

LE ORIGINI DEL ROMANZO “MODERNO” SECONDO FOSCOLO:  
LA *JULIE*, IL *WERTHER* E... JACOPO ORTIS

Enzo Neppi

1. Come noto, la *Notizia bibliografica* annessa da Foscolo all'edizione zurighese dell'*Ortis* è prima di tutto un'astuta mistificazione, un'operazione di depistaggio mirante a retrodatare la lettera del 17 marzo e a convincere il lettore poco informato che l'*Ortis* era stato già scritto quando il suo autore venne a conoscenza dell'esistenza del *Werther* di Goethe. Insieme con la lettera al Bartholdy, da cui in parte deriva, la *Notizia* è inoltre una brillante affabulazione, in quanto la storia in gran parte romanzata che ci racconta su come fu scritto l'*Ortis* costituisce una narrazione carica di tensione drammatica e di acute intuizioni psicologiche, un denso e succoso romanzetto sulla nascita di un libro amoroso e politico alla fine del diciottesimo secolo.

A un terzo livello meno scontato, la *Notizia* è un saggio esoterico/iniziatico, all'incirca nel senso in cui lo erano opere come la *Guida dei Perplessi* di Maimonide secondo Leo Strauss. Il suo autore finge infatti di condannare l'*Ortis* per la povertà e per la prevedibilità del suo intreccio, per le asperità e le disarmonie del suo stile, per le passioni eccessive e colpevoli che rappresenta e che sembra voler eccitare. Ma la stessa *Notizia*, pur contenendo queste e altre asserzioni della stessa natura, fornisce al lettore attento argomenti che dimostrano la loro infondatezza e gli permettono di ricostruire il vero pensiero del suo autore. Essa compie in tal modo una doppia operazione. In primo luogo rivela, a chi ha voglia di intenderla, la visione del mondo austera e appassionata dello scrittore. Secondo tale visione, il mondo non è retto dalla Provvidenza ma dalla forza, tuttavia l'amore, la libertà, la giustizia non vi sono del tutto impossibili (altrimenti la società tutta intera si sfascerebbe), e si può anzi mostrare come operano e dove. In secondo luogo, avanzando così mascherata, la *Notizia* costituisce una comunità di pochi e eletti lettori, composta da coloro che essendo capaci di indo-

vinare e di meditare il suo amaro e combattivo messaggio, sapranno anche trarne conforto morale e impulso all'azione.

A un quarto livello, e proprio per giustificare il *medium* che le permette di comunicare il proprio messaggio, la *Notizia bibliografica* contiene anche una teoria del romanzo, una teoria su come è stato reinventato il romanzo in alcune recenti opere (la *Nouvelle Héloïse* e il *Werther*), e su ciò che è o avrebbe dovuto essere l'*Ortis*, se fosse riuscito a realizzare perfettamente il programma insito in queste due opere ma non pienamente attuato da esse. Senza mai ammettere esplicitamente di averli imitati, Foscolo riconosce così la *Nouvelle Héloïse* e il *Werther* come i capostipiti di un filone narrativo contemporaneo cui anche lui si è ispirato. Ma nel contempo si procura uno strumento critico che gli permette di mostrare la relativa autonomia del proprio romanzo e di difenderlo da coloro che lo hanno accusato di plagio.

Foscolo rimane dunque fedele a una concezione classicista della letteratura, che gli permette fra l'altro di distinguere l'invenzione di un particolare contenuto narrativo dal grado di perfezione raggiunto nella sua rappresentazione. Per lui l'opera d'arte non è una totalità autosufficiente, retta da leggi immanenti, un sistema simbolico, come avevano cominciato a teorizzare in Germania, intorno al 1785, Moritz e Goethe;<sup>1</sup> essa è piuttosto la rappresentazione poetica di un "fatto", di un "vero", cioè di una storia, di una serie di eventi fra loro connessi che un primo scrittore ha colto nella sua verità, e da cui gli autori successivi, i suoi imitatori, non potranno più dipartirsi. Scrive Foscolo: «Eschilo compose la tragedia d'Oreste che uccide la madre». Altri dopo di lui «trattarono lo stesso argomento. [...] Nessuno potea dipartirsi dal fatto; nessuno volle assegnare a' personaggi interessi o passioni o caratteri d'animo differenti dagli assegnati da Eschilo; parve a tutti che il primo imitatore della natura avesse colpito il *Vero*; parve anche che nella orditura avesse trovato un metodo proprio all'intento».<sup>2</sup> Ciascuno di essi – aggiunge tuttavia Foscolo – potrà modificare quel "vero" o quel "fatto" «quanto alla varietà» (per renderlo per esempio più verosimile), «onde migliorarne a poco a poco alla perfezione la parte ideale».<sup>3</sup> Se prendiamo come esempio l'episodio dell'agnizione di Oreste da parte di Elet-

<sup>1</sup> Vedi TZVETAN TODOROV, *Théories du symbole*, Paris, Éditions du Seuil, 1977, pp. 179-260.

<sup>2</sup> EN IV, p. 510. Foscolo si esprime in modo simile riguardo all'argomento del *Werther* e dell'*Ortis*: «Il libretto tedesco e l'italiano rappresentano un suicida de' nostri tempi. Tutti due hanno non solamente comune la pittura reale e gli accessori, che, dati i fatti avvenuti e osservati dall'uno e dall'altro degli autori, non potevano essere molto diversi; ma hanno parimente comune il metodo, ed in ciò la prima lode spetta a chi primo l'ha ritrovato» (ivi, pp. 509-10).

<sup>3</sup> EN IV, p. 509.

tra, solo Alfieri – cioè l’ultimo degli autori che lo hanno trattato – ha saputo raccontarlo in modo del tutto soddisfacente, raggiungendo il massimo grado di verosimiglianza.

Ne segue che due scrittori, pur trattando lo stesso argomento, lo possono svolgere in modo diverso, e con diverso successo, uno per esempio sorpassando gli altri nel grado di “realtà” che conferisce ai suoi personaggi, un altro invece rendendosi meritevole per il grado di bellezza ideale che ha infuso in essi. Così per esempio la Carlotta di Goethe ha più “realtà” di Teresa, intendendo con questo Foscolo che il suo autore sviscera in lei sottili sfumature della psicologia femminile, mentre Teresa, così casta, discreta e obbediente al padre, presenta una maggior dose di “vero ideale”, è cioè moralmente più nobile. In modo analogo, anche se in un diverso registro, uno scrittore adotterà una particolare forma (il romanzo epistolare polifonico con vari corrispondenti, come nella *Clarissa* di Richardson e nella *Nouvelle Héloïse*), un altro adotterà una diversa forma (il romanzo epistolare monologico, caratterizzato da un solo mittente e da un solo destinatario, come è il caso del *Werther* e dell’*Ortis*) che a sua volta potrà essere declinata secondo diverse modalità.<sup>4</sup>

L’imitazione potrà dunque essere non solo diversa dal suo modello, ma sotto certi riguardi anche superiore. Foscolo sa bene che la *Nouvelle Héloïse* e il *Werther* hanno inventato una forma narrativa, una *fabula* e dei personaggi che non erano mai stati rappresentati prima e che lui si è limitato a imitare. Ma almeno in alcuni punti ritiene di avere perfezionato i suoi due modelli, e si sforza di dimostrarlo.

