come quelli notati nelle parti deteriori dei *Sepolcri*.

È proprio in questa singolare forma di traduzione-creazione, in questo modo di usufruire degli insegnamenti omerici a contatto diretto con il verso omerico prolungandone l'eco e il tono in versi aggiunti propri, mediandone la suggestione generale di armonia e nobile semplicità e stimolando la propria capacità espressiva, che il Foscolo, sceso nell'intimo della poesia e della tecnica omerica, poteva ricavare insieme una traduzione originalissima (e spesso poesia nuova e bellissima, fortemente moderna, come l'episodio di Elena indotta da Venere a confortare Paride reduce da un inglorioso combattimento o lo stesso episodio dell'addio di Ettore ad Andromaca) e una preparazione singolare, fra esercizio ed ispirazione, del proprio mezzo espressivo fattosi veramente nuovo anche di fronte ai *Sepolcri* (dove la vicinanza omerica era stata assai minore) e tale che i versi delle versioni omeriche e quelli delle *Grazie* si riconoscono omogenei anche se nei secondi tutta una potente originale ispirazione vivifica quella mirabile disponibilità stilistica, quel magnifico strumento elaborato e provato in quel lungo, minuto e pure a suo modo ispirato lavoro. Ben diversamente da uno stimolo generale di lettura (a cui il Foscolo pure ricorre piú volte durante la stesura delle *Grazie*), il contatto con la poesia omerica aveva rappresentato una geniale preparazione (e a volte persino dei risultati che non esiterei a porre in una antologia di poesia foscoliana) alla grande poesia delle *Grazie*, a quella meravigliosa capacità di espressione poetica cosí nuova, originale e potentemente tradizionale, cosí moderna e classica. In quell'altissima prova di laboratorio artistico, il Foscolo era venuto ottenendo quei singolari impasti di toni, di colori, di suoni, quelle cadenze musicali, quel linguaggio cosí continuo, «fluido e pervio», consistente ed aereo, ed aveva insieme preparato il suo animo ad un senso di armonia a cui da tempo tendevano la sua volontà e il suo istinto di artista.

In questa traduzione-creazione il Foscolo preparava cosí sequenze diverse, fatti nuovi e coerenti al nuovo tono poetico che da questa mediazione nasceva fra versioni e *Grazie* (tanto che poteva trasportarli nelle *Grazie*: il passo di Fare, il passo delle «api»; *Opere*, IX, p. 373) o avvii di versi e di periodi utilizzati in posizioni analoghe e soprattutto nella direzione della “pittura e

musica” di paesaggio (e così il celebre passo dell’alba sul Lario nasce su di un avvio del III dell’*Iliade*: «Come quando improvviso Austro sull’alba...», p. 402), e soprattutto nella direzione del paesaggio marino e celeste, del paesaggio greco, che sarà elemento essenziale nelle *Grazie*. Arricchiva il suo linguaggio poetico nelle sue possibilità di adeguare i più delicati riflessi interiori in forme dense e limpide, senza alone, evidenti e “allusive”, ricche e precise. La parola omerica è arricchita e approfondita da una sensibilità moderna<sup>7</sup>, il rapido quadro di mare o di cielo in funzione di paragone perde il suo pur evidente carattere epico e risalta non in un gusto di decorazione isolata, ma nel raccordo nuovo di una trama “lirica” che prevale sul rilievo epico.

Qual d’incendio che rade alle inaccessi  
alpi de’ monti un bosco, il lume sfolgora  
lontano, sí diffusa aura di luce  
dal ferro delle mosse armi ondeggiava,  
dal campo all’aër radiando e al sole.  
E col tripudio onde al Caistro a un tratto  
l’ocche e le gru, da tutte parti, e i cigni  
affrettan l’ali candide sul verde  
prato di Asio, e di colli flessuosi  
fan concerto sui margini del fiume,  
accampati a drappelli, e il prato è un suono;  
sí da tende e da navi allo Scamandro  
la spiaggia profonda giovani armati...  
(*Opere*, IX, p. 385).

Come una densità maggiore della parola e un rilievo interno del colore e del suono (di fronte alla più severa semplicità omerica) rendono con accen-  
tuazioni a volte minime immagini intensamente moderne:

ed ei prostrato,  
pioppo pareo che nato alla convalle,  
aereo freme al mormorar di rivi;  
(p. 429)

l’asta... oltre al cocchio  
disviata, squillava ignea tra venti;  
(p. 454).

<sup>7</sup> Foscolo si preoccupa sempre di accentuare originalmente, con un proprio intervento poetico, le parole e le immagini omeriche sottolineando poi nelle interessantissime note la propria interpretazione e la propria aggiunta appoggiata ad una personale impressione, come quando adottando la parola «perso» per il colore delle onde in movimento («le perse onde» invece del più generico «splendide» o «purpuree») precisa: «Per me so d’aver veduto il Mediterraneo e l’Oceano, sommosi dal vento, risplendere d’un colore tra l’azzurro ed il paonazzo» (IX, p. 357).

Quando poi movimenti dolorosi e solenni compaiono nel tessuto poetico si avverte come una vibrazione intima e dolente

(con freddo tremito i corsieri  
s'arretrarono, e tacita sovr'esso  
versava eterna oscurità la morte);  
(p. 439)

e così specialmente quando affiora il senso della bellezza transeunte o dell'eterno fluire delle generazioni da vita a morte:

Son le umane tribú foglie su' rami  
ilari e folte in maggio, aride al verno:  
la selva al Sol le crea, l'anno le perde  
sí fiorire e perir vedi i lignaggi...  
(p. 459)

o quando – con movimenti che divengono tipici nelle *Grazie* –, fra esclamazione dolorosa e contenuto abbandono, si alzano brevi e lirici lamenti sulla sorte generale o particolare di uomini, sulla loro cecità e illusione:

dell'Eroe la sposa  
derelitta ferivasi le gote  
inondate di lagrime; sapea  
che lontano chiudevalo un sepolcro,  
misera! e ancor Protesilao chiamava  
(p. 395)

E svania per le cieche aure confuse,  
vinto di grata illusion lasciando  
lui che già certo il non futuro evento  
spera, e in quel giorno il sacro Ilio distrutto.  
Misero! non vedea come il Tonante  
maturava i destini; e quanto pianto  
e quanto sangue di continua guerra  
dovean pagare al ciel Teucri ed Achei  
(p. 372).

Naturalmente non c'interessa la fedeltà di queste versioni (il Monti riuscì a tradurre con maggiore continuità e con maggiore fedeltà di entusiasmo narrativo ed epico) che spesso sembrano indugiare eccessivamente in una cura minuta di intensa liricità e di risultati particolari (e si ricordi che nella ricerca di adeguazione della «nobile semplicità» omerica il Foscolo teneva pur presenti – ricordati ancora nelle *Grazie* – Pindaro, Callimaco e Catullo). Ci interessa invece (oltre ai risultati poetici veramente alti di alcuni episodi) la formazione, dentro questa complessa operazione artistica, di una nuova

disposizione stilistica, di una esperienza di linguaggio poetico che dettero il loro frutto poetico nelle *Grazie*, quando vennero assicurate da un'ispirazione centrale ed unitaria che d'altra parte (ciò che toglie alle osservazioni fatte il possibile equivoco di indicare la nascita di mezzi espressivi in un semplice esercizio tecnico e il loro accoglimento automatico in un secondo momento totalmente poetico) già in quel lavoro aveva mostrato la propria direzione e la propria presenza ancora parziale come poesia dell'«armoniosa melodia pittrice», come ricerca di un'armonica misura, di un mondo poetico rasserenante, di sentimenti senza urgenza drammatica ed eloquente. Ed in tal senso come preparazione ad un'espressione armonica e disacerbata, ad un chiaroscuro attenuato e sensibilissimo, ad un linguaggio morbido e limpido, continuo, consistente e capace di adeguare perfettamente moti sottili dell'animo, gradazioni di sentimenti, impressioni intense e fugaci della realtà, si deve calcolare la versione sterniana con l'annessa *Notizia di Didimo Chierico* che pure rappresenta non una semplice esercitazione tecnica, implicando nell'animo del personaggio di Didimo e nella disposizione spirituale rivelata nella stessa versione in collaborazione geniale con lo spirito sterniano un preciso formarsi di sentimenti e di atteggiamenti che si esprimeranno con forza poetica ed intera nelle *Grazie*.

### 3. *La versione sterniana*

La traduzione del *Viaggio sentimentale* (pubblicata a Pisa nel 1813), con la *Notizia intorno a Didimo Chierico*, ci interessa nei riguardi delle *Grazie* anzitutto per la precisazione del personaggio di Didimo (germinato a contatto con le pagine sterniane sin dalla prima redazione della versione in Francia ma precisatosi durante il soggiorno fiorentino nel 1812), parziale autoritratto del Foscolo in reali disposizioni del suo animo più maturo e in aspirazioni ad un dominio, ad una saggezza ironica e complessa che usufruisce di suggestioni non solo dello *humour* sterniano, ma della saggezza di Montaigne, Rabelais, Cervantes (Ugo-Chisciotte si chiamò scherzosamente il Nostro), dell'Orazio delle *Satire* e persino di caratteristiche pariniane («Orecchio amaplatato la Musa, e mente arguta e cor gentile»). Didimo rappresenta bene rispetto alle *Grazie* l'aspirazione foscoliana ad una saggezza non mediocre ed egoistica, ad una misura che domina, non ignora le passioni e proprio la disposizione ad una considerazione complessiva della vita nel «calore di fiamma lontana», nel distacco sospirato e sorridente lontano dalla freddezza e dallo sdegno, nella tolleranza e compassione e in una fedeltà non superba ai propri principi. Questo atteggiamento non impetuoso e più attento è alla base di una capacità nuova di dipingere con ferma e sensibilissima mano intimi moti del cuore, gradazioni di paesaggio, di attenuare e rendere più morbidi e limpidi colori e suoni (il Foscolo parla spesso in quest'opera di toni e semitoni), di modellare l'espressione fino a nitide e precise sfumature.

Naturalmente sarebbe assurdo voler far combaciare esattamente questo parziale autoritratto (e aspirazione di autoritratto ideale) con tutta l'anima da cui nacquero le *Grazie*: l'ironia, così utile come primo distacco dalla traduzione immediata e impetuosa delle passioni, cede ad un tono sacro che riprende l'essenziale atteggiamento dei *Sepolcri* rendendolo meno rilevato e più attento e contemplativo (tono sacro non privo di sfumature di eleganza ben confortate dal testo sterniano e come da certi aspetti del periodo ortisiano: le lettere padovane, il *Romanzo autobiografico*, parzialmente *Carteggio Arese*, Odi), e mentre Didimo coglie non so qual dissonanza nell'armonia delle cose del mondo, nelle *Grazie* è soprattutto dalle dissonanze e discordanze ben accertate che si risale all'armonia. E sarebbe ancor più assurdo voler trovare nell'alto esercizio della traduzione sterniana l'unica scuola dello stile delle *Grazie*. Ma anche da un punto di vista più stilistico, come non sentire nella congenialità di un'arte ispirata al motivo del «sorriso e della lacrima», del «sorriso e del sospiro», l'importanza nella prosa della traduzione sterniana, di un linguaggio così sensibile e preciso, di una struttura così sicura e sottile ed agile? Come le versioni omeriche avevano preparato la fantasia e lo stile foscoliano ad una apertura e continuità luminosa e serena, ad immagini affabili e sublimi, ad un linguaggio morbido e limpido, impastato di colori e di suoni («melodia pittorica»), così la versione sterniana elaborata per anni e portata a termine proprio nel periodo di inizio delle *Grazie* porta l'appoggio di un esercizio stilistico minuto, calcolatore di effetti minimi, di echi sommessi, di forme allusive e sfuggenti, lievemente trepide e nitide, di svolgimenti senza enfasi, di teneri riflessi patetici, di tenui impressioni sensuali rapidamente contenute e spiritualizzate (la voluttà spirituale sterniana). La ricerca di toni e mezzitoni, di parole lievi e precise («aerino» per una sfumatura di azzurro), lo smorzamento delle passioni tradotto in smorzamento di eloquenza, coincidono con un'attenzione maggiore (nel testo stimolatore e nella concreta ricerca della traduzione-creazione) alla vita dei sentimenti nel loro più tenue e intimo «chiaroscuro» in condizioni di una società gentile e civilissima, elegante e naturale, come si può sentire poi in alta poesia nella rappresentazione così affascinante della Firenze dei «lucidi teatri» e delle donne gentili «emule di avvenenza e di ghirlande». In un quadro di società settecentesca, di tenue avventura romanzesca (ma diverso dal mondo alto e romantico-neoclassico delle *Grazie*), il mondo sterniano della cortesia, della civile compassione, del delicato calore femminile, sembra bene un precedente (tradotto com'è in una espressione aderente e coerente) del mondo soave delle *Grazie*: «Siate pur benedette, o lievissime cortesie! Voi spianate il sentiero della 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», *Prose*, III, p. 60). Quanto nella traduzione sterniana vi era di troppo «settecentesco», ironico e malizioso ed eccessivamente minuto e prezioso, venne superato nella poesia delle *Grazie*, nata da ben altra profondità di temi, ma come il «calore di fiamma lontana»

di Didimo è essenziale per il senso catartico dell'arte (il velo delle *Grazie*) e per il coerente stato d'animo del Foscolo creatore di quella poesia dell'armonia e dell'aspirazione all'armonia, così la prosa della versione sterniana fu scuola di uno stile sensibilissimo e nitido, di lessico aderente e lieve, di una costruzione aliena da ogni enfasi e da ogni durezza, di un tono costante e pur capace di vibrare ad ogni minimo impulso.



## VIII

### «LE GRAZIE»

#### 1. *Composizione delle «Grazie»*

La figura delle “Grazie” era piú volte apparsa nei versi giovanili del Foscolo in accordo con la mitologia edonistica del neoclassicismo settecentesco savioliano e bertoliano (e il Bertola andava famoso per un suo saggio sulla “grazia”).

Le «linde Grazie», le «Grazie morbide», le «bionde Grazie», le «tenere Grazie», delle Grazie «virginee bende», compaiono nel periodo dell’adolescenza come figurine piacevoli, fuggevoli simboli di quel sentimento del piacere delicato, della soavitá del piacere

(Correte dove in danze atteggiano  
le Grazie i morbidi pié delicati)

che nelle fantasticherie giovanili anticipano le figure delle Odi in cui esse vengono a rappresentare piú chiaramente una presenza di limpida eleganza intorno ad Adone morente o alla bella Antonietta a portare «balsamo beato», a rimproverare con uno sguardo mesto chi ricorda «la beltá fugace e il giorno dell’eterna pace». E nell’*Ortis*, nella nota pagina del laghetto e delle illusioni, le Grazie con la bellezza erano state invocate come divinitá amabili e “consolatrici” sulle imperfezioni umane. Ma in quelle pagine esse erano soprattutto meta di una nostalgia per il mondo beato degli antichi «che trovavano il Bello e il vero carezzando le immagini della loro fantasia»: non dunque effettivamente presenti nel dramma romantico che si tradusse pienamente nell’*Ortis* e nei sonetti.

Poi nel *Commento alla Chioma di Berenice* erano riapparse nei frammenti di un antico inno alle Grazie con le loro chiome diversificate da quelle splendide del sublime Apollo, da quelle rosse di foco della guerriera Bellona, né ricciute come quelle di Amore o pallide e annodate sobriamente come quelle di Diana cacciatrice, ma tutte sparse e biondeggianti e soprattutto odorose di una fragranza «pari all’armonia che diede / d’Orfeo la lira...».

Ma dopo un primo accenno del 1808 in una lettera al Monti, è nel periodo fiorentino (momento di particolare dolcezza e di sollievo dopo le amarezze del periodo milanese con le sue polemiche, con i suoi rischi e sdegni politici) che il mito delle “Grazie” consolatrici si precisa e si nutre in una

esperienza di vita rasserenata fra il conforto della grazia femminile (non piú solo bellezza, ma gentilezza, compassione, sensibilità, contenuta armonia vitale contrapposta allo spirito guerriero e rissoso brutalmente passionale degli uomini), la suggestione del paesaggio di Bellosguardo, della eleganza fiorentina (i lucidi teatri, l'ombrifero Pitti, la «vaga» Firenze), e quella piú precisa (ma tutta irrorata dei molteplici stimoli di tutto un ambiente risentito in una naturale disposizione dell'animo maturata attraverso conquiste e contrasti) dei capolavori artistici e specialmente delle sculture neoclassiche canoviane o dei quadri dell'«elegante artefice» Fabre. Simpatie ed amori (la Nencini, la donna gentile) e ricordi amorosi (la Cornelia Rossi Martinetti, la Maddalena Bignami, Francesca Giovio e persino l'Isabella Roncioni, rivista in quell'epoca nei salotti fiorentini) si confondono nell'anima vibrante e raddolcita del Foscolo con amicizie femminili (la contessa d'Albany con i ricordi dell'Alfieri risentito soprattutto nelle sue qualità umane, nelle sue discussioni sull'arte e sulla poesia con il Fabre, piú che nel suo accento di vate sdegnato) in un agio elegante che inutilmente l'esule tenterà di ricreare artificiosamente a costo di umiliazioni e di sterline male impiegate nel soggiorno inglese, quando ad una esperienza viva e naturale si sostituì una volontà disperata e nostalgica e una vera e propria compiacenza di esteta tradotte nel lusso neoclassico del "Digamma Cottage".