Questo sarà appunto l’argomento del presente studio. Cercherò prima di chiarire che cosa hanno fatto Rousseau e Goethe secondo se stessi e secondo Foscolo, e poi come egli ritiene di averli perfezionati, e di avere realizzato in parte qualcosa di nuovo, pur imitandoli.

2. Rousseau ha spiegato in due occasioni, nella seconda prefazione dialogata alla *Nouvelle Héloïse* e nel nono libro delle *Confessions*, le circostanze in cui è nato il suo romanzo, e gli obiettivi che si è prefisso scrivendolo. Nelle *Confessions* egli racconta di essersi venuto a trovare a più di 40 anni all’Ermitage, nel padiglione messo a sua disposizione da Madame d’Épinay, in uno stato che avrebbe dovuto renderlo perfettamente felice e che invece lo lasciava insoddisfatto. Constatando di avere un’anima naturalmente espansiva, predestinata all’amore e alla voluttà,

<sup>4</sup> Vedi, su tutte queste questioni, il classico studio di GIUSEPPE NICOLETTI, *Il metodo dell’“Ortis”* (1975), in ID., *Il metodo dell’“Ortis” e altri studi foscoliani*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 41-70.

ma che in realtà non aveva mai amato e mai era stata veramente riamata, egli si sentì trasportato dalla sua fantasia in un «mondo incantato», capace in particolare di fargli rivivere gli anni felici trascorsi alle Charmettes 20 anni prima, accanto a Madame de Warens, da lui chiamata teneramente *maman*:

L'impossibilité d'atteindre aux êtres réels me jetta dans le pays des chimères, et ne voyant rien d'existant qui fut digne de mon délire, je le nourris dans un monde idéal que mon imagination créatrice eut bientôt peuplé d'êtres selon mon cœur. [...] Oubliant tout à fait la race humaine, je me fis des sociétés de créatures parfaites aussi célestes par leurs vertus que par leurs beautés, d'amis sûrs, tendres, fidelles, tels que je n'en trouvai jamais ici bas.<sup>5</sup>

Pour placer mes personnages dans un séjour qui leur convint, je passai successivement en revue les plus beaux lieux que j'eusse vu dans mes voyages, mais je ne trouvai point de bocage assez frais, point de paysage assez touchant à mon gré. [...] Je songeai longtems aux îles Borromées dont l'aspect délicieux m'avoit transporté, mais j'y trouvai trop d'ornement et d'art pour mes personnages. Il me falloit cependant un lac, et je finis par choisir celui autour duquel mon cœur n'a jamais cessé d'errer. [...] Le lieu natal de ma pauvre maman [Vevey, luogo di nascita di Madame de Warens] avoit encore pour moi un attrait de prédilection. Le contraste des positions, la richesse et la variété des sites, la magnificence, la majesté de l'ensemble qui ravit les sens, émeut le cœur, élève l'ame, achevèrent de me déterminer, et j'établis à Vevai mes jeunes pupilles. Voilà tout ce que j'imaginai du premier bond; le reste n'y fut ajouté que dans la suite.<sup>6</sup>

Tre sono dunque le facoltà, e tre i correlati oggettivi che presiedono alla nascita della *Nouvelle Héloïse* e ne fondano la poetica: (1) la fantasia, facoltà essenziale in Rousseau, come più tardi nel *Werther*, e più ancora in Leopardi, facoltà perennemente delusa dalla realtà, e che di conseguenza lo trasporta nel paese delle chimere, l'unico degno di essere veramente abitato; (2) la memoria, che gli fa rivivere e riassaporare poeticamente i momenti felici che nella realtà sono persi per sempre. Poche pagine prima, a proposito della sua vita all'Ermitage, Rousseau aveva scritto: «au milieu des biens que j'avois le plus convoités, ne trouvant point de pure jouissance, je revenois par élans aux jours serains de ma

<sup>5</sup> JEAN-JACQUES ROUSSEAU, *Les confessions*, in ID., *Œuvres complètes*, sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond, 5 vols., Paris, Gallimard, 1959-1995, I. *Les confessions. Autres textes autobiographiques*, 1959, pp. 427-28.

<sup>6</sup> Ivi, pp. 430-31.

jeunesse, et je m'écriois quelquefois en soupirant: Ah ce ne sont pas encore ici les Charmettes». <sup>7</sup> Ma ecco che, scrivendo il romanzo, trasportandosi grazie a esso in un mondo incantato, rivivono per lui anche le Charmettes. Infine, (3) l'aspirazione a un mondo ideale, moralmente perfetto, popolato di persone virtuose e felici – non ancora corrotte dalla scienza, dalla ricchezza e dagli usi mondani – sullo sfondo di una natura meravigliosa come doveva essere quando era uscita dalle mani del creatore.

Altri due elementi, evocati nella seconda prefazione “dialogata” della *Nouvelle Héloïse*, ci permettono di completare questa breve ricostruzione della poetica rousseauiana: (4) A N., che gli rimprovera di non avere immesso nella sua opera abbastanza *suspense*, di non aver saputo destare l'interesse del lettore con un intreccio romanzesco e circostanze eccezionali come quelle, per esempio, della *Clarissa*, <sup>8</sup> il portavoce di Rousseau, R., replica subito: «C'est-à-dire qu'il vous faut des hommes communs et des événements rares? Je crois que j'aimerois mieux le contraire». Per Rousseau, un romanzo è utile e vero se mette in scena personaggi superiori alla norma, e che possono essere quindi per noi dei modelli morali, ma collocandoli in situazioni comuni, come quelle in cui viene a trovarsi quotidianamente ognuno di noi. Un romanzo, per quanto ameno, è invece di scarso interesse se crea situazioni improbabili (anche se ricche di emozione per il lettore) per mezzo di personaggi moralmente mediocri o sfacciatamente malvagi. (5) Rousseau sottolinea che «les gens du monde» e i «campagnards» non hanno le stesse norme di comportamento e gli stessi costumi, e di conseguenza non leggono e non amano gli stessi romanzi. I primi cercano «le raffinement du goût des villes, les maximes de la Cour, l'appareil du luxe, la morale épicurienne», e di questo infatti trattano quasi tutti i «nostri romanzi». <sup>9</sup> Ma sono questi argomenti che non possono né distrarre né consolare il «campagnard», che ne trarrà solo ripugnanza per il proprio stato. Perché un romanzo possa piacere a un campagnolo e istruirlo, deve in primo luogo combattere le massime delle grandi società, mostrarle false e spregevoli, cioè quali sono; <sup>10</sup> e in secon-

<sup>7</sup> Ivi, p. 425.

<sup>8</sup> «Quant à l'intérêt [...] il est nul. Pas une mauvaise action; pas un méchant homme qui fasse craindre pour les bons. Des événements si naturels, si simples qu'ils le sont trop: rien d'inopiné; point de coup de Théâtre. Tout est prévu long-temps d'avance; tout arrive comme il est prévu. Est-ce la peine de tenir registre de ce que chacun peut voir tous les jours dans sa maison, ou dans celle de son voisin?» (J.-J. ROUSSEAU, *Julie, ou La Nouvelle Héloïse*, in ID., *Œuvres complètes*, II. *La Nouvelle Héloïse - Théâtre - Poésies - Essais littéraires*, 1964, p. 13 [infra NH]).

<sup>9</sup> Ivi, p. 19.

<sup>10</sup> Ivi, p. 22.

do luogo deve anche rappresentare al campagnolo la sua condizione e insegnargli ad amarla:

Pourquoi n'oserois-je supposer que, par quelque heureux hazard, ce livre [...] pourra tomber dans les mains de ces Habitants des champs, et que l'image des plaisirs d'un état tout semblable au leur, le leur rendra plus supportable? J'aime à me figurer deux époux lisant ce recueil ensemble, y puisant un nouveau courage pour supporter leurs travaux communs, et peut-être de nouvelles vues pour les rendre utiles. Comment pourroient-ils y contempler le tableau d'un ménage heureux, sans vouloir imiter un si doux modele? Comment s'attendriront-ils sur le charme de l'union conjugale, même privé de celui de l'amour, sans que la leur se resserre et s'affermisse? En quittant leur lecture, ils ne seront ni attristés de leur état, ni rebutés de leurs soins. Au contraire, tout semblera prendre autour d'eux une face plus riante; leurs devoirs s'annobliront à leurs yeux; ils reprendront le goût des plaisirs de la nature: ses vrais sentiments renaîtront dans leurs cœurs, et en voyant le bonheur à leur portée, ils apprendront à le goûter. Ils rempliront les mêmes fonctions; mais ils les rempliront avec une autre ame, et feront, en vrais Patriarches, ce qu'ils faisoient en paysans.<sup>11</sup>

Il romanzo di Rousseau soddisferrebbe dunque a una doppia esigenza: da un lato, ci trasporta in un mondo fiabesco, completamente diverso dal nostro, un mondo in cui tutto è bellezza e virtù; ma d'altro lato, si rivolge alla gente comune e le parla del mondo in cui vive, della sua vita di tutti i giorni.<sup>12</sup> A prima vista, ci troviamo qui di fronte a una contraddizione, che però Rousseau chiarisce limpidamente: il suo romanzo delinea un mondo meraviglioso, pur nello stesso tempo parlando ai suoi lettori della loro esistenza più quotidiana, proprio perché presenta loro questa vita nel suo risvolto meraviglioso, proprio perché gliene propone un'immagine sublimata e trasfigurata, e in tal modo li aiuta a rendere la propria esistenza più felice e virtuosa, a coglierne la soprannaturale bellezza, a scoprire che è fatta della stessa materia con cui sono intessute, nella Bibbia, le storie dei patriarchi. Il paradiso terrestre, insomma, non è altro che la vita della gente comune, che vive ritirata, in campagna, lontano dal tumulto e dalle ambizioni delle grandi città, ma infine percepita come paradiso terrestre.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> Ivi, p. 23.

<sup>12</sup> Sull'importanza di questa sfera, "la middle station of life", nel romanzo moderno, dal Settecento a oggi, vedi GUIDO MAZZONI, *Teoria del romanzo*, Bologna, il Mulino, 2011.

<sup>13</sup> Si noteranno le affinità tra questa visione rousseauiana della *Nouvelle Héloïse* e la teoria del romanzo che abbozzerà Hegel più di mezzo secolo dopo. Secondo Hegel,

3. Questa è dunque la poetica rousseauiana. Ma Foscolo, come la intende, che cosa ne accoglie? Per rispondere a questa domanda, rileggiamo prima di tutto il lungo passo da lui dedicato nella *Notizia* al romanzo del ginevrino:

L'autore della *Nuova Eloisa* intese di rappresentare i principj, i progressi e le catastrofi dell'amore in certi individui che secondo lui esistevano, e se la società fosse men guasta esisterebbero in più gran numero; e li volle contrapporre appunto agl'individui corrottissimi della società. Perciò s'è giovato di cinque o sei attori e di semplici avvenimenti: pone i suoi innamorati in una piccola appartata città degli Svizzeri: avverte che sono educati alla ritiratezza domestica, e alle solitudini severe delle alpi, senza uso di mondo né curiosità di conoscerlo; e li ha dotati di tanto ingegno da farli vagare ne' spazj d'un'ideale filosofia, e di tan-

l'epos autentico non è più possibile nel nostro moderno mondo prosaico, contraddistinto dalla scissione fra una conoscenza intellettuale che coglie la realtà secondo nessi di causa e effetto, e una coscienza "comune", che accoglie tutto ciò che accade come qualcosa di empirico, accidentale e insignificante (GEORG W.F. HEGEL, *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, Milano, Feltrinelli, 1978 [I ed. 1963], pp. 1288 e 1381). Ma la poesia epica non è scomparsa completamente. Non essendo più in grado di rappresentare i grandi eventi nella vita dei popoli, si è rifugiata in due forme distinte, di cui la più importante è il romanzo, che Hegel chiama «moderna epopea borghese», e a cui egli attribuisce due tratti tipici dell'epos: «il vasto sfondo di un mondo totale» e «la manifestazione epica degli avvenimenti». Gli manca invece «la condizione del mondo originariamente poetica» da cui scaturiva l'epos antico (ivi, p. 1447). Il romanzo moderno presuppone infatti una realtà già ordinata a prosa, ma su questo terreno cerca di ridare alla poesia il diritto da lei perduto ponendo al centro dell'azione il dissidio fra la poesia del cuore e la prosa del mondo, e mostrando poi come, nel corso dell'azione, tale conflitto sia superato felicemente: «Da un lato i caratteri, che dapprima sono in contrasto con l'ordine comune del mondo, imparano a riconoscere in esso l'autentico e il sostanziale, si riconciliano con i suoi rapporti e vi entrano operosamente, mentre dall'altro cancellano da ciò che fanno e compiono la forma prosaica, sostituendo alla prosa esistente una realtà resa affine ed amica alla bellezza e all'arte» (ivi, p. 1448). Lo scarto fra le affermazioni di Rousseau sul proprio romanzo e queste riflessioni hegeliane è evidente. Lo scopo di Rousseau è mostrare l'utilità morale della propria opera, Hegel si pone invece un problema di fenomenologia storica: vuole spiegare perché forme artistiche che hanno prevalso in una certa epoca scompaiono in epoche successive. Di conseguenza anche la sua nozione di «coscienza comune» designa, almeno in un primo tempo, un certo modo di vedere le cose, e non una condizione morale (la vita semplice della gente modesta) come in Rousseau. E l'atteggiamento da lui definito polemicamente «legge del cuore» è molto diverso, anzi per certi versi contrario a quello del campagnolo che non è contento del proprio stato e invidia le alte sfere della società. Non si potrà nondimeno negare che quando Hegel attribuisce al romanzo la capacità di riconciliarci con l'ordine comune del mondo e di sostituire alla «prosa esistente una realtà amica della bellezza e dell'arte», gli riconosce un ruolo non molto diverso da quello cui allude Rousseau quando attribuisce alla rappresentazione di un mondo ideale nella *Nouvelle Héloïse* la forza di trasfigurare e di farci amare la realtà quotidiana.

to ardore da strascinare la loro indole ingenua e naturalmente buona a falli ed a pentimenti.<sup>14</sup>

Il passo non fa riferimento all'immaginazione poetica e al mondo meraviglioso descritto da Rousseau, e neppure alla dimensione memoriale del suo romanzo, che mira a rivivere l'esperienza incantata delle Charmettes. Foscolo menziona invece la vita domestica, la purezza incorrotta dei personaggi, i loro «affetti dolcissimi» e le «illusioni di perpetua felicità».<sup>15</sup> Dei quattro momenti della poetica rousseauiana – fantasia, memoria, perfezione morale e esistenza privata di gente comune – Foscolo promuove soprattutto gli ultimi due: (1) l'ideale virtuoso che alla fine trionfa, attraverso i ravvedimenti, nonostante gli errori e le colpe; (2) la vita ordinaria e i semplici avvenimenti, senza avventure e peripezie teatrali, sottolineando però nello stesso tempo l'importanza straordinaria degli affetti e dei desideri. E in questa prospettiva egli può allora concludere che la *Nuova Eloisa* è «uno dei primi e maggiori tentativi a ordire un romanzo tutto di sole passioni, senza varietà di stranezza di avvenimenti»,<sup>16</sup> e così riconosce implicitamente al romanzo francese il ruolo di paradigma e di capostipite per il proprio.