Nel periodo fiorentino il Foscolo ebbe soprattutto un piú forte contatto con il neoclassicismo figurativo: nel giovanile *Piano di studi* aveva raccomandato a se stesso «meditazione sui capi d'opera», cognizioni della storia del Winckelmann e «osservazioni attentissime su Raffaello, Correggio e Tiziano [la triade raccomandata dai neoclassici] ed opere di Mengs», ma poi nella terza lettera dell'*Ortis* bolognese aveva rappresentato Jacopo in discussione con Odoardo, pittore neoclassico, a proposito del perfezionamento della natura nell'arte che al giovane romantico appare una bestemmia. Sicché poi, se nelle Odi e nei *Sepolcri* sono vivissime le suggestioni figurative di gusto neoclassico (ad esempio, *Opere*, Ed. Nazionale, VII, p. 72) nel *Commento* e poi nelle lezioni pavesi il Foscolo poté spargere sarcasmo sui pittori-dottori, sui teorici che agli esemplari sostituivano fredde e pedantesche teorie precettistiche. È nel periodo fiorentino che nell'amicizia del Fabre, nelle relazioni epistolari con il Cicognara e l'Albrizzi, l'interesse foscoliano per l'arte neoclassica si intensificò specie di fronte alla Venere del Canova, la cui descrizione nella lettera all'Albrizzi del 15 ottobre 1812<sup>1</sup> rivela bene quanto il Foscolo (come del resto la stessa Teotochi Albrizzi che nella sua descrizione della Venere-Paolina Bonaparte parlava di marmo che respira e per una danzatrice della illusione di un vero movimento) sentisse nelle statue canoviane (prestando ad esse piú di quanto effettivamente avevano) uno stimolo e un appoggio alla propria aspirazione ad una bellezza armoniosa, mobile e perfetta, pura e vitale. Per lui Canova «ardisce vestir di eterna giovinezza

<sup>1</sup> «Mi lusinga del Paradiso anche da questa valle di lagrime» (*Lettere all'Albrizzi*, p. 95).

i marmi» e le varie statue canoviane (l'Ebe, le danzatrici, Amore e Psiche) furono riferimenti figurativi vagheggiati e stimolanti e lo stesso principio neoclassico della poesia che dà soggetti alle arti figurative e che da queste trae spunti per il suo creare si precisava per lui in una tensione costante ad una creatività della propria poesia, sdegnosa di una semplice sonorità («sdegno il verso che suona e che non crea»), bisognosa di figure, di immagini visive, mosse e animate da quell'elemento musicale che con uguale forza egli sentiva essenziale alla sua «armoniosa melodia pittrice».

Il contatto con le sculture canoviane, i ragionamenti con il Fabre (influsso reciproco fra poesia e arti figurative, compito della poesia di fornire soggetti alle arti figurative, ecc.) dovè rispingere il Foscolo alle stesse teorie neoclassiche nella loro fonte più autorevole e suggestiva (Winckelmann) e, come nel secondo abbozzo di dedica alla d'Albany si accetta il principio della "bellezza ideale" (ferma restando la diffidenza per i pittori-dottori e le teorie sostituite agli esemplari artistici), così si può costatare come nel mito centrale delle *Grazie*, in un accordo tutto personale con sentimenti maturati da tempo e attraverso un'esperienza insieme letteraria e vitale, si ritrovino i motivi più suggestivi della teoria winckelmanniana della «grazia sublime e piacevole», oltre che i riflessi delle più frivole discussioni settecentesche dall'Algarotti al Bertola (il "teorico della grazia"), alla Teotochi Albrizzi che nei suoi *Ritratti* (1807) aveva diffuso a piene mani questa qualità collegata nel preromanticismo neoclassico ad un'essenziale correzione della maestà e solennità del sublime, ad una disposizione gentile dell'animo bennato e ben educato di fronte al fascino del sublime preromantico.

A rileggere il saggio del Winckelmann *Della grazia nei monumenti dell'arte* (*Opere*, VI, p. 509) o le pagine sulla grazia nella *Storia dell'arte* (*Opere*, p. 74 e ss.) si sentirà come il Foscolo nel suo mito così originale e così poco "libresco" utilizzava motivi circolanti nella letteratura del tempo e da lui raccolti nel loro maggior vigore nel testo fondamentale del gusto neoclassico.

La grazia è un dono del cielo, ma non come la bellezza, poiché il cielo ne dà soltanto l'indizio e la disposizione... Essa è lontana dallo sforzo e dal frizzo ricercato, ma ci vuole attenzione e diligenza per innalzare la natura al giusto grado di leggerezza in tutte quelle azioni, nelle quali essa deve mostrarsi secondo il talento di ognuno. Ella agisce soltanto nella semplicità e nella quiete dell'anima, il troppo fuoco e le passioni esagerate l'offuscano. Tutto quello che l'uomo fa, diviene pel suo mezzo grato e piacevole... Nel contegno delle figure antiche, non si vede il piacere manifestarsi col riso, ma esso mostra soltanto la serenità della contentezza interna. Sul volto di una Baccante non appare che l'aurora della voluttà. Nella tristezza e nello sdegno sono quelle figure una immagine del mare, il cui fondo è tranquillo, quando la superficie incomincia ad agitarsi... Le Grazie in Atene erano collocate all'ingresso dei luoghi più sacri. I nostri artisti dovrebbero porle innanzi ai luoghi ne' quali lavorano e portarle ne' loro avelli, per averle continuamente presenti e far loro sacrifici per rendersele deità propizie (VI, pp. 509-516 *passim*).

Certo in Winckelmann l'effetto della grazia porta con sé qualcosa di mollemente settecentesco e riflessi di rococò confusi con lievi fermenti preromantici gessneriani («la gioia, come molle aurette che appena scuote le frondi, spandevansi leggermente sul viso», III, pp. 83-84), ma essenzialmente il legame esiste e conforta la constatazione dell'importanza che nella composizione delle *Grazie* ebbe il contatto con il neoclassicismo figurativo, che già aveva confortato un altro poeta, il Parini, ad un intimo e profondo svolgimento del suo animo e della sua poetica.

Nel Foscolo l'importanza di tale stimolo fu certo meno decisiva e più ricca era la base di sentimento, di esperienze romantiche da cui si levò quest'ultimo altissimo canto sereno e consapevole e privo così di ogni rigidità accademica come di ogni leziosità settecentesca.

Stature canoviane e dolci figure femminili si confondono nel vagheggiamento poetico del Foscolo e, quando da Milano il 31 dicembre 1813 in una lettera alla d'Albany il Foscolo rievocerà riunioni del suo salotto (quel periodo felice era già chiuso), nella fantasia tutto riapparirà in quell'aura di gentilezza e di soavità, in cui anche la sua passione per le donne si è come trasfigurata in contemplazione affettuosa:

Spesso con la fantasia mi trovo presente a' suoi festini, e vedo danzare due dozzine di Grazie sorgenti intorno a lei; ma poi resto dolorosamente deluso. Ella domani avrà il piacere di far de' regali alle danzatrici; ma io non avrò il piacere di osservare la riconoscenza e la gioia sul volto di quelle giovinette (VI, p. 548).

In quel mondo di vivi e coerenti stimoli (coerenti nella loro base di stile e di moda<sup>2</sup> e coerenti soprattutto nella disposizione sentimentale del Foscolo), il poeta vide veramente (con costanza e con profondità, con un accordo ben diverso da quello provvisorio della prima ode e della stessa ode milanese) popolarsi il suo mondo interiore di affetti gentili, di sentimenti di misura elegante, di «calore di fiamma lontana» e di figure perfette e sensibili, di «grazie» perfette come a lui sembravano le statue canoviane, sensibili e calde di vita come le giovani donne eleganti dei salotti fiorentini, su di uno sfondo di bellezza d'arte e di paesaggio da cui la sua fantasia e il suo vagheggiamento artistico potevano passare agevolmente al cielo di una Grecia fantastica e ricordata, ad un cielo di miti la cui purezza aveva bisogno, per non essere frigida come nei primi frammenti del 1803, di una base sensibile, di una realtà propizia. Vede, al suo arrivo a Firenze, una giovane amata dal Niccolini e scrive alla Martinetti (agosto 1822, *Epist.*, I, p. 417): «Era bella assai! ed avea la verginità sulle labbra e la verecondia del desiderio negli occhi; e la ho veduta ballar, e me ne ricorderò finché le Grazie accompagnate dalla Memoria vorranno venire a consolarmi nelle

<sup>2</sup> Si ricordi che il neoclassicismo è stato l'ultimo "stile" veramente dominante senza contrasti per un lungo periodo e capace di una moda duratura e accettata con convinzione.

ore mie solitarie». E nella stessa lettera una Musa del Canova è presentata come un'immagine viva e affascinante:

... hanno presentato in quella sala il volto piú molle e piú candido di tutta l'Italia, e le chiome le piú graziosamente intrecciate, e una fronte un po' alta forse, ma che ha del celeste, e un paio d'occhi verecondi ed arditi, e una bocca vergine sulla quale avrei sospirato appena, ma non avrei osato baciarla, e tutte queste belle cose in una sola testa! Ah s'io potessi pigliarmi confidenza!... e giurerei di non baciarla che sulla fronte; ma mi si raffredderebbero le labbra, perché la è una Musa scolpita da Canova e comprata dalla contessa per tener compagnia al ritratto del tragico.

E in una lettera del 27 settembre 1813 a Giovanni Serbelloni, in cui pure esalta i «bei colli» fiorentini (tutte le lettere di quest'epoca spirano una sorta di armonica soddisfazione ed anche quando ritornano i lamenti di qualche malattia sempre pronto è il contrasto confortante del mondo delizioso di paesaggio e di sentimenti in cui il Foscolo si sente vivere con piacere<sup>3</sup>), in un tono fra scherzoso e profondamente serio, facendo l'elogio dell'«ammirabile gioventú», consiglia e «scongiura» il giovane amico di «coltivare le Grazie, le Grazie vive e presenti, le Grazie a cui potete baciare la mano, e che, poco piú poco meno, sono tutte quasi clementi per chi le adora» (*Opere*, XII, p. 166). Donne e Grazie si confondono nella base piú umana del poema e non solo in una possibile equivalenza di mito elegante e galante, ma piú in profondo, come ci spiega un'altra frase della stessa lettera:

Le donne sono per lo piú migliori di noi, perché sono educate alla compassione ed 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; fors'anche sono migliori amiche che amanti... Avrete amici forse; ma l'amicizia tra uomo e uomo ha un non so che di severo; e per quanto sia calda, non è per altro molto indulgente; ama piú di domandare che d'arrendersi...

Fra vita e poesia questo poeta cosí severo e sicuro del piano assoluto su cui nasce la poesia aveva però anche bisogno di un clima in cui la realtà si offrisse disposta alla trasfigurazione poetica. Cosí le Grazie, che sono il mito piú alto creato dal Foscolo (creato naturalmente in accordo con il suo tempo piú profondo e nel pieno di una tradizione letteraria, in una discussione di "poetica"), sono anche il volto di un aspetto della realtà umana, la femminilità, sentita nella sua dimensione sentimentale, piú nobile e coerente fra sentimento e bellezza, fra i termini neoclassici di buono e bello, di gentile e di civile.

Lo "Stimmung" del periodo fiorentino coincise con un momento di sollievo e di raddolcimento intimo e se le *Grazie*, come poi dirò, sono ben altro

<sup>3</sup> A Michele Araldi scriveva nel 1812 (*Epist.*, I, p. 431): «Ed intanto mi sto con Erato, con Melpomene, con Talia e con tutti gli amabili geni delle belle arti, e nella piú amabile città dell'Italia: "né del mondo mi cal, né di fortuna..."».

che un'evasione edonistica ed estetistica, e vivono di tutto il mondo profondo del Foscolo, si può sentire la forza di uno stacco da toni drammatici e dalla eloquenza impetuosa, dalle passioni più ardenti, in un cerchio sentimentale di dimensioni eleganti, serene e rasserenatrici entro cui vengono poi a sgorgare sicuri ed omogenei, disacerbati ed aspiranti ad una nuova armonia, i motivi più profondi del «sorriso e del sospiro», esclamazioni meste o limpide, fino al ripresentarsi del «passionato» contemporaneo, ma tutto privo dei suoi caratteri di urgenza volitiva e pratica, negli accenni all'Italia «afflitta da regali ire straniere», agli italiani morti in Russia, alla difesa di Eugenio Beauharnais sull'Elba.

Si intenda bene: nello stacco iniziale delle *Grazie*, in cui i fermenti dell'animo foscoliano maturati nella collaborazione sterniana e omerica vengono fruttando poeticamente, le suggestioni fiorentine, attraverso le quali il Foscolo si avvicinava di più al neoclassicismo figurativo, coincisero con un momento di sollievo e di distacco dal mondo delle «cure» e delle passioni in un regno di bellezza, di eleganza, di fascino vitale ed artistico. Poteva diventare un pericolo: non lo diventò perché in questo cerchio nuovo di consolazione, di sollievo, di distacco, di perfezione estetica, venne ben presto e senza contrasto affiorando tutto il mondo serio e austero del Foscolo in questa nuova dimensione di luminosità, di armonia visiva e musicale mai disgiunta da una aspirazione e da una nostalgia per un'armonia sempre più sicura.

Le *Grazie* non furono così una pura serie di compiaciuti bassorilievi ornamentali, né un inno lieto ed edonistico, ma la poesia intera dell'animo foscoliano, che attraverso la complessa spirale di uno svolgimento unitario e dialettico era giunto alla sua vera maturità, alla sua dimensione più matura e più difficilmente conquistata. E dunque non un molle adagiarsi poco virile dopo gli impeti eroici dei *Sepolcri*, ma una conquista di completezza e di dominio spirituale che trovò modo di tradursi poeticamente nel propizio calore di quella prima stagione fiorentina del 1812-1813. Calore propizio che si interruppe nella seconda metà del 1813 con il ritorno a Milano e il nuovo prevalere di preoccupazioni politiche più urgenti ed esplicite. Il Foscolo non era riuscito a terminare il poema che aveva sperato di portare a compimento in quell'anno («prima che spiri quest'anno, avrete, ove altro non accadesse, il carne sulle Grazie diviso in tre inni. È finito ma non terminato, perché fino a che non siano stampati, io mi sento impacciatissimo dei miei scritti», scriveva al Grassi il 16 agosto 1813 da Milano, *Epist.*, I, p. 493).

Le preoccupazioni della guerra, che pure dettero versi così alti alle *Grazie*, avevano portato nell'animo del poeta nuova ansia e turbato la pace apollinea della composizione.

Da quell'ansia e da quella tristezza per le sorti dell'Italia e per l'avvicinarsi della guerra e delle armi straniere poterono venir rinforzati gli accenti così alti e solenni con cui il Foscolo giudicò nelle *Grazie* la «strage fraterna», le guerre di conquista, il «delirio»<sup>4</sup> degli uomini «terrene ombre vaganti», e

<sup>4</sup> «Le nate a vaneggiar menti mortali» dell'ode milanese diventano «le nate a delirar

tanto piú alta poté divenire l'aspirazione tinta di consapevole mestizia verso una zona intatta (l'Atlantide del III inno) in cui la civiltà umana poteva davvero superare gli istinti atavici delle passioni brutali e turbatrici; ma nello stesso tempo preoccupazioni e dolori, nuovi impegni e decisioni pratiche venivano a turbare la calma della composizione e solo in momenti di eccezionale superamento delle condizioni esterne il Foscolo poté tra la fine del 1813 e il 1814 a Milano riprendere il suo poema.

In una lettera del 12 ottobre 1813 (in un breve ritorno a Firenze, *Opere*, XII, p. 289) si lamenta con il Pellico della difficoltà di lavorare perché «secca è la vena dell'usato ingegno» e perché la poesia non può sopire il tumulto della guerra; in un'altra lettera del 12 ottobre 1814 alla d'Albany accusando difficoltà materiali che lo distruggono insiste con accenti disperati alla sua volontà di terminare le *Grazie* (a cui dice di attendere «con tutte le forze, e in tutti i minuti, quando pur dovessi morire sotto il lavoro»), per le quali cerca di scaldare la sua fantasia con la lettura di Omero («da piú mesi non leggo se non Omero, Omero, Omero, e alle volte tre o quattro latini, e quattro italiani, tutti poeti»), ma insieme rivela il suo dramma di poeta preso fra le difficoltà di una ispirazione meno costante e agevolata da un'atmosfera propizia, e le esigenze di completezza di un disegno chiaro nelle sue linee essenziali, ma complicato nei suoi particolari piú minuti. Speranze e delusioni si alternano.