Non può quindi sorprenderci che queste siano anche le qualità attribuite da Foscolo all'*Ortis*. Parlando del proprio romanzo, egli insiste da un lato sulla perfezione morale dei suoi personaggi, e dall'altro, in un passo famoso della *Notizia*, sulla semplicità e la prevedibilità dei fatti in esso narrati:

Gli avvenimenti tutti che danno principio, progresso e catastrofe all'azione sono sì scarsi e miseri, che ove si prescindano dagli episodj non basterebbero a dar moto a un cortissimo dramma; e sono tessuti in guisa che il lettore li prevede da sé innanzi tratto; difetto capitale d'arte di cui l'autore o compilatore che sia il quale pubblicò il libro, s'accorse sì poco, che l'eroe disperato della prima lettera è pure, né più né meno, il disperato dell'ultima, se non che a principio parla, e in fine opera; ma non sa far altro che uccidersi.<sup>17</sup>

Sotto questi due rispetti, Foscolo segue dunque fedelmente Rousseau.<sup>18</sup> Ma nel contempo si attribuisce il merito di avere perfezionato il

<sup>14</sup> EN IV, pp. 490-91.

<sup>15</sup> Ivi, p. 491.

<sup>16</sup> Ivi, p. 495.

<sup>17</sup> Ivi, p. 488.

<sup>18</sup> Di fatto lo supera di gran lunga, in quanto nella *Nouvelle Héloïse*, contrariamente a quanto dichiarato dal suo autore, di colpi di scena ce ne sono non pochi, e nessu-



proprio modello. Secondo lui Rousseau avrebbe infatti commesso un errore di giudizio che lo ha portato a deviare dal proprio proposito originario. Contrariamente a quanto abbiamo letto nella seconda prefazione, Rousseau ha voluto «far leggere il suo romanzo» anche «nelle grandi città», ha voluto costringere anche il lettore «più incallito dalla corruttela» a sentire gli affetti genuini dell'anima sua,<sup>19</sup> e a tal fine, per avere qualche probabilità di successo, ha dovuto inventare molti altri affetti con la sua fantasia, ha dovuto scaldarli o adornarli «a forza d'ingegno», e ha così finito per dimenticare i propri personaggi e mettersi a pensare soltanto a sé. La conseguenza di tale scelta è che è ricaduto negli stessi errori che voleva combattere: «Alla seconda lettura di queste lettere, [...] ognuno si accorge che Rousseau non ha colto nel segno appunto perché ha voluto mirarvi un po' troppo». Le passioni, nel suo romanzo, sono «oratoriamente descritte, come da persone che non ne sono attualmente invasate». Le riflessioni dei personaggi, «invece di sgorgare spontanee e di cedere, subito dopo, il luogo agli affetti che le hanno provocate, si prolungano in via di dissertazioni controverse». «La virtù [...] non germoglia da' cuori che la sentano, e che però non possano operare altrimenti, bensì da' sistemi morali», e quindi, alla fine, anche le massime dei personaggi non corrispondono alla loro condotta:<sup>20</sup>

St. Preux – conclude severo Foscolo, adombrando così il radicale contrasto che sussiste secondo lui fra l'eroe rousseauiano e il proprio – è carattere dispregievole, giovine altero a parole e servile a fatti; spirituale e platonico in fantasia, ed epicureo sino alla crapola ed al postribolo; che non ha ingegno se non per raffinare de' paradossi in proprio favore;

no, leggendo le prime pagine, potrebbe immaginare i successivi e numerosi rivolgi-  
menti.

<sup>19</sup> Bisogna precisare che Rousseau era perfettamente consapevole di questo obiettivo e di questi destinatari, e li assumeva lucidamente, in accordo con la sua poetica del «rimedio nel male», che è anche una visione globale della modernità, la designazione dell'unica via che secondo lui resta ancora aperta a chi voglia rigenerare un'umanità così profondamente corrotta. A N., il quale gli chiede come mai, se il suo scopo era dare l'esempio della «sposa casta» e della «donna sensata», ci ha prima mostrato «l'amante colpevole», R. risponde che «coloro che possono trarne profitto» (per esempio delle donne la cui vita è sregolata ma che hanno mantenuto un certo amore per ciò che è onesto) non avrebbero letto il romanzo, «se fosse cominciato in modo più grave», e rifacendosi poi a versi famosi della *Gerusalemme* (I 3) paragona gli uomini a dei bambini cui si fa ingollare un rimedio amaro aspergendo «di soave licor gli orli del vaso» (NH, p. 17). Si vedano, a questo proposito, anche le parole che, aprendo la prima prefazione, orientano globalmente il lettore: «Il faut des spectacles dans les grandes villes, et des Romains aux peuples corrompus. J'ai vû les mœurs de mon tems, et j'ai publié ces lettres. Que n'ai-je vécu dans un siècle où je dusse les jeter au feu!» (ivi, p. 5).

<sup>20</sup> EN IV, pp. 491-92.

non ha dialettica che per circuire di sofismi la misera vergine; non ha eloquenza che per sedurla; non ha coscienza che per inorgogliersi della sua immaginaria virtù e adonestare per essa le libidini e il tradimento.<sup>21</sup>

A Julie non si possono muovere gli stessi rimproveri in quanto «il misto di mortale e di angelico» che si trova nel suo carattere è di grandissima «verità»; Foscolo trova però insopportabile che essa si sia lasciata «contaminare dalla braccia di sì misero animale umano» – che essa abbia cioè potuto amare Saint-Preux – e ne conclude che il romanzo presenta «quel non so che di *romanzesco incredibile*» che Rousseau voleva a tutti i costi evitare.<sup>22</sup> Teresa e Jacopo hanno invece il merito (e la fortuna) di potersi confortare reciprocamente nella virtù: «Come egli dalle soavi virtù di lei ha desunto il generoso proponimento di non contaminare mai l'innocenza della fanciulla, così essa dalla austerità naturale, dalla fierezza e dalle massime che vede in lui di altera onestà, è fatta più severa e costante nella virtù».<sup>23</sup>

Riguardo poi allo stile, anche a Jacopo si potrebbe rimproverare – come ai personaggi della *Nouvelle Héloïse* – l'espressione enfatica e il tono spesso declamatorio. Rousseau si era difeso da questa accusa sostenendo che i suoi personaggi producevano questa impressione proprio perché erano persone semplici, spinte a scrivere dalle loro emozioni, e che non cercavano come uno scrittore di professione l'eleganza e l'effetto.<sup>24</sup> Foscolo è consapevole di critiche analoghe che sono state mosse allo stile di Jacopo, e finge anzi di dividerle, secondo la strategia ironica adottata da un capo all'altro della *Notizia*; ma in realtà le respinge con argomenti non molto diversi da quelli usati da Rousseau, salvo che nel caso suo, a quanto pare, gli sembrano più convincenti:

<sup>21</sup> Ivi, p. 492.

<sup>22</sup> Ivi, p. 493 (il corsivo nelle due citazioni è di Foscolo).

<sup>23</sup> Ivi, p. 503.

<sup>24</sup> «Lisez une lettre d'amour faite par un Auteur dans son cabinet, par un bel esprit qui veut briller. Pour peu qu'il ait de feu dans la tête, sa lettre va, comme on dit, brûler le papier; la chaleur n'ira pas plus loin. Vous serez enchanté, même agité peut-être; mais d'une agitation passagère et sèche, qui ne vous laissera que des mots pour tout souvenir. Au contraire, une lettre que l'amour a réellement dictée; une lettre d'un Amant vraiment passionné, sera lâche, diffuse, toute en longueurs, en désordre, en répétitions. Son cœur, plein d'un sentiment qui déborde, reedit toujours la même chose, et n'a jamais achevé de dire [...]. Cependant on se sent l'âme attendrie; on se sent ému sans savoir pourquoi. Si la force du sentiment ne nous frappe pas, sa vérité nous touche, et c'est ainsi que le cœur sait parler au cœur. Mais ceux qui ne sentent rien, ceux qui n'ont que le jargon paré des passions, ne connoissent point ces sortes de beautés et les méprisent» (NH, p. 15).

Le *Ultime lettere* – scrive Foscolo – hanno uno stile tutto loro proprio; e tale da essere censurato da chiunque volesse guardarlo a parte a parte, ma da sedurre i lettori. [...] Lo scrittore accenna più che non esprime a parole; [...] non cerca vocaboli o frasi eleganti; e pare che il concetto gli suggerisca le voci più proprie; [...] ma ad onta di certo zelo di purità di lingua che in generale trovasi in queste lettere, vi s’incontra alle volte delle licenze tutte nuove e non imitabili; insomma è stile d’uomo che scrive a sè unicamente e per sè [...] che appena tocca a fatti e concetti a cui necessiterebbe spiegazione più chiara; altri li ripete troppo. [...] Però chi sul serio dicesse che lo stile di questo libretto piace appunto perchè non ha stile (pigliando il vocabolo nel significato delle scuole), darebbe forse nel segno. Non si legge mai; si ode sempre; nè s’ode l’oratore o il narratore, bensì l’uomo giovine che parla impetuosamente, e lascia discernere i vari colori della sua voce e i mutamenti della sua fisionomia.<sup>25</sup>

Foscolo ammette, insomma, di avere imitato la *Nouvelle Héloïse*, ma attraverso la severità del proprio giudizio sui suoi personaggi e sulla sua arte, minimizza il proprio debito, e può anzi pretendere di avere perfezionato il romanzo del ginevrino e di averne corretto molti difetti. Secondo Foscolo, l’*Ortis* migliora la *Nouvelle Héloïse* proprio come l’*Oreste* di Alfieri migliora le *Coefore* di Eschilo e tante altre tragedie, antiche e moderne, sullo stesso argomento. Ma per cogliere appieno il senso di questo “perfezionamento” dobbiamo ora esaminare il suo rapporto col *Werther*.

4. A questo proposito, constatiamo prima di tutto come Lotte, nella lettera del 16 giugno, faccia alcune osservazioni sulle proprie letture che sembrano ispirarsi direttamente alla teoria del romanzo che abbiamo visto delinearci in Rousseau. Nella carrozza che porta i due giovani a una festa campestre, una parente le chiede se ha letto il libro che le aveva prestato, e Lotte risponde che non le è piaciuto e non l’ha finito perché i suoi gusti, negli ultimi tempi, sono cambiati. Una volta amava tanto i romanzi e poteva immergersi un giorno intero nella lettura, partecipando con tutto il suo cuore «alla felicità o alle sventure di qualche Miss Jenny». Ma ora che ha meno tempo perché deve accudire i suoi fratellini, vuole, se legge un romanzo, che sia di suo gusto:

<sup>25</sup> EN IV, pp. 483-84.

E soprattutto – conclude Lotte, citando come esempio di romanzo a lei gradito *The Vicar of Wakefield* di Goldsmith<sup>26</sup> – preferisco un autore in cui ritrovo il mio mondo, in cui tutto succede come se fosse intorno a me, e la cui storia è per me interessante e vicina al cuore come la vita di casa mia, che forse non sarà un paradiso, ma è senza dubbio una fonte di indicibile felicità.<sup>27</sup>

Anche qui, come nella *Nouvelle Héloïse*, incontriamo l'idea che il romanzo debba parlare dell'esistenza quotidiana della gente comune e possa contribuire a farci apprezzare le gioie e i meriti di questo stile di vita; e si tratta di un'idea che poi ritroviamo non solo in altre pagine del romanzo, ma anche nei passi cruciali di *Dichtung und Wahrheit* (1811-1814) in cui Goethe getta uno sguardo retrospettivo sul suo capolavoro giovanile. Nella lettera del 21 giugno Werther avvalora l'opinione di Lotte evocando il caso del vagabondo che dopo avere errato inquieto nel mondo per anni, ritorna in patria e trova nella propria capanna, fra le braccia della sposa e dei figli, la felicità che aveva invano cercato altrove.<sup>28</sup> In modo simile, nell'autobiografia, Lotte Buff, esplicitamente paragonata a Julie, ci è presentata come un esempio della capacità che hanno certe persone di trasformare ogni giorno della propria esistenza in un giorno di festa:

Ozioso e trasognato, perché nessun oggetto presente gli bastava, [Goethe] trovò quello che gli mancava in un'amica che mentre viveva per l'anno intero, pareva vivere solo per l'attimo. [...] Così vissero [Goethe, Lotte e il fidanzato di lei Kestner] per una magnifica estate in un tipico idillio tedesco, a cui il paese ferace forniva la prosa, ed una pura affezione la poesia. [...] E così un giorno ordinario seguiva l'altro, e pareva che fossero tutti giorni di festa; tutto il calendario avrebbe dovuto essere stampato in rosso. Mi comprenderà chi ricorda che cosa è stato profetato al felice infelice amico della novella Eloisa: «E sedendo ai piedi

<sup>26</sup> Notiamo incidentalmente che *L'histoire de Miss Jenny Glanville* di Marie-Jeanne Riccoboni, pubblicato in Francia nel 1764 e tradotto lo stesso anno in tedesco, e *The Vicar of Wakefield* di Goldsmith (1766) non sono poi romanzi così diversi. Entrambi raccontano la storia di giovani ingenue, ingannate da gentiluomini senza scrupoli, che le seducono con vane promesse. *Miss Jenny* è però ambientato nelle alte sfere della società e propone la figura di un padre egoista e crudele, pronto a sacrificare la nipote e la figlia ai propri pregiudizi di casta. *The Vicar of Wakefield* racconta invece la storia di un capofamiglia di condizione modesta, ma profondamente devoto, che continua a affidarsi alla Provvidenza divina nelle circostanze più sventurate, e vede alla fine la propria fede premiata.

<sup>27</sup> JOHANN WOLFGANG GOETHE, *I dolori del giovane Werther*, a cura di Giuliano Baioni, Torino, Einaudi, 1998 [*infra Werther*], p. 43.