Nella lettera del 15 ottobre (*Opere*, VII, p. 75): «Sto per finire le Grazie; e quando il demonietto del verseggiare, che per ora se n'è ito improvvisamente di casa mia, tornerà a visitarmi e a farmi suonare l'armonia pittrice de' versi, darò al poema l'ultima mano». Ma in quella del 13 novembre (*Opere*, VII, p. 81) indicava ancora la sua mancanza di ispirazione («ma si può sempre creare? e l'abbattimento di oggi non è forse inevitabile effetto degli sforzi di ieri?») e finalmente in quella del 15 novembre (ivi) ammetteva la fine sperata provvisoria di quello sforzo: «le Grazie fanno pur le ritrose, e vedo che dovrò contentarmi di ripigiarle a primavera».

Poi venne l'esilio e se anche il Foscolo tentò ancora di riprendere le *Grazie* egli sentí la difficoltà di finirle, di adeguare una ispirazione sempre piú saltuaria alle esigenze sempre piú minute e difficili del disegno nelle parti non finite, di risvegliare la sua immagine, di ricreare il clima in cui aveva iniziato e condotto cosí avanti il suo ultimo capolavoro.

Nel 1816, nelle lettere alla "Donna gentile" il Foscolo parla delle *Grazie* «già adulte», o «ragazzine» e che, «se avrò quiete e vita e un po' di gioia nel cuore, diventeranno belle e divine vergini» (*Opere*, VII, p. 161).

Ma nel 1818 quella speranza è sostituita da un dubbio sempre piú forte («Stando nel 1814 a Milano, io avevo quasi finito il Carme delle Grazie in tre

menti mortali» proprio perché il giudizio sulle passioni brutali e soprattutto sull'istinto di guerra e di preda (e si noti come la coscienza foscoliana fosse ancora qui storicamente accordata con motivi profondi del suo tempo, con la nausea di guerra e di stragi tipica dell'ultimo periodo napoleonico) si è fatto piú sicuro e limpidamente severo.

inni; ed erano riesciti oltre ogni mia speranza; ma non sono finite; né so se avrò quiete né vita da vederli stampati mai», *Opere*, VII, p. 341) e da speranze che si sentono sempre più illusorie (al Pellico «forse potrò raggrupparle in pochi anni tanto da consolare poi la mia vita, ed avere tanta quiete d'animo ed ozio da vedere finite le Grazie, le care mie Grazie», *Opere*, VI, p. 365).

Nel 1822 poi pubblicò quella *Dissertazione: Di un antico inno alle Grazie*, che rappresenta una utilizzazione parziale del suo poema incompiuto, in frammenti (presentati come tradotti) adattabili alla descrizione del velo delle Grazie in relazione al gruppo scultorio canoviano compiuto nel 1814, nella descrizione della collezione di statue e marmi posseduti dal duca di Bedford (*Outline engravings and descriptions of the Woburn Abbey marbles*): tornava così al gusto iniziale del falso antico come nei frammenti del 1803.

I manoscritti delle *Grazie* incompiute rimasero in gran parte inediti fino alla manipolazione amorosa e falsificata dell'Orlandini (1848). Solo nel 1882 (Livorno, Vigo) il Chiarini ne dette una edizione critica riveduta nel 1890 e nel 1904 (Livorno, Giusti). Poi l'articolo del Barbi (*L'edizione nazionale del Foscolo e le Grazie*, in *La nuova filologia ecc.*, Firenze 1938) venne a risollevarne la questione e a porre le basi di una nuova edizione affidata al Pagliai e finora vanamente attesa.

Si può dire così che in assoluto è impossibile studiare le *Grazie*, non perché manca un testo che dia un poema completo che non c'è, ma perché manca una sicura sistemazione – e spesso si tratta anche di accorgimenti tipografici – delle varie stesure e delle varie fasi di elaborazione che permettano di studiare il processo formativo delle *Grazie* e i vari punti raggiunti dal poeta. Giustamente il Barbi nell'articolo citato, reagendo alla tesi dello Sterpa delle liriche autonome («non è giusto dire che è la poesia che si è ribellata e ha impedito di fare il poema: nessuno sa di che potesse essere capace la natura poetica del Foscolo se avesse avuto dalla vita condizioni più favorevoli» – p. 168 – e «né perché non sia riuscito a compiere ciò che s'è via via proposto, dobbiamo sciogliere anche quel tanto che è legato» – p. 164), chiedeva un'edizione in cui «per quanto difficile possa riuscire il determinare e ordinare i vari tentativi fatti dal Foscolo per dar forma al suo carme, li si studi uno dopo l'altro, in tutti i loro particolari di concezione e d'esecuzione sin dove e manoscritti e testimonianze varie ci rendono possibile; e si dovrà poi cercare il mezzo migliore di rappresentarli nella stampa, per modo che si renda evidente tutto ciò che il poeta via via ideò, disegnò, fece e rifece nei diversi tempi, con sí lungo e amoroso travaglio» (p. 172).

## 2. Il mondo poetico delle «Grazie»

È dunque nel periodo fiorentino, nella larga azione di stimolo sentita dal suo animo bisognoso di armonia e di poesia (il primo ideale è naturalmente questo bisogno intimo tante volte affiorato parzialmente nell'opera

foscoliana e già presente in parte nel lavoro omerico o nella vasta onda di malinconica armonia dell'*Ajace*), nella sollecitazione coerente al suo animo di quella compatta realtà di sentimenti gentili (fra amori e ricordi di amore, tenere amicizie, serenità di paesaggio fiorentino, vitalità morbida e nitida dell'arte neoclassica inverata per lui nelle statue canoviane vagheggiate come creature vive ed immortali), che il Foscolo riprese il motivo delle Grazie, che sino allora era stato solo un vago spunto laterale nella sua mitologia poetica.

E lo rese centrale e rappresentativo, capace di una larga raccolta di motivi poetici, mediatore della armonia sentita nella vita come qualcosa di superiore e di celeste, partecipatore agli uomini («terrene ombre vaganti», «nati al pianto e alla fatica», «nate a delirar menti mortali») di un complesso non solo di consolazioni e di illusioni vitali, ma più profondamente di sentimenti effettivi, indiscutibili in quanto modo di sentire, di vivere, più che semplici compensi o illusioni in pericolo di un riscontro con la realtà. Le Grazie «divinità intermedie fra il cielo e la terra» mediano, fanno scendere nel cuore degli uomini gli effetti dell'armonia che vive segreta nella discordanza delle cose del mondo e, quando l'irruenza brutale dell'amore-passione (egoismo, violenza, affermazione di sensualità) o più l'irresistibile prepotenza della strage (naturale nell'uomo come istinto atavico, eredità insopprimibile della sua natura selvaggia) prevale sulla terra, vengono portate in un regno ideale, dove, rafforzate nell'animo da loro educato soprattutto nell'arte, ricreano dimensioni sicure e serene, salvano il germe stesso di una nuova vita più civile ed umana, e a sua volta aspirante ad una meta sempre più alta di serenità e di armonia. Il Foscolo dovè sentire sul primo spunto nitido e ricco di quel mito la possibilità di concentrarvi i suoi motivi più intimi. Il suo mondo interiore trovava unità in un entusiasmo meno impetuoso di quello da cui erano nati i *Sepolcri*, in un calore umano e poetico a cui il poeta aspirava da tempo e che finalmente si scopriva capace di accordarsi definitivamente con le ricerche stilistiche di quegli anni, con le posizioni programmatiche più profonde elaborate dal *Commento alla Chioma di Berenice* in poi. In quella disposizione sentimentale di rasserenamento, il Foscolo ebbe un'intuizione unitaria del proprio animo poetico e della sua possibile espressione più alta e continua.

Quando si parla dell'unità delle *Grazie* (e per il problema critico relativo rimando alla prima parte del Corso 1949-1950) si deve guardare appunto anzitutto all'unità dell'animo che in quelle si esprime. Non basta accettare l'evidente unità di "padre" o di generica ispirazione (come se si trattasse di un gruppo di liriche nate su di una certa ispirazione e poetica), ma si può accettare l'unità di una intenzione di disegno generale (nel particolare legame neoclassico di "unità e varietà") e l'unità di un generale mito poetico sorto da una unitaria e decisa visione della vita e realizzato in una costante intonazione, con unità di linguaggio e con risultati poetici omogenei. Non si può chiedere naturalmente quella completezza che non esiste, ma se il poema (o meglio i tre inni) è incompiuto ciò non significa che esso sia nato

frammentario su di una ispirazione diversa e “frammentaria”. Si tratta di un edificio di particolare struttura (si ricordi, ripeto, il principio di “unità e varietà” che comporta uno sviluppo meno dinamico e drammatico e un legame meno vistoso e tuttavia non una pura e semplice giustapposizione di pezzi nati diversamente) e costruito solo in parte, ma secondo un’ispirazione unitaria e un disegno generale e d’altra parte, se questo disegno mitico-allegorico poté allargarsi pericolosamente e cercare precisazioni minute a cui l’ispirazione sempre meno forte non fu più adeguata, se il pericolo di una prevalenza intellettualistica (come nei tanti poemi incompiuti di Chénier) poté crescere come eccesso di un disegno generale prima in parte investito dall’ispirazione e pienamente mitizzato e reso poesia, non si può neppure fare un taglio fra alcune parti più intense (parti più intense e non perciò liriche autonome secondo la tesi dello Sterpa) e un elemento di struttura, intellettuale e volontario, didascalico e sopraggiunto. Sta di fatto che nelle parti portate a compimento, nelle parti dell’edificio costruite (e di cui noi possiamo avere un’idea generale appunto perché edificio incompiuto e non inorganico accumulo di elementi disparati), noi troviamo poesia anche fuori dei momenti più intensi ed indicati come “liriche” in episodi e movimenti che da un punto di vista contenutistico si dovrebbero considerare strutturali e connettive, e che le stesse “liriche” ci si offrono in una lettura tanto più sicura e giustificata, quanto sono sentite non solo nella generale atmosfera, in quella che il Flora chiama «aura delle Grazie», o «grazietà», ma proprio, sin dove ciò è possibile (ed è qui che una futura edizione critica potrà darci indicazioni essenziali), dentro le parti più larghe di cui intensificano ed innalzano la generale poesia.

Sarebbe d’altronde sofisticato e contrario a quanto lo stesso Foscolo disse circa la precarietà di simili tentativi e del loro eccesso<sup>5</sup> voler verificare minutamente e giustificare punto per punto nelle sue variazioni, aggiunte, perplessità il disegno mitico-allegorico che indubbiamente andò complicandosi esageratamente in relazione all’indebolirsi e al rarefarsi dell’ispirazione. E si noti che non sarebbe stato difficile per il Foscolo trovare una sistemazio-

<sup>5</sup> Il Foscolo nella *Dissertazione* mostrò bene di voler reagire al pericolo non solo di una poesia ragionativa nettamente rifiutata concretamente alla sua poetica e alla sua pratica di poesia (e si nomina Pope come quel poeta didascalico che avrebbe potuto «col mezzo di bella verseggiatura scolpire profondamente nella nostra memoria» gli effetti delle Grazie, ma «il nostro cuore rimarrebbe freddo e la fantasia dormente», *Opere*, XII, p. 431), ma anche quello di un allegorismo troppo minuto e avvertiva spiegando alcuni miti. «Molte altre peculiarità di questa specie potrebbero essere segnalate, ma a voler dichiararle si darebbe in erronee congetture e di più sarebbe inutile impresa...» (*Opere*, XII, p. 430). E circa le idee «metafisiche» (riflesso della terminologia e delle aspirazioni delle teorie neoclassiche) che egli dice di voler «rappresentare in modo, che, lasciando in pace l’intelletto dei lettori, si presentino in tante immagini alla loro fantasia, dalle quali immagini desumano i sentimenti che sogliono essere ispirati dalla grazia ed ispirarla», si noti che effettivamente questa esigenza di poesia messaggera di alte verità è scrupolosamente mediata in quella di immagini e di sentimenti («la grazia si sente più che non si distingue», *Opere*, XII, p. 320).

ne strutturale soddisfacente se egli non avesse voluto per il suo capolavoro una piena presenza di poesia, una completa e intima mitizzazione, sicché, mentre il bisogno di precisazione minuta di passaggio e di simboli venne crescendo e mancò un'adeguata forza ispirativa, egli preferì lasciare incompiuto il poema piuttosto che stendere fra le parti realizzate parti puramente connettive e senza poesia.

Non si tratta dunque di un urto generale fra elemento intellettuale e poesia, ma semmai di un eccesso di esigenze strutturali e didascaliche cresciute quando mancò l'ispirazione, e l'intuizione generale ed unitaria venne complicandosi (il che si vede soprattutto dai sommari in prosa) fuori di una vera vita poetica. Va dunque constatata la condizione delle *Grazie* come opera incompiuta, ma non viva solo in sparsi ed autonomi frammenti, nati da una generica ispirazione comune, bensì viva, nelle sue parti realizzate, secondo un'ispirazione centrale, secondo motivi poetici unitari, secondo una poetica e su di una intuizione della vita coerente e originale.

E se il disegno mitico-allegorico venne complicandosi e non trovò la forza poetica che doveva dargli vita, si ricordi ancora che il centrale bisogno di una poesia come voce alta di una civiltà contro il lirismo sentimentale preromantico, contro il didascalismo ragionativo degli illuministi e contro l'ornamentale descrittivismo di tanti neoclassici, era indispensabile, nella condizione poetica foscoliana, a darci nella parte realizzata dell'edificio incompiuto una poesia così intensa e profonda, tutta viva in miti centralmente coerenti e non in descrizioni di paesaggio di figure isolate, in singoli risultati di impressioni altamente pittoresche. Naturalmente non mancano cadute di intensità anche nelle parti che possediamo compiute, e momenti meno impegnati, ma qui si vuole sottolineare non un'assurda perfezione di quanto possediamo delle *Grazie* (come non si vuole indicare una compiutezza che non esiste e ripeto una verificabilità assoluta del disegno mitico-allegorico in ogni suo passaggio e nelle sue intenzioni più minute e complicate intellettualisticamente), quanto una generale unità d'ispirazione, di mito centrale, di poetica, di coerente intonazione nel risultato delle parti compiute.

Il mondo delle *Grazie*, pur nell'intensa aspirazione ad un superamento della realtà in un modo di sentirla rasserenato, non implica un molle ripiegamento dell'animo foscoliano, una facile evasione e un oblio di quanto il Foscolo aveva visto e sentito di tragico nella vita, ed anche quando nel «velo delle Grazie» tutti i sentimenti essenziali degli uomini vengono espressi nella loro dimensione di gentilezza e di armonia, l'ultima scena della tenerezza materna ricorda che la morte sarebbe provvidenziale al neonato liberandolo da un avvenire di dolori e sventure.

È sempre da questo punto di consapevolezza della sorte misera ed alta degli uomini che occorre entrare nel mondo soave e consolatore delle *Grazie* per non cedere qui all'impressione di una beatitudine insapore, di una evasione nell'iperuranio della poesia (già presentita invece consolatrice ed

austera nel finale dei *Sepolcri*), nel regno delle belle forme, della eleganza a cui ci avrebbero preparato le due Odi.

Certo, quale cammino dal mondo agitato dell'*Ortis* a questo meraviglioso regno di soavità delle *Grazie*! E quanto arcaico e limitato ci appare da quest'altezza l'accento alle Ninfe nell'*Ortis*, alla beatitudine dopo il bacio di Teresa! E come diversa d'altra parte questa serenità pensierosa, questo sguardo senza asprezza, ma con il riflesso profondo di un dramma incancellabile, dalla gioia esplosiva della prima ode e persino dalla rappresentazione dell'«aurea beltade» così piena e sensuosa pur nel suo sorriso tutt'altro che frivolo ed ingenuo. Gradazioni di momenti diversi.

Qui non si tratta di evasione o di elusione da un mondo drammatico, sibbene di un approfondimento dello stesso mondo e di uno sguardo nuovo che ne vede contemporaneamente (continuità in ciò con i *Sepolcri* dove però il chiaroscuro era tanto più forte e dilatato dall'impeto lirico-eloquente) l'occasione di sorriso e di sospiro ma con un tale distacco consapevole e non indifferente che «sospiro e sorriso» portano da un animo senza disperazione e senza abbandono a facile gioia, in un «calore di fiamma lontana» sia per il piacere sia per il dolore. Si tratta dunque di una ulteriore e suprema conquista dell'animo e della poesia foscoliana in accordo con le tendenze più intime di un gusto e di un tempo di romanticismo neoclassico, appoggiate ad una esperienza ricca di vita, risolta in una particolare condizione propizia.

Come si presenta la vita all'occhio di questo ultimo Foscolo?