<sup>28</sup> Ivi, p. 57.

della sua amata romperà canapa e desidererà rompere canapa, oggi domani e dopodomani, anzi tutta la vita».<sup>29</sup>

Resta da chiedersi se questa teoria del romanzo che, nello stesso tempo, è anche una filosofia della vita, sia solo l'opinione che esprimono i due protagonisti in un particolare momento della loro esistenza, cioè nei giorni in cui si incontrano e s'innamorano, o possa essere anche riconosciuta come l'opinione di Goethe, e come la lezione globale che egli desidera impartire ai propri lettori. A farci nascere qualche dubbio in proposito vi è l'epilogo del romanzo, in cui Lotte riesce fortunatamente a sfuggire ai baci di Werther, quando è ormai sull'orlo del baratro, e in cui Werther invece si uccide, in una specie di delirio di onnipotenza, proprio facendo l'elogio dell'adulterio:

nessuna eternità potrà spegnere la fiamma della vita che ieri ho bevuto dalle tue labbra e che ora sento dentro di me! [...] È mia! Sei mia! Sì, Lotte, per sempre.

E cosa importa che Albert sia tuo marito? Marito! Perché mai per il mondo, per questo mondo dovrebbe essere peccato che io ti ami, che io desideri strapparti dalle sue braccia e prenderti fra le mie? Peccato? Ebbene, di questo peccato io voglio punirmi. L'ho goduto in tutta la sua celestiale delizia, questo peccato, ne ho succhiato nel cuore il balsamo di forza e di vita. Da questo momento tu sei mia! Sei mia, Lotte! Io ti precedo. Vado dal padre mio, dal Padre tuo!<sup>30</sup>

È vero che anche Julie e Saint-Preux si abbandonano al desiderio, nelle prime due parti della *Nouvelle Héloïse*, e rischiano nuovamente di cedere alla passione durante la gita sul lago.<sup>31</sup> Di Julie si potrà inoltre dire, per sua stessa ammissione, che solo la morte, benché non suicida, la salva alla fine dall'adulterio. Fra i due casi c'è però una differenza essenziale: i due protagonisti della *Nouvelle Héloïse* commettono molti errori, si ribellano e peccano, ma ogni volta si pentono, si ravvedono e riescono a domare le proprie passioni. Werther, invece, non si pente e non si ravvede; all'inizio loda la vita domestica e il matrimonio, pur già insidiandolo colle sue azioni, alla fine lo disprezza e lo viola. Rousseau, inoltre, nelle sue prefazioni, nelle sue annotazioni a piè di pagina, nelle *Confessioni* e in mille altre occasioni dichiara apertamente l'intento edificante del suo romanzo. Nel *Werther*, invece, Goethe si astiene

<sup>29</sup> J. W. GOETHE, *Poesia e verità*, in ID., *Opere*, a cura di Lavinia Mazzucchetti, vol. I, Firenze, Sansoni, 1949, p. 1103 (qui, e nelle citazioni seguenti, ho fatto alcune modifiche alla traduzione).

<sup>30</sup> *Werther*, p. 269.

<sup>31</sup> NH, pp. 514-22 (parte IV, lett. XVII).

dall'esprimere un qualsiasi giudizio morale sui suoi personaggi. In *Dichtung und Wahrheit* il suo atteggiamento è in parte diverso: ammette di avere scritto il romanzo per esorcizzare un episodio della sua vita e un aspetto del proprio carattere che lo spaventano, e che certo non vuole proporre agli altri come modello, e si lamenta del fatto che tanti lettori abbiano invece voluto imitare il suo anti-eroe:

con questo scritto più che con qualunque altro io mi ero salvato da un elemento tempestoso [*stürmischen*], dove ero stato trascinato con estrema violenza per colpa mia e altrui, per genere di vita casuale e scelto, per proposito e precipitazione, per tenacia e rilassatezza. Mi sentivo, come dopo una confessione generale, di nuovo gioioso e libero e col diritto a una vita nuova. [...] Ma mentre io mi sentivo alleggerito e chiarificato per aver tramutato la realtà in poesia, i miei amici ne furono turbati, credendo di dover tramutare la poesia in realtà, imitare un tal romanzo e spararsi; e quel che in principio accadde fra pochi, si verificò poi nel gran pubblico, e questo libriccino che mi era stato tanto utile, fu denigrato come sommamente nocivo.<sup>32</sup>

A questa prima osservazione, di ordine autobiografico, Goethe ne aggiunge un'altra, d'impronta più sociologica, che merita a sua volta di essere letta con la più grande attenzione:

In tale elemento, con un tale ambiente, con gusti e studi di questa sorta, tormentati da amori, non incitati affatto dall'esterno ad azioni notevoli, nell'unica prospettiva di doversi trattenere in una vita borghese strascicata e senz'anima [*geistlosen*], ci si famigliarizzava, in un impeto di malumore insolente [*in unmutigen Übermut*], col pensiero di potere ad ogni modo lasciare a piacimento la vita, quando non ci garbasse più, e così si superava la tristizia e la noia dei giorni. Questo stato d'animo era così generale, che appunto per ciò il *Werther* ebbe grande influenza, perché toccò ogni punto e rappresentò apertamente e comprensibilmente l'intimo stato di una malata follia giovanile.<sup>33</sup>

Il Goethe maturo, e forse già quello del 1774 – se è vero, come ha scritto Mittner, che il *Werther* è un «romanzo anti-wertheriano»<sup>34</sup> – si dissocia da questo atteggiamento sprezzante verso la vita borghese, da questa aspirazione a distinguersi e compiere azioni notevoli, da questa follia giovanile di un'intera generazione. Ma anticipando in parte la

<sup>32</sup> GOETHE, *Opere*, I, p. 1148.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 1142-43.

<sup>34</sup> LADISLAO MITTNER, *Il "Werther", romanzo antiwertheriano* (1950), in ID., *La letteratura tedesca del Novecento. Con tre saggi su Goethe*, Torino, Einaudi, 1960, pp. 44-90.

concezione del romanzo che prenderà il sopravvento, almeno in Francia, nel corso dell'Ottocento, precisa che compito di un romanzo non è biasimare o approvare ma svolgere nella loro successione i sentimenti e le azioni, e che solo in tal modo esso potrà poi anche illuminare e istruire.<sup>35</sup> Nettamente diversa da quella di Rousseau, una tale posizione non manca di ambiguità: pur affermando, sulle orme di Kant, l'autonomia della creazione artistica, e rifiutando, proprio per questo, di includere nelle proprie opere dei precetti e dei giudizi morali, Goethe tuttavia ammette che essa può ammaestrare, alludendo probabilmente agli indizi che, sparsi a bizzeffe nei suoi romanzi, permettono ai lettori più acuti di cogliere gli errori e le incoerenze dei suoi personaggi, anche se non sono biasimati esplicitamente. Goethe sembra inoltre dare un giudizio molto severo, benché non propriamente morale – diremmo piuttosto clinico, nel senso foucauldiano del termine – sui giovani della propria generazione, quando attribuisce la loro propensione al suicidio a «una malata follia giovanile».

Ma nonostante queste ambiguità, che lo riavvicinano in parte a Rousseau, non si potrà negare che Goethe abbia imboccato, col *Werther* (nonostante il ricorso al genere epistolare, potenzialmente così soggettivo), la strada del realismo, e più esattamente la strada di quel realismo impersonale, impassibile, di cui *Madame Bovary* (1857) costituirà, quasi un secolo dopo, il capolavoro. Mentre Rousseau, creando un mondo immaginario e meraviglioso, e popolandolo di creature a loro modo sublimi, vuole insegnarci che una tale perfezione è alla portata di ognuno di noi, se solo restiamo fedeli alla nostra vera natura, Goethe sembra invece volerci mostrare – almeno nel *Werther* – l'abisso incolmabile fra il nostro anelito all'infinito, i nostri desideri contraddittori, e le condizioni necessariamente finite della nostra esistenza terrena, di quella borghese in particolare. Ma ce lo mostra lasciando semplicemente che gli affetti e le azioni seguano il loro corso e producano i loro effetti.

<sup>35</sup> «L'effetto di questo libretto fu grande, anzi enorme, e specialmente perché comparve nel tempo giusto. Infatti come basta una piccola miccia per far scoppiare una mina potente, così l'esplosione che si produsse a questo proposito nel pubblico fu fragorosa, perché il mondo dei giovani era già minato, e la commozione tanto grande, perché ciascuno maturava in sé l'esplosione con le sue esigenze esagerate, le sue passioni inappagate, e i suoi dolori immaginari. Non si può pretendere dal pubblico che accolga spiritualmente un'opera spirituale. In realtà si guardò solo al contenuto, all'argomento, come avevo già sperimentato sui miei amici, e contemporaneamente si tornò ad introdurre l'antico pregiudizio che nasce dalla dignità di un libro stampato, che cioè esso debba avere uno scopo didattico. Ma la vera rappresentazione artistica [*die wahre Darstellung*] non ha questo scopo: essa non approva, non biasima, ma sviluppa i sentimenti e le azioni nella loro successione, e così illumina e istruisce» (GOETHE, *Opere*, I, p. 1149).

5. Come si colloca Foscolo di fronte a questo modello così diverso da quello della *Nouvelle Héloïse*? Per rispondere a questa domanda dobbiamo distinguere due diversi problemi: quello del rapporto fra i personaggi dell'*Ortis* e quelli del *Werther*, e quello del senso e della verità del romanzo, considerato come totalità.

Riguardo al primo problema, possiamo prendere le mosse da quei passi della *Notizia bibliografica* – già prima sfiorati – in cui Foscolo esamina il comportamento dei protagonisti del *Werther*. Essi dimostrano che lo scrittore italiano ha colto perfettamente la novità insita nello spregiudicato realismo di Goethe, ma lo rifiuta, preferendo attenersi a una poetica vicina a quella della *Nouvelle Héloïse*. A proposito di Lotte, per esempio, egli osserva che il piacere di essere amata, debolezza ben nota dell'animo femminile, sarebbe perdonato più facilmente se fosse purificato «da un caldissimo amore». <sup>36</sup> «La religiosa pietà» della donna, che sposa Alberto per obbedire «agli estremi consigli della madre» sul letto di morte, commuove il lettore più della «tacita obbedienza filiale della fanciulla italiana». <sup>37</sup> Ma i suoi «sensi ideali» sono contraddetti da molte azioni in cui mostra un «raziocinio freddissimo», per cui nasce il sospetto che il suo entusiasmo sia «vampa passeggera» <sup>38</sup> «ostentata con vanità femminile» e non vera passione. Verso la fine del romanzo, essa chiede a Werther se non sia proprio l'impossibilità di possederla a «attizzare» in lui tanto «ardore di desiderio», e gli consiglia di cercarsi un'altra donna non meno degna di lei. Secondo Foscolo, Goethe sviscera qui con grande acutezza l'indole femminile, ma nel contempo ci rivela che Lotte è una «donna volgare». <sup>39</sup> Consigliando a Werther di trovarsi un'altra moglie

Carlotta avvilisce l'amore che non vede perfetta che una sola persona; avvilisce se stessa, e non di buona fede, accomunandosi a tante altre; avvilisce l'amante, facendogli obliquamente sentire ch'ella non crede sì forte l'amor suo, com'egli vorrebbe mostrarle. L'insultante freddezza di tutti quei consigli fu sì velenosa nel giovine, che infatti appena gli ebbe ascoltati si deliberò di morire. <sup>40</sup>

<sup>36</sup> EN IV, p. 515.

<sup>37</sup> Ivi, p. 516.

<sup>38</sup> In modo simile Foscolo aveva distinto poco prima «il calore» degli scrittori antichi dalla «fiamma» di certi racconti moderni, che «abbagliano e si risolvono in fumo» (EN IV, pp. 493-94). La distinzione fra fiamma e calore si trova già nella seconda prefazione della *Nouvelle Héloïse*, nel passo sopra citato alla n. 24, e Foscolo la ritorce contro i suoi due modelli.

<sup>39</sup> EN IV, p. 516.

<sup>40</sup> Ivi, p. 517.



Il senso di queste ultime parole non può essere frainteso. Per Foscolo, Lotte è responsabile della morte di Werther. La cosa è confermata dal fatto che, poco dopo, pur provando «un tremendo presentimento», essa consegna al suo servitore le pistole fatte domandare dal giovane. Per salvare l'amante dovrebbe confessare i propri timori al marito, ma per non dovergli svelare anche le lacrime e i baci della vigilia «consegna l'armi e non parla». Un comportamento che suscita pietà in quei lettori che lo attribuiscono «a necessaria rassegnazione», ma «muove all'ira quei pochi [Foscolo è certamente uno di essi] che lo ascrivono al calcolo di tepido cuore». <sup>41</sup>

Il giudizio di Foscolo su Werther è meno severo. Nella sua analisi dell'episodio delle pistole, Foscolo allude all'ipotesi di coloro che spiegano il suo suicidio con «un desiderio vendicativo di squarciare l'anima della donna», e precisa che se questo fosse davvero il suo movente, allora, leggendo quell'episodio, non potremmo più provare compassione per lui, ma solo «ribrezzo». <sup>42</sup> Foscolo rifiuta però di aderire a questa interpretazione. Là dove l'editore che scrive le ultime pagine del *Werther* rimane a eguale distanza dai due personaggi, e lodandoli o compiangendoli con parole generiche, lascia che il lettore si formi liberamente la propria opinione, Foscolo prende posizione, infierisce su Lotte e assolve invece Werther, preferendo vedere nelle sue reazioni i tratti di una psiche adolescenziale.

Ma proprio questa difesa di Werther, se la dice lunga sulla sensibilità del giovane Foscolo, sottolinea nel contempo la diversa tempra morale di Jacopo. Costui non è migliore di Werther nel senso in cui Teresa è più casta e più pietosa di Lotte, ma in compenso è più energico e volitivo, molto diverso in questo anche da Saint-Preux, che si lascia dettare le proprie azioni da Julie, da Milord Édouard o da Claire. In Jacopo ci sono la determinazione, il coraggio, l'indignazione di un eroe alfieriano. <sup>43</sup>

<sup>41</sup> Ivi, p. 518.

<sup>42</sup> Ivi, p. 519.