Attraverso il velo delle *Grazie* (in cui alla fine del poema egli riprospetterà i quadri essenziali della vita), «nel calore di fiamma lontana» tutta la vita dei sentimenti si ripresenta non diminuita o artificiosamente resa poetica, ma irrorata di una soavità che è effetto di superiore dominio, di intima possibilità di contemplazione e di meditazione senza urgenza e senza impeto. Il «chiaroscuro» (v. *Dissertazione*, p. 421) notato nei *Sepolcri*, l'ondeggiamento fra gioia e mestizia, nelle *Grazie* ha assunto un valore più intimo e più universale, come la «dosatura» di «mirabile» e «passionato» è diventata più sicura e costante.

Non tanto compresenza energica di vita e morte, di necessità e libertà, esaltata grandiosamente nel finale dei *Sepolcri*, quanto unico tono di misura e di armonia nel piacere e nel dolore, nel gemito e nella gioia. E quando si dice misura non si pensi ad un'«aurea mediocrità» oraziana e neppure alla superiore tranquillità pariniana («Orecchio ama placato...») che certamente è nella tradizione neoclassica italiana l'antecedente più sentito dal Foscolo: è la misura di un uomo che sa sentire insieme «dissonanza» e «armonia» e che da questa compresenza trae ancora armonia. Non si tratta di un beato rifugio o di un accomodamento con la vita, di un passo indietro, insomma, ma di una conquista sentita come tale dal poeta, e carica di un'aspirazione infinita a divenire sempre più sicura ed alta.

«L'armonia dell'universo, di cui gli uomini tutti hanno un sentimento secreto, benché non possa esprimersi, è diffusa anche nella vita dell'uomo»,

dice il Foscolo nei frammenti della *Ragion poetica delle «Grazie»*, e questa armonia è appunto il sentimento diffuso nel cuore dell'uomo dalle Grazie che, «secondo il sistema poetico dell'autore, sono deità intermedie fra il cielo e la terra, e ricevono dai Numi tutti que' doni che esse vanno poi dispensando a' mortali» (p. 319). Ecco quanto Venere dice loro quando le lascia sulla terra:

All'infelice  
terra ed a' figli suoi voi rimanete  
confortatrici; sol per voi sovr'essa  
ogni lor dono pioveranno i Numi.  
E se vindici fien piú che clementi,  
anzi al trono del padre io di mia mano  
guiderovvi a placarlo. Al partir mio  
tale udirete un'armonia dall'alto  
che diffusa da voi farà piú miti  
de' viventi i dolori. Ospizio amico  
talor sienvi gli Elisi; e sorridete  
a' vitali che cogliean puri l'alloro,  
ed a' prenci indulgenti, ed alle pie  
giovani madri che a straniero latte  
non concedean gl'infanti, e alle donzelle  
che occulto amor trasse innocenti al rogo,  
e a' giovinetti per la patria estinti...  
(I, vv. 278, e ss.)<sup>6</sup>

La terra è infelice, i dolori dei viventi sono l'oggetto primo delle Grazie che devono confortarli, renderli piú "miti", e il sorriso delle Grazie deve confortare soprattutto gli umani già "inclinati" ai sentimenti fondamentali: compassione, pietà, liberalità, pudore e amor puro, amor di patria, eroismo generoso e sfortunato (termini essenziali che torneranno nei quadri del *velo*).

A questa umanità superiore sentita soprattutto nella dimensione di una purezza affascinante, la giovinezza, il Foscolo offre – sulla costatazione quasi pacifica e sacra della fatale presenza del dolore (quante esclamazioni dolenti che salgono da una profondità piú che personale, come dalla coscienza dolorosa dell'umanità, da un suo pensoso ricordarsi di una verità che sempre fermenta anche sotto le scene piú incantevoli, i movimenti piú puri della gioia) – una possibilità di paradiso mondano, di Elisi, dentro l'animo stesso, ed a cui l'animo infinitamente aspira: appunto quell'armonia che è prima suscitata dalla natura-bellezza (Venere) e che le Grazie (precisabili anche come beltà, ingegno, virtù, ma vive soprattutto come disposizione all'armonia) vanno spirando ai mortali:

<sup>6</sup> Seguo la numerazione del testo adottato nella Antologia foscoliana di L. Russo (Firenze 1938).

E da quel giorno  
dolce ei sentian per l'anima un incanto  
lucido in mente ogni pensiero, e quanto  
udian essi o vedean vago e diverso  
dilettava i lor occhi, e ad imitarlo  
prendeian industri e divenia piú bello.  
(I, vv. 331 e ss.)

Armonia che è quella stessa che costituisce l'essenza dell'universo,

sí che le cose dissonanti insieme  
rendan concento d'armonia divina  
e innalzino le menti oltre la terra.  
(II, vv. 118 e ss.)

La visione della vita non ha perso il suo fondo essenziale, e poeticamente provvidenziale, di una constatazione pessimistica

(o nati al pianto  
e alla fatica! – II, vv. 87-88),

valida sempre in tutta la sua forza e capace di limitare una superba volontà umana di giungere facilmente alla bellezza celeste (il finale dell'episodio di Tiresia che proprio nell'aggiunta finale perde la finità accademica del 1803 e vive nella grande aria delle *Grazie*:

la divina ira di Palla  
al cacciator col cenno onnipossente  
avvinse i lumi di perpetua notte.  
Tal decreto è dei fati. Ahi senza pianto  
l'uomo non mira la beltà celeste!),

ma il conforto, il ristoro, affiorato parzialmente nell'ode *All'amica risanata*, assicurato nella severa ed entusiastica rapsodia dei *Sepolcri* soprattutto al mondo degli eroi e dei prodi, qui si sparge con piú sicurezza e centralità su tutti i mortali toccati dalla virtù delle *Grazie*. È quello che risulta dal suono dell'arpista che esprime

gioia insieme e pietà, poi che sonanti  
rimembran come il ciel l'uomo concesse  
al diletto e agli affanni, onde gli sia  
librato e vasto di sua vita il volo,  
e come alla virtù guidi il dolore  
e il sorriso e il sospiro errin sul labbro  
delle *Grazie* e a chi son fauste e presenti  
dolce in cuore ei s'allegri e dolce gema.  
(II, vv. 62 e ss.)

L'uomo (superato l'ardore delle passioni, l'impeto smodato del piacere, tradotto in gemito il ferino ululato della disperazione scomposta, dell'angoscia che lo condurrebbe al suicidio) vive di queste celesti illusioni assicurate come effettivo modo di vivere, come consolazione intima e inalienabile, che implica ed unifica le consolazioni parziali della bellezza e della femminilità della «corrispondenza di amorosi sensi», della religione dei sepolcri e della patria, degli eroi e della poesia che le evoca eterne, come presuppone presente la base della propria necessità, il dolore naturale degli uomini.

Né si può dire che il disgusto per le guerre di conquista (e ancora una volta il Foscolo esprimeva nella sua alta coscienza un motivo profondo del suo tempo proprio all'epoca delle ultime disastrose campagne napoleoniche e delle invasioni degli alleati) e in genere per la guerra, per la «fraterna strage», conduca ad un semplice rifiuto della realtà, ad una evasione pura e semplice nel mondo dell'arte. Quando nell'ultimo inno, in occasione delle guerre di conquista, Minerva, la dea delle arti liberali, della civiltà, si prepara a lasciare la terra insanguinata insieme alle Grazie, stimola però i re ed i popoli aggrediti a difendere la patria, li aiuta con la lancia paterna, e quando nell'Atlantide, terra misteriosa e paradisiaca a cui gli uomini aspirano senza poterla con le loro sole forze raggiungere (esempio di una vita beata e termine di una aspirazione e di una nostalgia esse stesse a lor modo nobilitanti), le dee minori tessono il velo che dovrà proteggere le Grazie pur lasciandole nude, cioè ugualmente efficaci, è evidente che in quell'isola beata e sotto quel velo protettivo si prepara nel cuore degli uomini, soprattutto mediante il valore catartico della poesia e dell'arte, una più sicura armonia, una resistenza alle passioni brutali e selvagge, la base di una civiltà più umana e più salda. Nel loro velo protettivo le Grazie torneranno fra gli uomini e li ispireranno a superare l'amore-passione (e si capisce che in tal senso l'amore-passione brutale è l'esponente di ogni avidità egoistica, di ogni incontrollato desiderio preoccupato solo della propria soddisfazione) ed il selvaggio istinto della «rissa» e della strage che il Foscolo presenta come una triste eredità dell'umanità primitiva (non fatta di «buoni selvaggi» o di creature cacciate dall'Eden, ma di cannibali e di feroci cacciatori pronti alla rissa sulla preda comune):

Ah tali  
forse eran tutti i primi avi dell'uomo!  
Quindi in noi serpe miseri un natio  
delirar di battaglie, e se pietose  
nol placano le Dee, spesso riarde  
ostentando trofeo l'ossa fraterne.  
Ch'io non le veggia almeno or che in Italia  
fra le messi biancheggiano insepolti!  
(I, vv. 143 e ss.)

Tutto ciò che mette in pericolo nel cuore stesso dell'uomo la serenità, la compostezza, la misura, il superiore equilibrio ispirato dalle Grazie, provoca

un'aspirazione a condizioni sempre piú sicure, ad una armonia sempre piú alta di cui è simbolo e meta di tensione<sup>7</sup> la terra misteriosa di Atlantide (sogno che supera romanticamente la nostalgia per una Grecia terra di perfezione, mito altissimo ed originale di questo grande poeta del romanticismo neoclassico), dove

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.

La visione della realtà in generale e propria della situazione storica dell'Italia «afflitta da regali ire straniere» non provocava sdegni eloquenti ed esortazioni appassionate, ma stimolava il desiderio di una civiltà superiore, di un'umanità piú alta, di anime purificate attraverso il valore catartico della poesia (voce di questa umanità e di questa aspirazione e nella sua essenza voce di perfezione, voce delle Grazie e dell'armonia) e capaci di resistere all'urto delle passioni turbatrici, di superarle senza sfuggirle in un arcadico idillio, di trasformarle in quei sentimenti di «grazia» che il Foscolo fece vivere poeticamente nei quadri del velo delle Grazie.

### 3. *La poetica delle «Grazie»*

Questo mondo intimo ed unitario (aspirazione, conquista e ancora aspirazione di armonia e di interiore civiltà lieta e pensosa che vince e domina – non ignora dannosamente e stoltamente – il mondo del dolore e della fatica, degli istinti atavici di brutale passione e di rissa, sforzo interiore e spirituale, appoggiato e illuminato dalle Grazie attraverso il valore catartico dell'arte) fu espresso dal Foscolo, nel suo poema incompiuto, in una poesia e con una poetica ben distinte anche se collegate intimamente con la poesia e la poetica degli anni precedenti. E si osservi subito come la distinzione dai *Sepolcri* (minor gusto di contrasto, di impeto, di figure drammatiche, di effetti persuasivi ed eccitati, intonazione piú costante ed armonica, umile e ricca, passaggi piú meditati, linguaggio sacro, ma piú affettuosamente pio e limpido, piú morbido e trasparente, con tutta una tecnica piú minuta e allusiva, evocatrice piú di linee musicali che non di energiche figure, diretto piú a scaldare gradatamente che ad eccitare, piú a suggerire che a magnificare) non tolga una comune radice: poesia alta, lirica sacra, unione di mirabile e

<sup>7</sup> Perciò il sentimento di grazia in questo ultimo Foscolo non è un facile possesso, una conquista pacifica o l'effetto di una facile inclinazione istintiva, e non si potrebbe certo far valere contro questa condizione spirituale e poetica l'accusa di «anima bella» contrapposta ad «anima sublime» secondo la distinzione del saggio di Schiller su *Grazia e dignità* (1793).

passionato e posizione di distacco della propria poesia italo-greca dalle posizioni contemporanee. Certo minor turgore di entusiasmo e di eloquenza, minor volontà di vaticinio esortativo (il vate oracolare diviene un sacerdote pietoso e sereno che pare riassumere in sé gli atteggiamenti piú affettuosi di Cassandra, di Tecmessa, di Ricciarda, di Calcante), eliminazione della polemica e dello sdegno satirico, degli impeti eloquenti, ma insieme una continuità sicura (oltre che in certi toni dei *Sepolcri* e specialmente nell'ultimo tempo) nella centrale volontà di poesia sacra, di lirica di valore universale nel suo accento personalissimo.

Non occorrerà che fare un breve cenno alla posizione polemica implicita nella poetica delle *Grazie*, come già in quella del *Commento*: polemica espressa in alcuni accenni discreti all'Italia che piú non onora le Grazie e la poesia di origine greca, e in una grandiosa e confusa rappresentazione dell'Iperborea Erinni, mostruosa figurazione della mitologia nordica e della poesia romantica (contro cui come «audace scuola boreal» si leverà la fiacca eloquenza del *Sermone sulla mitologia* del Monti) – una pagina davvero insolita delle *Grazie* e pur carica di una suggestione e di un effetto assai piú sottile ed acuto dei quadri polemici dei *Sepolcri*.

Posizione polemica ribadita nel *Gazzettino del bel mondo* e collegata al disprezzo per una poesia ornamentale (i verseggiatori neoclassici) e “inesperta”, e al distacco da una poesia descrittiva e prosastica, contro cui si propone una poesia fedele agli esemplari greci, all'esempio greco di poesia-religione, di creatività mitica, nell'accordo di «passionato» e «mirabile» greco. Contro il descrittivismo, come contro l'ornamentale uso dei miti<sup>8</sup>, difesi invece nella loro vitale possibilità di linguaggio poetico e di unico linguaggio comune a poeti ed artisti (non c'era altro stile figurativo che quello neoclassico e ciò incoraggiava il Foscolo all'uso di quella mitologia, unica base di linguaggio per gli artisti), il Foscolo invocava l'essenziale scambio rinforzante di suggestioni fra artisti e poeti («quasi tutti i concetti che il genio creativo della poesia porge alle belle arti rifluiscono a guida di nuove e piú facili sorgenti d'ispirazione dalle opere degli artisti alle menti dei poeti», *Opere*, XI, p. 417), punto essenziale per la poetica delle *Grazie* il cui primo principio è, insieme a quello di «unità e varietà», quello di una evidenza e di un movimento pittorico e musicale: «melodia pittrice» (ma «arcana» e «armoniosa»). Donde derivava contro la poesia descrittiva il vanto di aver presentato figure e gruppi non “descritti”, ma che «Flora disegna ella medesima e li colorisce

<sup>8</sup> «Le allegorie, benché sembrano cose ridicole ai critici metafisici, furono non pertanto agli artisti i materiali piú belli ed efficaci di lavoro; e il disprezzo in che sono cadute fra noi, proviene dall'uso insensato che ne è stato fatto e dal cattivo gusto degli inventori moderni» (*Dissertazione*, *Opere*, XI, p. 416), e nell'abbozzo terzo di dedica si difendeva dall'accusa romantica e diceva «se chiedessi a loro un'altra mitologia, tanto da desumerne immagini e quadri, penerebbero ad additarmela» e si appoggiava all'esempio degli artisti «i quali ai loro allievi presentano sempre per modello i monumenti dell'antichità e i poeti che suggerirono quei lavori» (*Opere*, XII, p. 307).

ammaestrata da Erato, e pare, mentre noi stiamo ascoltando il canto delle Muse, che quelle figure l'una dopo l'altra sorgano e si muovano innanzi agli occhi nostri» (*Dissertazione*, XII, p. 429).

Volontà di evidenza, di movimento, di colore e musica congiunti per espressione dello stesso motivo poetico fattosi principio di poetica: l'armonia che si presenta nella complessa definizione-direzione di «arcana armoniosa melodia pittrice».

Per l'armonia, bisognosa nel suo carattere, arcano, profondo, di un patetico e intimo chiaroscuro (in cui si confonde secondo le parole della *Dissertazione* esigenza morale ed esigenza estetica<sup>9</sup>), occorre l'unità e varietà («senza disunione di parti non hai armonia né chiaroscuro: senza unione l'armonia riesce confusa; il primo difetto genera la noia, l'altro confonde il lettore, quindi la varietà della vera poesia lirica che è il sommo dell'arte» XII, p. 313); per l'armonia occorre il sapiente uso di delicati passaggi, di un linguaggio mediato e continuo in cui l'attenzione del poeta scende sino alle particelle che «danno i toni e i semitoni come nella musica; ed aiutano la scrittura a quel chiaroscuro che è tanto più grato quanto le minime tinte che lo distinguono spiccano meno» (*Epistolario*, I, p. 426, 27 agosto 1812); per l'armonia si invoca la unione di «naturale e meraviglioso», di «mirabile e passionato», attenuati e fusi; per l'armonia si chiede l'ausilio stimolante della pittura e della musica.

La poesia, infatti, ha quanto la pittura bisogno di rappresentazioni particolari (dove la ricerca attende di una precisione e di una aderenza sottilissima), ma come la musica ha il privilegio di «servirsi di materie che il tempo e le circostanze hanno quasi immensamente disgiunte fra loro» (*Opere*, XII, p. 313) e che «desta in un momento cento incanti nell'anima».

Evidenza, pittura particolareggiante, musica che tutto lega e porta nella armonia il suo spirito più arcano.

Ed è evidente che questo battere sulla musica come correttivo dei pericoli della «pittura» costituisce l'elemento più romantico e più nuovo dentro la ripresa di canoni neoclassici di tranquilla e completa rappresentazione, di unità e varietà, di evidenza sensibile e perfetta. La musica rappresenta l'esigenza di più intima tensione in un mondo di rappresentazioni altrimenti perfette, ma immobili, l'esigenza di una vibrazione intima, di un linguaggio più segreto che «dal noto, deve farti passare all'ignoto cui tende, facendolo sospettare» (*Opere*, XII, p. 313).

Così il principio della poesia lirica che deve «magnificare le passioni», con entusiasmo e con magnifica unione di mirabile e passionato parlando un linguaggio alto e sacro, si arricchiva in teoria e in concreto di punti nuovi: fusione di evidenza pittorica e tensione musicale, non eloquente, chiaro-scuro tenue e senza rilievo di forte contrasto, trascolorare di meraviglioso

<sup>9</sup> «Quella mesta allusione (i cipressi)... non solamente ha in sé un proposito morale, ma fa ancora in poesia l'effetto di un chiaroscuro» (*Opere*, XII, p. 421).

e naturale, un rappresentare che vuole insieme suggerire e “dipingere” ed esprimere dal profondo con il linguaggio arcano della musica.

Il neoclassicismo aveva chiesto evidenza, gesto statuario e perfetto, il romanticismo chiedeva musica, espressione profonda dell’anima nei suoi strati piú misteriosi, la poetica delle *Grazie* univa pittura e musica, univa il succo piú profondo delle due culture poetiche non in una esperienza generica, ma in un concreto linguaggio luminoso e patetico, morbido e perfetto, «fluido e pervio», limpido e vibrante di echi profondi.

#### 4. *I tre inni*

Di un primo tentativo di comporre le *Grazie* in un solo inno si può dire che la sua conclusione sarebbe stata piú facile, il suo ambito piú angusto, anche se i motivi piú caratteristici dell’intuizione centrale vi erano già presenti intorno al potere rasserenante dell’armonia mediata delle Grazie, a cui il poeta si rivolgeva con piú facile continuità di invocazione e di accordo con il colloquio con il Canova, invocato prima come ispiratore dell’inno mediante la sua Venere fiorentina, invitato alla fine a farsi ispirare dalle Grazie onorate a Bellosguardo e a renderle immortali nella viva incarnazione delle tre sacerdotesse.

Il rito delle Grazie dominava l’inno e la scena fiorentina coerentemente alla trasfigurazione di una realtà così propizia era piú dominante di fronte alla breve presenza dell’antica Grecia in cui si svolgeva rapidamente la storia piú breve della apparizione delle Grazie. Si può dire che, se il Foscolo avesse chiuso a quel punto di ampiezza il suo inno, noi avremmo avuto un componimento nitido e armonico, ricco di alta poesia, ma di limitato respiro, con una prevalenza del rito sacro-galante e dell’atmosfera piú soave ed artistica («è tutta poesia applicata alle belle arti», scriveva il Foscolo all’Albrizzi nel 1812), a scapito di una risonanza poetica piú profonda, di una complessità di motivi che arricchiscono il valore delle *Grazie* come canto dell’animo foscoliano intero e profondo.

Ma l’intuizione iniziale e fondamentale (poesia dell’armonia, creazione di un mito, corrispondente all’aspirazione di un rasserenamento dei propri affetti e di tutto un modo di sentire piú umano e gentile, soprattutto nella catarsi artistica) si allargò e si arricchì e nella nuova concezione in tre inni si aprì tutta una nuova possibilità di piú vaste proporzioni: scene, paesaggi (che stavano così a cuore al Foscolo, come abbiamo visto nelle versioni omeriche), figurazioni mitiche di sentimenti fondamentali, e piú sicura presenza del «passionato», tutto mediato nel «mirabile», nel velo continuo del mito e dell’armonia rasserenante. E ne nasceva se non un crescendo drammatico, così alieno dalla poetica foscoliana di questo periodo, certo un largo movimento di temi e di toni dentro la comune intonazione fondamentale.

Così il primo inno a Venere («ha piú dello storico», dirà il Foscolo, «e

illumina l'antichissima Grecia»<sup>10</sup>) ci porta dalla collina di Bellosguardo a scene vaste e varie dell'antica Grecia, fra il mare Ionio, la selvaggia Laconia, la scena di una civiltà primitiva illuminata dalle Grazie (e quale ricchezza e profondità di gradazioni di paesaggi e di sfondi storici di fronte alla leziosa Grecia del gusto settecentesco!) e poi di nuovo in Italia. Mentre nel secondo («è piú pittoresco e drammatico, e la scena è nell'Italia de' giorni nostri, e nello stato possibile futuro dell'incivilimento maggiore dell'Italia»<sup>11</sup>), dopo la scena di Firenze e nel vagare della fantasia intorno alle tre sacerdotesse, o alle ricreazioni artistiche della poesia di grandi scrittori italiani (da Boiardo e Berni a Tasso, a Dante, a Petrarca e Boccaccio), il passaggio a Milano e alla reggia porta i mirabili quadri della pianura lombarda con la scena dell'offerta del cigno e della preghiera della viceregina per il ritorno del marito in battaglia sull'Elba. E nel terzo («il piú metafisico perché attende piú di proposito al potere delle arti sulle umane passioni, e ci trasporta in un paese ideale») la scena dell'Atlantide fa da sfondo ai quadri vari e coerenti del velo delle Grazie.

E certamente, se la intonazione fondamentale di armonia corrisponde ad un sentimento fondamentale di rasserenamento e di aspirazione ad una serenità piú sicura, quanta varietà di sentimenti e quanti echi di elegia e di dramma vibrano nella continuità cosí morbida e luminosa del linguaggio delle *Grazie*, quale capacità di risonanza profonda, di chiaroscuro nitido e suggestivo in quel tono costante di pensosa serenità, in cui all'impeto di una drammaticità e di un'eloquenza piú urgenti si sono sostituiti una intensità piú pacata, un calore meno eccitante e piú continuo. Né questa continuità di un tono fondamentale su cui si rilevano, senza contrasti bruschi ed impeti, temi e movimenti diversi, ha mai quell'uniformità troppo ugualmente cadenzata ed uniforme di tanta letteratura neoclassica dalla *Feroniade* del Monti all'*Imagination* del Delille.

Cosí nel primo inno (e ci serviamo di questo brevissimo cenno sui tre inni per indicare in pochissimi esempi le qualità e i risultati della poesia del capolavoro incompiuto), dopo l'invocazione alle Grazie e l'invito al Canova all'ideale tempio di Bellosguardo, la storia delle Grazie portate sulla terra da Venere si apre fra la limpida e nostalgica invocazione-evocazione di Zacinto e l'animarsi del mare greco popolato di oceanine Nereidi attratte dalla presenza di Venere e delle Grazie. E nella continuità piú sicura di quest'inno (malgrado alcune lacune il piú realizzato e compiuto) proprio questa scena dell'apparizione delle Grazie e dell'accorrere delle Nereidi può essere portata come esempio caratteristico della «melodia pittrice» in una zona media, di fronte alla quale si potranno indicare momenti piú profondi e complessi, ma non certo eterogenei, e sviluppati entro le linee essenziali di questo linguaggio.

<sup>10</sup> *Ragion poetica delle Grazie, Opere*, XII, p. 318.

<sup>11</sup> *Ragion poetica delle Grazie*, ivi.

Splendea tutto quel mar quando sostenne  
 su la conchiglia assise e vezzeggiate  
 dalla Diva le Grazie: e a sommo il flutto,  
 quante alla prima prima aura di Zefiro  
 le frotte delle vaghe api prorompono,  
 e piú e piú succedenti invade ronzano  
 a far lunghi di sé aerei grappoli,  
 van aliando su' nettarei calici  
 e del mèle futuro in cor s'allegrano,  
 tante a fior dell'immensa onda raggianti  
 ardian mostrarsi a mezzo il petto ignude  
 le amorose Nereidi oceanine;  
 e a drappelli agilissime seguendo  
 la Gioia alata degli Dei foriera,  
 gittavan perle, dell'ingenue Grazie  
 il bacio le Nereidi sospirando.  
 (I, vv. 66-81)

È un movimento che utilizza un paragone ripreso dalla poesia omerica<sup>12</sup>, già rinnovato nella versione foscoliana, e può indicare bene come anche in questa zona meno profonda e ricca di echi intimi piú impegnativi, in questa poesia di movimenti agili, di immagini fluenti e limpide, non si tratti di semplice poesia descrittiva e come un elemento di «arcana» suggestione (il sospiro delle Nereidi che aspirano al bacio delle Grazie) non manchi mai a rendere piú intima la «melodia pittrice» e a dare al fondamentale tono dell'armonia (base e meta di un sentimento tutt'altro che mediocre e facile) una sua particolare tensione. Ma certo qui domina soprattutto il motivo d'un movimento luminoso e armonico, espressione della gioiosa coscienza dei primi effetti delle Grazie (o, come dice il Foscolo, della nascita di «gentili fantasie» «dall'immaginazione ingentilita e rallegrata»), il ritmo guidato idealmente dalla figura della «Gioia alata», agile e denso, fluido e luminoso con un accento di letizia piú aperta e dolce (anche se corretta nelle sue punte piú pericolose, ma ancor presente anche in qualche accenno aggraziato – «vezzeggiato»<sup>13</sup>), che sarà superato – pur nella stessa direzione poetica e sul coe-

<sup>12</sup> Ad Omero si aggiunge il prediletto Catullo con i versi dell'*Epitalamio di Peleo e Teti* in cui si descrivono le ninfe che accorrono stupite intorno alla nave Argo. «Emersere freti candenti e gurgite vultus / aequoreae monstrum Nereides admirantes. / Illa atque haud alia viderunt luce marinas / mortales oculi nudato corpore Nymphas / nutricum tenus extantes e gurgite cano». Ma quale diverso movimento e quale forza concorde del ritmo e delle parole già cariche di movimento musicale e di evidenza mobile: visione mobile e musicale era uno dei punti a cui il Foscolo mirava da tempo e che qui singolarmente realizza con una forza piú intima e lieve. Eppure si può vedere come questa forza lieve ed agile sa ancor farsi piú intensa come un respiro in altre scene di armonia e di visione mobile e di danza.

<sup>13</sup> Si osservi che nel passaggio da una prima ad una nuova redazione del brano si possono trovare correzioni fatte nella direzione di un gusto il meno possibile prezioso o generico: «onda raggianti» per «onda beata», «amorose Nereidi» per «amabili», «ingenue Grazie» per

rente sviluppo del fondamentale motivo dell'armonia attinto ed espresso con diverse gradazioni di intensità – in altri momenti piú intimamente ricchi.

Una minuta analisi, che qui non è possibile fare, mostrerebbe la perfezione raggiunta dal Foscolo nell'attuazione della «melodia pittrice», nella cura di visione mobile e musicale (e si accenni almeno al mirabile svolgersi del movimento delle oceanine Nereidi piú morbido e sensuoso di agili figure da quello piú vago delle api tutto pieno di sottili effetti, movimento rumoroso e ronzante con gruppi consonantici lievemente piú rumorosi – le frotte delle vaghi api prorompono – e incontri vocalici aperti e spaziosi che uniti ai primi esprimono quel volo e quell'indugiare «aliante» sui fiori); ma, come dicevo, al di là di questa prova cosí abile e tutt'altro che esteriore, dentro una zona media, il Foscolo porta la sua poesia a risultati piú profondi, come può indicarci il bellissimo brano della «vergine romita».

Dopo l'apparizione nel mare greco, le Grazie hanno prove piú difficili nell'incontro con i selvaggi di Citera e della Laconia, e la poesia dell'armonia si arricchisce attraverso le scene meno serene della Grecia preistorica, delle risse dei selvaggi cacciatori e dei cannibali, correggendo con toni piú scuri, ma non foschi ed estremi, quanto vi poteva essere di troppo facile splendore, di trionfale nella esaltazione dell'opera di civilizzazione operata dalle Grazie.

Anche avvii di movimenti che sembrano da lontano riprendere movimenti dei *Sepolcri* («Non prieghi d'inni o danze d'imenei, / ma di veltri perpetuo l'ululato / tutta l'isola udia, e un suon di dardi / e gli uomini sul vinto orso rissosi...»), mentre hanno un'uguale intima solennità, sono però ben diversi per il tono sempre misurato e placato, per la mancanza di forte stacco o di incisivo contrasto, per la continuità dello svolgimento non fortemente dinamico, ma sempre mediato come nel passaggio fra la rappresentazione della feroce esistenza dei primi uomini, il gesto modesto di protezione con cui Venere protegge sotto il suo manto le «gementi» Grazie, il comando alla selva di scomparire attuato senza sorpresa (l'incontro voluto di naturale e meraviglioso) e l'esclamazione dolente prolungata e attenuata e poi ancora risolta in un lungo sospiro finale (I, 132-150).

Tutto si svolge su di un piano piú costante, in un'aura di mito, in cui dalle scene della Grecia selvaggia e dal «chiaroscuro» fra Grazie e selvaggi si può passare agevolmente all'opera di civilizzazione delle Grazie in Laconia, i miti di Amore spodestato da Imeneo, al viaggio delle Grazie fino all'Olimpo dove Venere lascia la terra e si accomiata dalle sue ministre che poi alla fine dell'inno, dopo l'invenzione delle arti, saranno invitate dal poeta a passare in Italia.

«rose» e piú sotto, al v. 91, «le perle e il fiore messaggio d'Aprile» e poi «le perle e il primo fior nunzio d'aprile» invece di «il bel fioretto messenger d'aprile». Il Foscolo dovè sentire il pericolo – non sempre pienamente ovviato – che il tono dell'armonia e della grazia potesse decadere in particolari aggraziati o in forme di beatitudine generica e poco sorvegliata.

È in questa parte (quando già il motivo della armonia e della grazia si è arricchito attraverso le scene dei selvaggi e della loro civilizzazione) che possiamo leggere il brano lirico della «vergine romita» in cui la poesia delle *Grazie* trova uno dei momenti più profondi e originali.

Entro la luminosità di questa “ascensione” pagana, nella delicata sentimentalità di questo addio delle meste vergini con gli occhi velati di pianto, alle quali Venere dà l’ordine di sorridere «fauste e presenti» agli umani puri e pietosi, l’armonia che scende sul mondo acquista una profondità segreta mentre il brano della «vergine romita» vive tanto più giustificato se letto entro questo movimento più ampio.

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’assiede,  
e dei 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 più lente  
sopra 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;  
così l’alta armonia che...  
discorreva da’ Cieli...

Una sorprendente modernità colpisce anzitutto in questo “notturno” così romantico e così classicamente composto, e così aderente dall’intimo a quella disposizione spirituale dell’armonia delle Grazie che qui si esprime in ogni sua gradazione, dal sentimento di una nostalgia amorosa a quello della ispirazione, a quello del conforto armonioso della quiete solitaria e del cielo tranquillo notturno, a quello della armonia stessa che si fa voce di tutto ciò che nell’anima si è deposto di più segreto e si risveglia senza tumulto e senza fremito e pure così intenso.

Venere nel suo alzarsi al cielo aveva provocato l’Armonia che «giubilando l’etere commosse».

Che quando Citerea torna a’ beati  
cori, Armonia su per le vie stellate  
move plauso alla Dea pel cui favore  
temprò un dí l’universo...

Ed ecco che il muoversi, lo scendere dell’armonia per i cieli verso la terra è paragonato e fatto effettivamente vivere poeticamente nell’armonia più

segreta, piú riposta che sale da un cembalo, quando una fanciulla solitaria in un chiostro, durante una notte lunare serena, commossa dal silenzio religioso, si pone a suonare con attenzione ispirata e ad un tratto, inattesi e invincibili, ma soavi e tali da rapirla in un'estasi piú profonda, affiorano nel suo cuore, sollecitati dalla musica, ricordi amorosi; e allora le dita indugiano e da esse sgorga la melodia piú intima e segreta che corrisponde al suo sentimento piú profondo e involontario.

Altissima poesia e altissima traduzione di questo senso dell'armonia che affiora come la voce piú segreta della vita nel cuore dell'uomo ispirato dai propri sentimenti piú intimi nella sollecitazione catartica, purificatrice dell'arte.

Si noti la straordinaria finezza di analisi sentimentale e la straordinaria forza di suggestione-espressione, il linguaggio musicale, la mirabile capacità dello svolgimento dall'esterno all'interno, dal cielo sereno e notturno e dall'aura di solitudine casta alla breve azione dell'assidersi al cembalo (anch'essa cosí composta e lieve), al movimento piú rapido del suono volontario e sollecitato dall'attenzione molteplice di tutta la persona «ispirata» e, attraverso questo movimento piú animato e piú esterno e pur già cosí tenue e limpido (non una parola pesante, o troppo energica, nulla piú della delicata tensione racchiusa nel «sollecita» cosí attutito e spirituale), al movimento meno impulsivo, a questa armonia che «flebile e lenta all'aure s'aggira...». Il solito spengersi dei movimenti delle *Grazie* (il finale ad esempio del volo della danzatrice) qui ha raggiunto un risultato massimo e indicativo per tutta la poesia del poema: eco sottile e pure consistente, impalpabile e compiutamente espressa.

Nel secondo inno (quello che dovè procurare al Foscolo le maggiori difficoltà di esecuzione, specie nella seconda parte, su di un disegno sempre piú vasto e minuto, per le preoccupazioni piú narrative e didascaliche di presentare gli effetti delle Grazie sulla civiltà italiana del Rinascimento) la parte piú legata ed intensa è certamente l'ultima in cui, nella scena di una Lombardia rappresentata poeticamente con il suo paesaggio ricco di pascoli «di mille pioppe aeree al sussurro», si celebra il rito della terza sacerdotessa (la Bignami, sacerdotessa della danza) e l'offerta del candido cigno («che vegleggia con pure ali di neve») da parte della viceregina di Milano per il ritorno del marito dalla guerra con la finale rappresentazione della danzatrice.

Nelle prime due parti dell'inno, la poesia aveva avuto momenti piú intensi (specie nella prima parte piú continua, la bellissima scena notturna di Urania e Galileo, la lunga rappresentazione della suonatrice con il paragone fra la musica alta e l'alba sul Lario e l'offerta dei fiori) e momenti piú blandi ed eleganti, specie nella seconda parte molto lacunosa e piuttosto dispersiva nella lunga storia delle Grazie nella poesia e nell'arte italiana e nelle caratteristiche dei poeti italiani (Boiardo, Berni, Tasso, Dante, Petrarca, Boccaccio) (e pur qui non mancano nel tessuto sempre nobile seppur meno intenso movimenti piú sicuri e poetici, come l'inizio di alto, sereno idillio dell'epi-

sodio del Boccaccio o il brano così suggestivo ed originale del fuoco di Vesta<sup>14</sup>); ma in quest'ultima parte la poesia fluisce continua dal rito del cigno alla bellissima preghiera della viceregina per il marito in guerra:

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  
piú terse e giunti alla quadriga i bianchi  
destrieri eterni a correre l'Eliso.  
(II, vv. 542 e ss.)

Grandi versi ispirati alla tenera pietà dell'amore coniugale (sentimento fondamentale fra quelli ispirati dalle Grazie) e a quel senso alto della sventura e della morte, privo di ogni drammaticità, che qui, in questa serena marcia funebre dentro il velo di una preghiera deprecativa, trova nuovi accenti mesti e limpidi che possono indicare proprio su questo tema così fondamentale l'originalità e la novità della poesia delle *Grazie*, come – anche nell'utilizzazione del brano dell'*Ajace* per Eugenio combattente sull'Elba in difesa delle terre invase dai Russi – originale è la posizione decisa del poeta che se nei *Sepolcri* esaltò sopra tutte le glorie quella «piú modesta e piú santa» di Ettore, ma non mancò di eternare con Omero anche i fatati Pelidi, qui risolutamente fa che le Grazie sdegnino «chi a' fasti di fortuna applaude» e «sol fan bello il lauro / quando Sventura ne corona i prenci».

E questo alto canto del gentile amore coniugale e dell'eroismo sfortunato e pio perché in difesa e non in offesa si risolve nella rappresentazione della danzatrice, movimento tanto piú notevole se calcolato in funzione di conclusione e di soluzione della parte precedente piú che solamente come alto esercizio di quella abilissima «melodia pittrice» che il Foscolo invoca ancor qui per questa esaltazione della bellezza e dell'arte ispirate dalle Grazie.

Spesso per l'altre età, se l'idioma  
d'Italia correrà puro a' nepoti,  
(è vostro, e voi, deh! lo serbate o Grazie!)  
tento ritrar ne' versi miei la sacra

<sup>14</sup> Questo brano si può portare come esempio altissimo della piú “arcana” e limpida poesia foscoliana nella sua purissima e romantica aspirazione ad un regno di misteriosa, originaria spiritualità, che pure viene espresso così segreto e profondo in immagini musicali coerenti e limpide: «Inaccessa agli Dei splende una fiamma / solitaria nell'ultimo dei Cieli, / per proprio foco eterna; unico Nume / la veneranda deità di Vesta / vi s'appressa e deriva indi una pura / luce che mista allo splendor del sole, / tinge gli aerei campi di zaffiro, / e i mari, allor che ondeggiano al tranquillo / spirto del vento facili a' nocchieri, / e di chiaror dolcissimo consola / con quel lume le notti, e a quel piú s'apre / modesto fiore a decorar la terra / molli tinte comparte, invidiate / dalla rosa superba...» (II, vv. 225-238).

danzatrice, men bella allor che siede,  
 men di te bella, o gentil sonatrice,  
 men amabil di te quando favelli,  
 o nutrice dell'api. Ma se danza,  
 vedila! tutta l'armonia del suono  
 scorre dal suo bel corpo, e dal sorriso  
 della sua bocca; e un moto, un atto, un vezzo  
 manda agli sguardi venustà improvvisa.  
 E chi pinger la può? Mentre a ritrarla  
 pongo industrie lo sguardo, ecco m'elude,  
 e le carole che lente disegna  
 affretta rapidissima, e s'invola  
 sorvolando sui fiori; appena veggio  
 il vel fuggente biancheggiar fra mirti.  
 (II, vv. 578-595).

Prima un'introduzione allargata e sollevata dalla invocazione in parentesi e indugiante su ripetizioni («men bella», ecc.). Poi improvvisamente (con quella forma di improvviso senza «urto brusco», in cui l'energia si scarica lentamente in tutto il movimento successivo) una premessa condizionale («ma se danza») e un imperativo sdrucchiolo agilissimo aprono il movimento di danza, di visione mobile, il movimento dell'armonia (essenziale motivo centrale e presente ovunque nel poema) che dal suono passa le scosse nel corpo, nel sorriso, nei suoi minimi gesti. Battute rapide e brevi («un moto, un atto, un vezzo») e poi un verso distensivo. Ma di nuovo una mossa più rapida e integrativa, che introduce il movimento più affascinante: prima lento, poi più accelerato («ecco m'elude»), poi un movimento rallentato e morbido («e le carole che lente disegna») che si accelera e si alleggerisce («sorvolando sui fiori») in una immagine vaga e senza peso, fuggevole come le immagini più belle di questo poema dell'armonia e della aspirazione all'armonia che non manca mai di un sospiro, di una nostalgia per cose tanto più labili quanto più di suprema bellezza.

E si noti quante volte l'andamento termina (e coerentemente al ritmo essenziale delle *Grazie*) in un dileguare agile, in un errare sospirato e che è simbolo concreto di questa aspirazione che sente il continuo spostarsi di piani dei propri sogni di serenità, il continuo presentarsi e sfuggire di queste figure aeree e celesti.

La capacità espressiva del verso foscoliano è diventata sempre più sottile ed intera sia in questa direzione di visioni mobili e musicali sia in quella di una rappresentazione più intima di sentimenti, e pare che l'ispirazione delle Grazie abbia concesso al poeta quanto egli prevede per tutte le arti dalla influenza delle Grazie velate: «coll'ingenuo riso / dolce un decoro piaccia alla tela, / nitido il verso suonerà al poeta, / se voi l'udrete; e allo scultore / che veste molle giovinezza il marmo / docilissimo scorrere scalpello» (III, vv. 223-228). Movimenti, minimi gesti e rilievi, lievi impulsi e rallentamenti,

echi di suoni, sfumature di sentimenti vengono espressi e suggeriti nel loro fondo piú segreto e nel loro legame costante ad un centrale motivo poetico (mai semplice poesia di sensazione e di impressione), al canto dell'armonia a cui l'animo foscoliano rasserenato e consapevole aspira attraverso la poesia purificatrice delle passioni, ma sensibilissima a cogliere ed esprimere le piú sottili vibrazioni sentimentali.

Ma le qualità piú alte dell'«arcana armoniosa melodia pittrice» si trovano fuse interamente nell'inno terzo, nel grandioso episodio dell'Atlantide e del velo delle Grazie.

Tutto l'episodio della terza parte è di grande poesia, dall'indicazione dell'Atlantide divenuta regno di Pallade e inaccessibile agli umani, al lavoro di tessitura del velo, fino alla cerimonia in cui Pallade avvolge del velo le Grazie, ma sul grande e necessario avvio dei versi 101-119 (in cui la nobiltà spirituale del Foscolo ha trovato accenti senza uguali nell'indicare con alta, distaccata condanna l'orrore delle guerre di conquista e l'incompatibilità fra la libertà e le guerre falsamente condotte in suo nome), nel salire dalla visione della terra coperta di stragi al cielo di Pallade perfetto e immacolato<sup>15</sup>, la parte piú intensa ed esemplare è il canto di Erato e i quadri che in esso si presentano.

Il canto di Erato, reso piú affascinante dalla presenza di Psiche che nel cuore ripete il suo casto lamento sull'esperienza dolorosa dell'amore-passione, si svolge in una perfetta sequenza di strofe legate dall'iniziale sollecitazione alla tessitrice Flora, in una realizzazione esemplare di quel principio di unità e varietà tanto presente al Foscolo delle *Grazie*, ben lontano anche qui da un semplice procedimento di piatta giustapposizione e d'altra parte lontano dal crescendo drammatico dei *Sepolcri*. I quadri uniti nel canto da un ritmo essenziale, tanto piú sicuro ed intimo quanto meno costretto in forme di strofe chiuse e tradizionali, si presentano insieme mobili e conclusi, visivi e musicali, privi di ogni freddezza di accademico bassorilievo e pure finiti e disegnati senza nulla di approssimativo e di incerto. E non per caso nel primo e nell'ultimo si trovano accenni alla morte e alla caducità e all'infelicità umana adatti a racchiudere in un velo di mestizia rasserenata e in una affermazione definitiva di una visione serena e insieme sempre sostanzialmente pessimistica la rappresentazione dei sentimenti fondamentali della vita illuminata dalle Grazie e resa gentile e profondamente civile nella purificazione estrema dell'arte.

<sup>15</sup> «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 fera 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».

Nella prima strofa del canto<sup>16</sup>, essenziale per il movimento impresso a tutta la serie, si muove a passo di danza la Giovinezza «ardita», ricca di speranze: e i suoni aperti delle vocali accentate collaborano con le parole piene ed essenziali: balli, canti, coro, speranze, a creare un'immagine mosca e lieta presentata in piena luce; ma subito con un tenue chiaroscuro (l'accompagnamento incalzante del Tempo con i suoi suoni piú cupi e sommessi, con l'allitterazione insistente delle «t», con la suggestione della vecchiaia e dell'antichità: l'antica lira) l'immaginazione stessa si fa piú intensa e trascolora nello stesso movimento affascinante, in toni malinconici, allusivi di una fugacità connessa indissolubilmente con la stessa danza lieta della giovinezza che nel suo procedere non può che discendere la china fatale della vita. Mito poetico altissimo, traduzione poetica di un sentimento che ha occupato l'animo di tanti poeti del primo Ottocento dal Pindemonte al Leopardi, «lieta e pensosa» come Silvia e Nerina, fiduciosa come la Clarina pindemontiana, fugace come la Gioia di Keats, «whose hand is ever on his lips bidding *adieu*». Poi il tono malinconico si accentua pur dentro l'immagine soave e consolatrice dei fiori che le Grazie «destano» (gesto di miracolosa leggerezza, espressione di quegli impeti di meraviglioso e naturale che il Foscolo tanto cercava in questa poesia mitica, in questo linguaggio senza peso e senza sforzo), il movimento si fa sospirioso e nostalgico nel giro piú elegiaco («quando il biondo crin t'abbandoni e perderai il tuo nome»), nell'invocazione alla giovinezza ormai presentita nella sua tenera morte e pur soavemente consolata dal profumo duraturo di quei fiori-ricordi nell'ultimo verso tutto rilevato dal prevalere delle «r», dal loro suono piú gracile e duro, dall'immagine dell'urna funerea che è sí l'urna in cui si spegne la giovinezza, ma è insieme allusione sepolcrale piú vasta, accentuazione di malinconia e di sospiro. Sorriso e sospiro, canti di gioia smodata e gemito disperato (per la fine della giovinezza e per l'avvicinarsi della morte<sup>17</sup>), coscienza del dramma umano e modo di sentirlo con pensosa serenità e con la consolazione di ricordi incantevoli: tutta la vita è rivista qui nei suoi termini essenziali di gioia e dolore intorno alla figura della giovinezza sentita in un animo «raggentilito» non come possibilità di sfrenato godimento<sup>18</sup> ma di confidente letizia, come l'epoca delle speranze che si trasformeranno poi in rimembranze consolatrici.

Nel secondo quadro l'amore coniugale «verecondo» (le fila della tessitura

<sup>16</sup> «Mesci odorosa Dea, rosee le fila / e nel mezzo del velo ardita balli, / canti fra 'l coro delle sue speranze / giovinezza: percote a spessi tocchi / antico un plettro il tempo; e la danzante / discende un clivo onde nessun risale. / Le Grazie a' piedi suoi destano fiori / a fiorir sue ghirlande; e quando il biondo / crin t'abbandoni e perderai 'l tuo nome / vivran que' fiori, o Giovinezza e intorno / l'urna funerea spireranno odore».

<sup>17</sup> Venere nel suo commiato dirà alle Grazie che esse devono allietare le «nate a delirar menti mortali», «piú deste all'arti e men tremanti al grido che le promette a morte».

<sup>18</sup> Si ripensa all'inizio dell'ode pariniana *Alla Musa* che in una spiritualità limitata e bonaria sembra anticipare questa rassegna di sentimenti ingentiliti contro le passioni brutali che la Musa pariniana non ama.

sono perciò «nivee», candide come la fede che deve unire gli sposi ,come di questa fede sono facile simbolo le «tortorelle» e della cerimonia nuziale è simbolo la stella Espero) viene ad animare una scena delicata e suggestiva, ma certamente inferiore alla prima e, nella sua trama sensibilissima di musica sommessa e minuta, non priva di qualche pericolo di grazia molle, di tenerezza e di raffinatezza insieme. Ma, in questo limite tanto piú grave nell'astratta composizione della scena e tanto diminuito nella precisa esecuzione della mano ferma e sicura del grande artista, si osservi anche qui la estrema capacità di un tenue e sereno idillio serale tradotto in movimenti piú teneri e minuti, con brevi pause fra di loro e risolti nel verso finale che assolve, nella fuga della tortora vereconda, la funzione essenziale di uno sciogliersi del quadro, di uno spengersi del ritmo in un movimento e in un'immagine risolutiva e fuggevole.

Nell'atmosfera sacra e naturale del bosco di mirti (sacri a Venere) e della radura escono errando (movimento sempre come raddolcito anche nel suono dal molle gerundio) le tortorelle, in una lieve aura di mistero notturno ed amoroso, in un tenue giuoco di echi e di rime interne (errando / mormorando), in un sottile rabesco di suoni preziosi (coerente al giuoco di luce ed ombra) e di parole eleganti e rare («mirteo bosco»).

Alla scena amorosa si aggiunge il canto dell'usignolo che si apre («e poi canta imenei») dopo la preparazione del verso sesto tutto involto in una coerente aria di solitudine e di silenzio (occulto, silenzioso) e costruito con arte sottilissima sulla prevalenza delle «l», sul loro suono piú morbido dopo quello piú prezioso e pur vicino delle «r»<sup>19</sup>. Poi il verso finale in cui il motivo della verecondia e il movimento caratteristico di questi finali si risolvono insieme in una delicatissima immagine mobile e limpida.

Il sentimento virile e gentile della pietà filiale e della compassione verso i vinti e i sofferenti anima il terzo quadro, in cui il Foscolo svolge con sobria potenza un motivo complesso e fondamentale che non si può ridurre al solo tema della «pietà filiale» (come pur fece il poeta quando parlò del velo nella *Dissertazione* del 1822); nel sogno del guerriero e nel suo sguardo ai prigionieri si svolge una complessa vita di affetti, caratteristica per il fondo sentimentale di tutto il canto. Il sogno veritiero dell'alba (ma si noti l'importanza poetica di questa lieve figura mitica e dell'accento all'alba nella scena essenziale del quadro: e l'alba fa chiaroscuro con il crepuscolo serale del quadro precedente) manda nella mente del guerriero le immagini dei genitori che pregano per la sua salvezza e per il suo ritorno (e così la pietà filiale nasce dall'immagine propizia di una scena di pietà dei genitori, pietà piú aperta e senilmente tenera: «lagrime e voti») e dalla pietà del figlio per i «miseri genitori» nasce una commozione che lo sveglia e lo induce a guardare i suoi

<sup>19</sup> Si noti come nelle *Grazie* gli effetti piú minuti di una lentezza trasognata, di un errare fantastico siano affidati ad incontri abilissimi di «l» ed «r» e di nessi consonantici di labiali ed «l»: «flebile e lenta all'aure s'aggira», «obliò il suo vedovo coro», «e plora col rosiguol...»

prigionieri e a sospirare per una mescolanza di sentimenti la cui punta piú alta è quella diretta ai prigionieri stessi, alla loro sorte infelice che potrebbe essere anche la sua sorte e che, come rende «miseri» i loro genitori, renderebbe «miseri» i suoi, già lacrimosi nell'incertezza della sua condizione. Una intima e complessa catena di affetti si svolge nel breve quadro e culmina nel finale: «guarda e sospira». Lo sguardo sui prigionieri (e si noti come nella scena le figure sono composte in una linea che va dal Sogno al guerriero e da questo ai prigionieri con un movimento interno progressivo che evoca figure e sentimenti) è carico di nostalgia, di compassione, di apprensione per la propria sorte, di pietà per i genitori propri e per quelli dei prigionieri e il sospiro, proprio nascendo così umanamente da tanti sentimenti legati al «sentir proprio», si indirizza soprattutto pietoso e virile ai vinti e ai loro genitori che vivono effettivamente il dramma della prigionia.

È soprattutto nel finale («e quei si desta...») così lieve, silenzioso e sicuro nel gesto e nel suono che si accentua la poesia preparata nella prima parte e si risolve in uno di quei movimenti finali sostenuti e sospirosi che sono caratteristici delle *Grazie* e che qui ricorrono alla fine delle strofe costituendone il punto piú alto in una specie di cadenza omogenea, come omogeneo è l'inizio lievemente esortativo ed incitante di ogni strofa («mesci...»). Come nel terzo quadro al brutale rapporto fra vincitori e vinto si sostituisce il sentimento di pietà verso il vinto e il lauro onora la gloria solo del guerriero pietoso, così nel quarto l'ospitalità è cantata con un presupposto contrasto con i rapporti umani ostili e spietati, maligni e invidiosi, con il disprezzo per gli esuli che era stato drammatico motivo ortisiano.

Mesci, o Flora gentile! oro alle fila;  
e il destro lembo istoriato esulti  
d'un festante convito; il Genio in volta  
prime coroni agli esuli le tazze.  
Or libera è la gioia, ilare il biasmo,  
e candida è la lode. A parte siede  
bello il Silenzio arguto in viso e accenna  
che non fuggano i motti oltre le soglie.

Tutto il quadro è animato da un moto di letizia, di confidenza eletta fino ad accenti espliciti e pieni: «esulti» di un «festante» convito. E tutte le immagini e le parole in cui si traducono sono piene, sicure e pure senza nulla di rumoroso e di eccessivo, come il movimento del genio ospitale che onora gli esuli è così limpido e sicuro in un verso che risuona lieve e compatto, specie nelle parola finale («prime coroni agli esuli le tazze»).

L'accento agli esuli porta con sé un'eco di mestizia e, dopo l'espressione sicura della particolare confidenza e serenità del convito (così limpida, composta ed agile nel fluire elegante e sicuro dei tre membretti che la compongono, di uguale struttura: un aggettivo sdrucchiolo e il sostantivo piano), nell'ultima parte – sempre la piú suggestiva e sottile – una figura nitida ed

allusiva conclude il quadro con un gesto di levità quasi ariostesca e un verso al solito lieve e fuggevole.

Ma certamente l'ultimo quadro<sup>20</sup> è quello che piú si avvicina all'intensità del primo e lo stesso Foscolo nel darne un sunto esplicativo nella *Dissertazione* («Una giovine madre seduta alla culla del suo primo nato, temendo non quei gemiti siano pronostico di vicina morte, chiama al cielo con tutta la importunità delle preghiere e delle lagrime. Oh quanto è felice quella tenera madre che non sa! dice Erato a Flora: ella non conosce che ai fanciulli è la morte un beneficio e che i loro pianti sono luttuosi presagi dei travagli e delle pene a cui l'uomo è nato») ne estende il significato profondo e generale e lo indica come significativo per il fondo di rasserenato, ma ineliminato pessimismo che vive in tutto il canto e in tutte le *Grazie*. «Le immagini e la morale del gruppo mentovato per ultimo danno un'idea abbastanza esatta degli altri». Nell'atmosfera di silenzio e di solitudine notturna (e le «cerulee» fila sono in simpatia con questa atmosfera, misteriosa e suggestiva) la figura della giovane madre che alimenta una lampada sulla culla con una cura soave ed attenta è un'altra di queste figure consolatrici e gentili e il suo pianto si espande melodioso e suggestivo (specie nell'ultimo verso) in quell'incontro tenue e limpido di accenni agli inizi della vita ed al suo epilogo, tragico. Vagiti di infanti, presagi di morte, pianti della giovane madre si fondono in un'espressione melodiosa e allusiva che (dopo quei versi così limpidamente fluidi nell'esprimere quella cura, quell'errore pietoso che si svolge in un pianto, anche nel giro elegantissimo e lento della costruzione: «e teme non i vagiti...» che poi si svolge in una forma piú aperta e pure trattenuta dall'impostazione negativa: «non mandan...») trova un approfondimento maggiore negli ultimi tre versi: la scena della tenerezza materna acquista un significato piú vasto e generale e, sul verso così melodioso che concludeva la rappresentazione di quella preoccupazione gentile e ingenuamente, soavemente disperata, si appoggia l'esclamazione «beata!», espressione di una coscienza superiore, consapevole e mesta, che definisce poeticamente felicità quell'ingenua ignoranza, provvidenziale ai fanciulli la morte e la vita una dolorosa vicenda di pene.

Culla e morte, vagiti e presagi, infanti e sonno eterno: ancora un chiaroscuro essenziale in quella armonia limpida che vuol tradurre le passioni in sentimenti gentili, che vuol rendere duraturo «il ristoro» delle illusioni mediante un modo di sentire rasserenato e purificato nell'esercizio e nell'efficacia dell'arte, ma senza con ciò perdere la virile coscienza della situazione umana in una estasi edonistica o in una mediocre saggezza indifferente.

<sup>20</sup> «Mesci cerulee, Dea, mesci le fila / e pinta il lembo estremo abbia una donna / che con l'ombra e i silenzi unica veglia; / nutre una lampa su la culla, e teme / non i vagiti del suo primo infante / sian presagi di morte; e in quell'errore / non manda a tutto il cielo altro che pianti. / Beata! ancor non sa quanto agli infanti / provido è il sonno eterno, e que' vagiti / presagi son di dolorosa vita».

Così i sentimenti fondamentali degli uomini e del poeta (che rivedrà ancora attraverso questo velo disacerbante la sua vicenda personale e il suo amore nell'ultimo bellissimo brano di chiusura dedicato alla Bignami; III, vv. 253-fine) hanno trovato la loro più alta espressione poetica in questa zona più profonda e più pura, dopo che nella catarsi artistica l'animo ha vinto, più che le esterne condizioni di un mondo sconvolto e imbarbarito dalle «fraterne stragi», i propri istinti, le proprie passioni turbatrici, ed ha conquistato una possibilità di vera civiltà che non è mai un facile possesso né un semplice effetto di distacco indifferente, ma uno sforzo spirituale e una considerazione più serena, non meno intensa di tutta la vita.

Senza giungere più ad un'esortazione, mantenendosi in un perfetto equilibrio tutto poetico, il Foscolo delle *Grazie* era giunto ad indicare (proprio in un momento storico importantissimo: il crollo della dittatura napoleonica, la restaurazione e il formarsi di nuove direzioni rivoluzionarie) una ideale cittadella di animo superiore, la volontà e la possibilità di una umanità e di una civiltà senza superbe pretese, consapevole di leggi della realtà e di limiti, ma tale che accettandoli con dignità e pietà, con il superamento delle passioni brutali e soprattutto dell'istinto di preda e di rissa, nel valore supremo dell'arte veniva a costituire dimensioni effettivamente nuove e superiori, a vivere l'armonia riscoperta nelle dissonanze stesse della realtà.

E, se si deve accentuare contro una interpretazione delle *Grazie* come momento di evasione e di rifiuto della realtà l'esistenza e la vita in esse di un importante mondo spirituale che nella romantica aspirazione ad un regno di serenità e di armonia implica effettivi sentimenti di superiore umanità, di intima civiltà libera e fraterna (e alcuni di questi sentimenti come lo sdegno per ogni guerra di conquista e l'accurata distinzione fra guerra di offesa e di difesa vissero effettivamente nel generoso Risorgimento italiano), bisogna d'altra parte ben sentire come questo mondo spirituale, questa aspirazione ad una civiltà illuminata dall'arte, sia tutto tradotto in poesia e viva per opera della poesia che «vince di mille secoli il silenzio», ma che più ancora è la voce essenziale e la condizione stessa di questo superiore incivilimento umano. Aspirazione tradotta in concreta poesia, in miti poetici: ciò che dà al Foscolo una netta superiorità rispetto ai verseggiatori neoclassici descrittivi e didascalici e a tanti «vati» romantici incapaci di fissare in nuovi ed autentici miti (come invece faranno Leopardi, Vigny, Shelley, Hölderlin) le loro aspirazioni, la loro tensione spirituale. Egli aveva saputo rappresentare il suo mondo interiore, aveva saputo raggiungere, pur nell'incompiutezza del suo capolavoro, l'ideale poesia cui si era venuto preparando da tempo e attraverso un così complesso lavoro letterario e poetico, attraverso un assiduo calcolo di poetica, un instancabile colloquio con la tradizione e con il proprio tempo, in una continua assimilazione di esperienze vitali e storiche vissute profondamente e riviste coerentemente su di un piano artistico.

Se un ideale di poeta può essere quello di chi vive ed esprime nella sua poesia i sentimenti più vivi, la coscienza più profonda del proprio tempo

e insieme, in questi sentimenti rivissuti e personalmente trasformati, motivi umani duraturi e legati al nucleo piú profondo della nostra umanità (sempre congiunta storicamente, ma sempre capace di riconoscersi in ogni tempo e luogo), si può dire che il Foscolo realizzò tale ideale e che la sua voce originalissima rappresenta insieme in una realtà inseparabile l'espressione piú alta del nostro romanticismo neoclassico ed un valore poetico in sé assoluto ed universale.



## INDICE DEI NOMI

- Adimari Alessandro, 205n  
Agliaò Sebastiano, 61n, 212  
Akenside Mark, 98n  
Albany, Luisa di Stolberg-Gedern,  
contessa d', 324, 325, 326, 329  
Albrizzi Isabella v. Teotochi Albrizzi  
Isabella  
Alferi Vittorio, 10, 25, 26, 30, 31, 37,  
40, 44, 51, 66n, 85, 90, 96, 99, 101,  
102, 103 e n, 110, 111, 113, 116, 124,  
130, 158, 162n, 178, 180, 187, 189,  
190, 191, 192, 198, 199, 205, 273,  
274, 276, 280, 281, 287, 289, 295,  
297, 298, 324  
Algarotti Francesco, 225 e n, 325  
Alighieri Dante, 27, 31, 32, 63, 66,  
85, 86, 95n, 96, 154n, 192, 219n,  
230, 237, 297, 315, 342, 346  
Ambrosoli Francesco, 34  
Anacreonte, 31, 75, 96  
André Yves-Marie, 94  
Angeloni Raffaele, 36  
Antona-Traversi Camillo, 45n, 65n,  
125n, 258  
Apollonio Rodio, 273, 292  
Appiani Andrea, 95  
Araldi Michele, 327n  
Arese Antonietta v. Fagnani Arese  
Antonietta  
Ariosto Ludovico, 96, 218  
Armani Giovanni, 247n  
Arnaud François-Thomas-Marie de  
Baculard d', 96, 264  
Arrivabene Ferdinando, 20, 220  
Artusi Pellegrino, 45n  
  
Bacone Francesco, 94  
Bagien Amélie, 247  
  
Bailly Jean Sylvain, 283  
Bandettini Teresa, 34  
Barbi Michele, 330  
Barbieri Giuseppe, 19  
Bassi Adolfo, 169  
Beauharnais Eugenio di, 328, 347  
Bedford, John Russell, duca di, 330  
Bembo Pietro, 179n  
Berenice II, 238  
Berni Francesco, 342, 346  
Bertana Emilio, 44  
Berti Luigi, 62  
Bertola Aurelio de' Giorgi, 19, 66, 75  
e n, 76, 77, 82, 84, 96 e n, 101, 122,  
127, 129, 158, 159, 160, 228, 262,  
323, 325  
Bettinelli Saverio, 18, 19, 20, 52, 93,  
176, 200, 215, 220, 282, 283  
Bettoni Nicolò, 258  
Bezzola Guido, 13  
Biadego Giuseppe, 258, 259n, 261  
Bianchi Mario, 276  
Bianchini Domenico, 20, 214n  
Bianchini Francesco, 273  
Bignami Maddalena, 324, 346, 354  
Binni Lanfranco, 7  
Biondolillo Francesco, 55, 221n  
Bione, 161  
Blair Robert, 263  
Boccaccio Giovanni, 32, 342, 346,  
347  
Bodoni Giovanni Battista, 236  
Boiardo Matteo Maria, 342, 346  
Bonaparte Napoleone, 116, 140, 252,  
294  
Bonaparte Paolina, 324  
Bonghi Ruggiero, 29, 226n  
Borgese Giuseppe Antonio, 46

- Borgno Gerolamo Federico, 281n, 282, 283n, 284, 285  
 Bottasso Enzo, 61n, 82, 127n, 237, 239n  
 Bottelli Giuseppe, 252  
 Bozza Tommaso, 17  
 Buccellenti Antonio, 22  
 Buffon, Georges-Louis Leclerc, conte di, 283  
 Buonarroti Michelangelo, 190, 208, 297  
 Byron George Gordon, 25, 32, 35
- Callimaco, 24, 31, 57, 238, 318  
 Caminer-Turra Elisabetta, 65, 66  
 Canello Ugo Angelo, 45, 290, 300  
 Canova Antonio, 49, 57, 95 e n, 324, 327, 341, 342  
 Cantù Cesare, 29, 36  
 Capponi Gino, 31  
 Caraccio Armand, 55, 163, 182n  
 Carducci Giosuè, 13, 38, 39, 44, 53, 54, 86, 126, 155n, 184, 187, 219n, 284, 299n  
 Caretti Lanfranco, 202 e n  
 Carli Plinio, 58, 202  
 Carlyle Thomas, 28  
 Carrer Luigi, 13, 33, 34, 35, 47, 91, 109, 169n, 171, 302n  
 Cattaneo Carlo, 37  
 Catullo Gaio Valerio, 217, 243, 299n, 318, 343n  
 Ceroni Giuseppe, 162  
 Cerretti Luigi, 69, 205  
 Cervantes Miguel de, 96, 319  
 Cesarotti Melchiorre, 18, 19, 65, 66, 82, 85 e n, 87, 89, 93, 96, 98n, 122, 138, 139, 176, 200, 201 e n, 206, 215, 235, 243, 266n, 272, 306n  
 Cessi Camillo, 273n  
 Cestari Tommaso Emanuele, 111n  
 Championnet Jean Étienne, 141  
 Chateaubriand François-René de, 21, 49, 267
- Chénier André, 48, 240n, 263, 266, 267, 332  
 Chiari Alberto, 101n  
 Chiarini Giuseppe, 45, 154 e n, 193, 194, 220n, 247, 248, 258, 259, 330  
 Chiozzotto Angelo, 111 e n  
 Chopin Frédéric, 54, 290  
 Cian Vittorio, 45, 54, 55, 66n, 67 e n, 92n, 123n, 125n, 128, 131, 141n, 196n, 234, 249, 262n, 270, 284n  
 Cicerone Marco Tullio, 92, 94  
 Cicognara Leopoldo, 324  
 Citanna Giuseppe, 13, 53, 54, 55, 59, 201n, 206, 207, 228, 251, 279, 284n, 290  
 Colletta Pietro, 187  
 Conone, 238  
 Conti Antonio, 47, 96, 238, 241 e n  
 Contini Gianfranco, 39  
 Cordié Carlo, 125n  
 Corio Lodovico, 44  
 Correggio, Antonio Allegri detto il, 95, 324  
 Costa Paolo, 95n, 125  
 Costanzi Osvaldo, 58  
 Crébillon Prosper Jolyot de, 98n, 101  
 Creuz Friedrich Karl Kasimir von, 263  
 Croce Benedetto, 13, 48, 50, 51, 52, 53, 56, 103n, 204 e n, 208n, 278n  
 Custodi Pietro, 121n
- D'Annunzio Gabriele, 216, 284  
 Dalmistro Angelo, 66, 86  
 De Castro Giovanni, 36  
 De Donno Alfredo, 58  
 De Robertis Giuseppe, 13, 55, 60n, 127, 206  
 De Sanctis Francesco, 13, 29, 33, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 47, 51, 52, 53, 54, 55, 59, 60, 61, 63, 126, 149, 205n  
 De Tiplado Emilio, 31  
 De Winckels Federico Gilbert, 45n, 47  
 Delavigne Casimir, 49

- Delille Jacques, 49, 263, 266, 267, 268, 269, 295n, 342  
 Della Casa Giovanni, 179n, 199 e n, 200, 201, 208, 212, 219n  
 Della Torre di Rezzonico Carlo Gastone, 86, 299n  
 Di Costanzo Angelo, 200n, 216, 217  
 Dolci Giulio, 58, 163  
 Donadoni Eugenio, 13, 38, 39, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 60n, 61, 92, 241  
 Dupuis Charles-François, 31
- Emerytt Fanny, 247  
 Emo Angelo, 273  
 Empedocle, 296  
 Evola Niccolò Domenico, 64
- Fabre François-Xavier, 95, 324, 325  
 Fagnani Arese Antonietta, 44, 61, 122, 124, 125, 141, 142, 149, 150, 153, 172, 173, 185, 186n, 192, 201, 202, 214, 223, 224, 225, 227, 233, 234, 236, 323  
 Fantoni Giovanni, 205  
 Fassò Luigi, 58, 67n, 220n  
 Ferrari Severino, 46, 55, 270  
 Fichte Johann Gottlieb, 49  
 Fiorentino Salomone, 77  
 Flora Francesco, 13, 21n, 52, 55, 56, 57, 60, 163, 332  
 Flori Ezio, 101n  
 Fornaciari Raffaello, 46  
 Fornasini Gaetano, 66, 67n, 75, 85, 90 e n, 113  
 Foscolo Floriana (Mary), 247  
 Foscolo Giovanni (Gian Dionigi), 26, 122, 214 e n, 215, 247n  
 Foscolo Giulio, 26, 214  
 Foscolo Rubina, 257  
 Frugoni Carlo Innocenzo, 96, 201  
 Fubini Mario, 12, 13, 52, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62n, 67 e n, 127, 138, 163, 177, 189, 190, 196n, 201n, 202 e n, 210n, 231, 233, 299
- Furstenstein Diede, 273
- Galilei Galileo, 190, 297, 346  
 Gambarin Giovanni, 125n  
 Gemelli Carlo, 26, 33, 47  
 Gentili Sandro, 7, 14  
 Gerbi Antonello, 103n  
 Gervinus Georg Gottfried, 38  
 Gessner Salomon, 74, 75, 76, 96  
 Ghisalberti Fausto, 241n  
 Ginguené Pierre-Louis, 236n  
 Gioia Melchiorre, 121n, 279n, 280n  
 Giordani Pietro, 22  
 Giordano Orsini Napoleone, 39  
 Giovio Francesca, 35, 324  
 Giovio Giovanni Battista, 262, 265n  
 Goethe Johann Wolfgang von, 25, 31, 96, 122, 124 e n, 135, 136, 137, 209, 274  
 Goffis Cesare Federico, 62n, 161 e n, 190, 214n  
 Gori Gandellini Francesco, 276  
 Gozzi Gasparo, 65, 66  
 Graham William Grenville, 24  
 Grassi Gaetano, 96, 136n  
 Grassi Giuseppe, 328  
 Gravina Gian Vincenzo, 238, 241  
 Gray Thomas, 45, 77, 96, 171, 264, 265, 293  
 Greatti Giuseppe, 93  
 Greppi Giovanni, 126  
 Guibourg Maurice, 247  
 Guidi Alessandro, 96  
 Guidi Ernesto, 48  
 Guillon Aimé, 20, 275, 306
- Hager Franz von, 44  
 Haller Albrecht von, 96, 211  
 Heine Heinrich, 209  
 Herder Johann Gottfried, 49  
 Hervey James, 263, 264, 265  
 Hirschfeld Christian Cay Lorenz, 271  
 Hobhouse John, 101, 103, 111n, 140 e n, 240n, 279n, 288n

- Hölderlin Friedrich, 48, 209, 354  
 Hughes John, 96n
- Keats John, 14, 205, 350  
 Klopstock Friedrich Gottlieb, 89, 96, 211
- La Gardette Pierre Claude de, 273  
 La Harpe Jean-François de, 94  
 Lallemand François Antoine, 114  
 Lamartine Alphonse de, 277  
 Lambertenghi Luigi, 269, 292  
 Lamberti Luigi, 120 e n, 158, 159, 160, 182, 237n  
 Lampredi Urbano, 18  
 Lavagnini Bruno, 13  
 Laviosa Bernardo, 262n  
 Le Chevalier Jean-Baptiste, 300n  
 Le Tourneur Pierre, 263  
 Legouvé Gabriel-Marie, 49, 263, 266, 295n  
 Léonard Nicolas Germain, 45, 135  
 Leopardi Giacomo, 10, 21n, 30, 32, 42, 48, 50, 51, 92, 148, 175n, 189, 211, 213, 216n, 218, 225, 264, 273, 274, 276, 278 e n, 281, 286n, 350, 354  
 Livio Tito, 94  
 Locke John, 94, 97  
 Lomonaco Francesco, 61, 62n, 113, 141, 193  
 Longino (Pseudo-Longino), 95  
 Lucano Marco Anneo, 49, 154n  
 Lucrezio Caro Tito, 196, 204, 219n, 288  
 Lyttelton George, 94
- Machiavelli Niccolò, 154n, 190, 283, 297  
 Maggini Francesco, 17  
 Mainardi Andrea, 124, 137  
 Mallarmé Stéphane, 44  
 Manacorda Giuseppe, 48, 49, 50, 51, 183n, 187n, 262n, 273, 291
- Mantegna Andrea, 25  
 Manzoni Alessandro, 29, 30, 226n  
 Maratti Faustina, 200, 201  
 Marcazzan Mario, 62  
 Marengo Vincenzo, 86  
 Marini Gaetano, 273  
 Marino Giambattista, 208 e n  
 Marmontel Jean-François, 95  
 Marpillero Guido, 48  
 Marsigli Jacopo, 123  
 Martignoni Ignazio, 281n, 283n  
 Martinengo Marzia, 257  
 Martinetti Cornelia v. Rossi Martinetti Cornelia  
 Martinetti Giovanni Antonio, 45, 55, 125n, 258  
 Massena Andrea, 122  
 Massimiano, 176  
 Mattei Saverio, 243  
 Mayer Enrico, 33  
 Mazza Angelo, 85, 86, 205  
 Mazzini Giuseppe, 13, 23, 27, 28, 29, 31, 33, 37, 43  
 Mazzoni Guido, 163  
 Medici Lorenzo de', detto il Magnifico, 32  
 Medici Balladoro Marietta de', 80  
 Melzi d'Eril Francesco, 124  
 Memmo Angelo, 111  
 Mengs Anton Raphael, 95, 324  
 Mestica Giovanni, 44, 153n, 202, 258  
 Metastasio Pietro, 70, 75, 96, 99, 110  
 Michéa René, 262n, 266 e n  
 Michieli Adriano Augusto, 113n  
 Middleton v. Lyttelton George  
 Milton John, 89, 96, 97  
 Minzoni Onofrio, 201  
 Momigliano Attilio, 13, 54, 55, 62, 148, 163 e n, 299  
 Montaigne Michel de, 319  
 Montanari Benassù, 260  
 Montani Giuseppe, 22, 23, 26  
 Montesquieu, Charles-Louis de Secodan, barone di, 94, 283

Monti Teresa v. Pikler Monti Teresa  
 Monti Vincenzo, 18, 20, 25, 31, 36,  
 41, 46, 49, 85, 86, 87, 88, 89n, 90,  
 96, 101, 111, 121, 131, 143, 174,  
 190, 196n, 198, 214, 249, 250, 251,  
 253, 257, 258, 299n, 315, 318, 323,  
 339, 342  
 Mosco, 161, 230  
 Mosconi Elisabetta, 287n  
 Murat Gioacchino, 187  
 Muratori Ludovico Antonio, 97  
 Muscetta Carlo, 125n  
  
 Naranzi Costantino, 66, 67n, 69, 72,  
 74  
 Naselli Carmelina, 22n  
 Naselli Maria, 64  
 Nelson Horatio, 294, 295  
 Nencini Eleonora, 137n, 183, 189,  
 190, 247, 324  
 Niccolini Giovanni Battista, 236, 237  
 e n, 326  
 Novalis, 49, 209  
  
 Olivi Tommaso, 95n, 125, 127  
 Omero, 24, 31, 37, 46, 60, 62, 66, 85,  
 93, 96, 230, 237, 244, 247, 298, 304,  
 305, 311, 315, 316, 329, 343n, 347  
 Orazio Quinto Flacco, 20, 49, 72, 96,  
 219n, 231 e n, 235, 247, 250 e n, 251,  
 253, 319  
 Orlandini Francesco Silvio, 33, 330  
 Ornato Luigi, 281  
 Ortalo Quinto Ortensio, 217  
 Ortis Girolamo, 124n  
 Ottolini Angelo, 45n, 64, 65n, 258  
 Ovidio Nasone Publio, 178  
  
 Pagliai Francesco, 330  
 Pagnini Luca Antonio (Giuseppe  
 Maria), 161  
 Pallavicini Luigia, 9, 12, 24, 133, 156,  
 157, 162  
 Paradisi Agostino, 69, 205  
  
 Parini Giuseppe, 20, 36, 53, 71, 72,  
 79, 86, 96, 111, 133, 149, 158, 159,  
 160, 179, 227 e n, 235, 237n, 243,  
 287, 288 e n, 289, 290, 291, 292, 295,  
 298, 326  
 Parnell Thomas, 263, 264, 265  
 Pastoret Emmanuel Claude, 266  
 Pausania, 300n  
 Pavesio Paolo, 44  
 Pavone Francesco, 125n  
 Pecchio Giuseppe, 23, 24, 25, 26, 33,  
 91, 156 e n, 190, 315  
 Pellico Silvio, 329, 330  
 Perrin Pierre, 135  
 Pesaro Francesco, 273  
 Pétiet Sophie, 247  
 Petracchi Angelo, 162, 192, 202  
 Petrarca Francesco, 72, 78, 85, 96, 97,  
 130, 131, 141, 144, 178, 181, 190,  
 198, 200n, 208, 213n, 216, 217, 218,  
 281n, 297, 342, 346  
 Piatti Guglielmo, 124  
 Pieri Mario, 20, 259 e n, 261  
 Pignotti Lorenzo, 96  
 Pikler Monti Teresa, 121, 126, 140,  
 172, 185 e n  
 Pindaro, 20, 57, 93, 96, 205n, 216n,  
 230, 245, 318  
 Pindemonte Giovanni, 101, 234  
 Pindemonte Ippolito, 19, 20, 21 e n,  
 22, 36, 45, 66, 82, 96, 101, 127, 128,  
 208, 218, 236n, 240n, 250, 257, 258,  
 259 e n, 260 e n, 261, 263, 267, 269,  
 271, 287 e n, 289, 295, 315, 350  
 Pio VI, 154n  
 Piola Caselli Chiara, 7, 14  
 Piranesi Giovanni Battista, 266  
 Pistoja Candido, 276  
 Platone, 283  
 Plutarco, 94  
 Poe Edgar Allan, 26  
 Poliziano, Angelo Ambrogini detto il,  
 219n  
 Pollak Leopoldo, 273

- Pope Alexander, 82, 93, 96 e n, 133, 332n  
 Porena Manfredi, 55, 163, 226n, 227, 234, 235, 258  
 Poussin Nicolas, 266  
 Praz Mario, 186n, 228n  
 Prezzolini Giuseppe, 64  
 Properzio Sesto, 183
- Rabelais François, 319  
 Rabizzani Giovanni, 62  
 Raffaello Sanzio, 95 e n, 324  
 Ramat Raffaello, 62, 193, 194  
 Raynal Guillaume-Thomas, 94  
 Regoli Mocenni Teresa, 276  
 Rezzonico Carlo Gastone v. Della Torre di Rezzonico Carlo Gastone  
 Richardson Samuel, 96, 97, 122  
 Rizzo Tito Lucrezio, 273  
 Robespierre Maximilien de, 89 e n  
 Rolli Paolo, 70, 96 e n, 97, 187  
 Roncioni Isabella, 119, 122, 126, 137 e n, 140, 146, 153, 172, 180, 183, 185, 186, 190, 192, 247, 324  
 Rosi Michele, 38  
 Rosini Giovanni, 196  
 Rosmini Antonio, 29, 30, 36, 277  
 Rossi Giovanni, 46  
 Rossi Marcello, 7  
 Rossi Vittorio, 125, 126  
 Rossi Martinetti Cornelia, 324, 326  
 Rousseau Jean-Jacques, 81, 82, 94, 122, 127n, 135, 269  
 Roux Amedée, 37  
 Russo Luigi, 13, 49, 55, 56, 138, 157, 191n, 335n
- Saffo, 31, 72, 73, 75, 96, 126, 132, 133, 146, 234  
 Saint Pierre Bernardin de, 209, 263  
 Sallustio Crispo Gaio, 94  
 Saluzzo Roero Diodata, 66n  
 Salvatorelli Luigi, 13, 48, 113  
 Samueli Odoardo, 17
- Sannazzaro Jacopo, 96  
 Santini Emilio, 58  
 Sapegno Natalino, 14  
 Saponaro Michele, 45  
 Sassoli Angelo, 123, 125n, 183  
 Savioli Ludovico, 67, 69, 84, 96, 133, 156n, 158, 159, 160, 167, 187, 228  
 Scalvini Giovita, 13, 29, 30  
 Schiavon Natale, 95n  
 Schiller Friedrich, 338n  
 Scott Walter, 25  
 Scrivano Riccardo, 14  
 Seneca Lucio Anneo, 236  
 Senofonte, 94  
 Serbelloni Giovanni, 327  
 Shakespeare William, 95, 237, 247  
 Shelley Percy Bysshe, 354  
 Silva Ercole, 270, 271, 272, 273, 276, 293  
 Sofocle, 96  
 Soldati Benedetto, 20  
 Solone, 270  
 Sorbelli Albano, 123n  
 Spathis Diamante, 217  
 Spathis Giovanna, 65  
 Sterne Laurence, 31, 202, 236, 247, 248, 249 e n, 251, 253  
 Sterpa Mimmo, 56, 330, 332  
 Strassoldo Giulio, 44  
 Strocchi Dionigi, 185n  
 Swift Jonathan, 96
- Tacito Publio Cornelio, 24, 94, 97  
 Targioni Tozzetti Fanny, 225  
 Tarsia Galeazzo di, 199, 200, 303  
 Tasso Torquato, 75, 96, 144, 219n, 346  
 Teocrito, 49, 75, 96, 161  
 Teotochi Albrizzi Isabella, 12, 17, 69, 257, 258, 259, 260, 261, 273, 324, 325, 341  
 Thomson James, 96  
 Tibullo Albio, 20, 75, 96, 216, 217, 300n

Tiziano Vecellio, 25, 95, 324  
 Tolomeo III Evergete, 238  
 Tommaseo Niccolò, 13, 17, 30, 31,  
 32, 36, 46, 56, 91, 219n, 277, 301n  
 Torti Giovanni, 20  
 Trevisan Francesco, 44, 45, 221n, 258,  
 290  
 Troccoli Giuseppe, 234  
 Trombatore Gaetano, 14  
 Tucidide, 94  
  
 Ugoletti Antonio, 45, 258  
  
 Vaccalluzzo Nunzio, 125n, 163  
 Vaini Fernando, 17  
 Valgimigli Manara, 39  
 Van Tieghem Paul, 262n  
 Vannetti Clementino, 155  
 Varano Alfonso, 87  
 Varese Claudio, 9, 13, 48, 62, 248n,  
 249n  
 Vauvilliers Jean-François de, 226  
 Verlaine Paul, 44  
 Verri Alessandro, 234, 263  
 Vico Giambattista, 31, 32, 47, 49, 50,  
 241, 277, 279 e n, 291, 295  
 Viglione Francesco, 101n  
  
 Vigny Alfred de, 354  
 Vincent Éric Reginald, 140n, 271  
 Vincenti Leonello, 103n  
 Virgilio Marone Publio, 49, 96, 216,  
 217, 219n, 230, 283, 299n, 305n  
 Visconti Ennio Quirino, 49  
 Vittorelli Jacopo, 70  
 Volfio Cristiano (Christian Wolff), 97  
 Volney, Constantin-François de Chas-  
 sebœuf, conte di, 263, 266  
 Voltaire, 94, 96, 98n, 101, 269  
  
 Wagner Richard, 209  
 Weisse Christian Felix, 74  
 Winckelmann Johann Joachim, 49, 95,  
 239, 245, 324, 325, 326  
  
 Young Edward, 77, 81, 82, 96, 159,  
 208, 211, 263, 264, 273  
  
 Zachariae Friedrich Wilhelm, 263, 298  
 Zambelli Giovanni, 254  
 Zanella Giacomo, 45, 46  
 Zona Eva, 48  
 Zschech Fritz, 135  
 Zumbini Bonaventura, 45, 136 e n,  
 262n









Finito di stampare  
nel mese di gennaio 2017  
da Grafiche DIEMME  
Bastia Umbra (PG)