<sup>43</sup> Ciò spiega fra l'altro la dimensione "agiografica" dell'*Ortis*, sottolineata da MARIA ANTONIETTA TERZOLI nel suo *Il libro di Jacopo. Scrittura sacra nell'"Ortis"*, Roma, Salerno, 1988. Foscolo vede come un perfezionamento dell'*Ortis* rispetto al *Werther* il fatto di avere dato all'editore delle sue lettere (che nel *Werther* coincide di fatto con l'autore) l'identità dell'amico. Grazie a questo cambiamento di "metodo", l'*Ortis* sarebbe più verosimile del suo ipotesto tedesco. Nelle ultime pagine del *Werther* l'editore è infatti costretto a penetrare nella psiche del suo eroe per spiegarci il suo comportamento. Nell'*Ortis* invece l'amico si limita a registrare i fatti, e lascia al lettore la responsabilità di ricostruirne le cause (EN IV, p. 520). Ma come ha notato, dopo Nicoletti, Palumbo, l'*Ortis* diventa in tal modo un romanzo molto più chiuso e monologico del *Werther*, un romanzo che impone di fatto al lettore il punto di vista

La sua personalità è inoltre più complessa di quella di Werther, la sua percezione delle cose più amara e profonda. Werther è un «giovine ingenuo, creato dalla natura e rafforzato dall'educazione ad essere onesto». <sup>44</sup> All'inizio del romanzo si trova ancora in quello stato felice che anche Jacopo ammette di aver conosciuto nei giorni lontani in cui «avrebbe voluto poter versare de' fiori su le teste di tutti i viventi». <sup>45</sup> E se alla fine «la rabbia misantropica» <sup>46</sup> prende in lui il sopravvento, ciò prova soltanto che la sua «indole» primitiva era «dolce», e si è convertita «in odiosa amarezza» solo a causa delle frustrazioni profonde che ha poi conosciuto. Jacopo è invece disperato e senza illusioni sin dalla prima lettera. Di conseguenza, anche l'amore ha nei due giovani un significato diverso: in Werther nasce perché egli non ha ancora perduto «le allegre speranze che ingannano amabilmente la fantasia della gioventù»; nel caso di Jacopo esso costituisce una tregua, un intermezzo prima della catastrofe. Le riflessioni di Werther

non assumono che a poco a poco delle tinte di misantropia, e non gli escono di bocca se non suo malgrado, e ne' momenti che il suo cuore è più esacerbato [...]. Nell'Ortis invece partono, quasi fossero sistematiche, dalla mente; e si estendono a tutto il genere umano. E mentre il primo, come innocente che si querela della ingiustizia, ci chiama ad intenerirci; l'altro, come nunzio funesto del destino che ravvolge noi tutti negli stessi errori e nelle stesse miserie, ci riempie del suo terrore e della sua collera, e talvolta della sua sconsolata disperazione. <sup>47</sup>

Quest'ultima frase, che sottolinea l'universalità e la profondità filosofica delle riflessioni di Jacopo, ci permette una transizione verso il secondo dei due problemi che abbiamo posto. Come si è detto, Foscolo contrappone al realismo di Goethe la maggiore idealità dei suoi personaggi. Ma da quanto precede è chiaro che l'idealità, o meglio la sublimità di Jacopo, non è la perfezione morale di chi incarna un'umanità

agiografico, mito-poetico dell'amico devoto (MATTEO PALUMBO, *Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo*, Napoli, Liguori, 1994, pp. 42-43).

<sup>44</sup> EN IV, p. 515.

<sup>45</sup> EN IV, p. 514; cfr. *ivi*, pp. 181-82. La frase compare per la prima volta nell'*Ortis* 1802, e marca l'evoluzione del personaggio da una stesura all'altra del romanzo. Nella seconda e nella prima parte dell'*Ortis* 1798 Jacopo è ancora molto simile all'immagine di Werther che Foscolo doveva essersi fatto quando aveva letto per la prima volta il romanzo, e a cui rimane almeno in parte fedele nella *Notizia*. Nell'*Ortis* 1802 i tratti wertheriani sono invece respinti in un passato lontano e Jacopo acquista una dimensione eroica e oblativa che chiaramente deriva da Alfieri e che si trasmetterà poi a certe figure leopardiane.

<sup>46</sup> EN IV, p. 520.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 514.

non ancora corrotta dalla civiltà e dalla scienza, come in Rousseau, ma piuttosto la singolarità eccezionale di un individuo che racchiude in sé in forma iperbolica le virtù e i difetti dell'uomo, e dunque la sua “verità”. Se quindi da un lato i personaggi di Goethe sono più “reali”, e quelli di Foscolo presentano una superiore “bellezza ideale”, da un altro lato questi ultimi non sono meno “veri” di quelli dello scrittore tedesco. Ma lo sono in un’accezione diversa del termine.

Ciò emerge in particolare dalla IV sezione della *Notizia bibliografica*, che Foscolo ha intitolato “Verità storica delle *Ultime lettere*”, attribuendo al sintagma così introdotto un significato preciso. Per mezzo di esso Foscolo vuol dire prima di tutto che il suo romanzo rappresenta fedelmente persone, luoghi e eventi reali. Egli vuole indicare, in secondo luogo, che esso si concentra su eventi «assai pochi e ordinari», ed è scritto in uno stile che potrà sembrare scorretto, disarmonico e poco elegante, ma esprime nel modo più autentico i pensieri e gli affetti del protagonista.<sup>48</sup>

In terzo luogo il romanzo è vero perché il suo protagonista, che si è anteriormente «ingerito negli avvenimenti della sua patria», e «si è educato l'animo con l'esperienza di que' tempi», riveste «un carattere storico». Di conseguenza egli esprime, fra l'altro, «pensieri che bollivano in molti de' suoi cittadini», ma che essi non osavano manifestare in prima persona, il che forse ci spiega perché sia letto «da tutti i ceti d'una nazione popolatissima» e tradotto nelle lingue degli altri paesi, come afferma orgogliosamente Foscolo.<sup>49</sup> Al centro di questo romanzo vi è insomma un messaggio politico: a prima vista l'*Ortis* racconta una storia d'amore infelice, ma probabilmente la sua vera intenzione è «insinuare negl'italiani la passione dell'indipendenza» e «l'abborrimento a qualunque dominazione straniera». Queste massime di politica sono state sì ravviluppate «in un libretto d'amore», ma solo per farle penetrare meglio «nel cuore de' giovani e delle donne»;<sup>50</sup> o forse, potremmo aggiungere, sulle orme di Banti,<sup>51</sup> perché l'amore della patria e l'amore fatale di una fanciulla purissima sono, per Foscolo, le due facce di un'unica realtà. Nella recensione alle novelle di Sanvitale (1803) Foscolo aveva già asserito che «il romanziere insegna la morale a quella classe di gente che serve al governo ed indirettamente comanda alla plebe».<sup>52</sup> Ma all'*Ortis* egli as-

<sup>48</sup> Ivi, pp. 483-84.

<sup>49</sup> Ivi, p. 483.

<sup>50</sup> Ivi, pp. 486-87.

<sup>51</sup> ALBERTO MARIO BANTI, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Torino, Einaudi, 2005, p. 200.

<sup>52</sup> EN VI, p. 264.

segna ora una missione più radicale, non solo di pacificazione sociale, ma di promozione dell'indipendenza e dell'unità dell'Italia.

Indissociabile da un pessimismo metafisico che porta Foscolo a sovvertire il provvidenzialismo che in forme diverse permeava ancora i due romanzi di Rousseau e Goethe, animato nel contempo da un impegno civile e politico che lo allontana dalle forme del realismo narrativo che tenderanno a prevalere nel corso dell'Ottocento, più vicino in questo all'altra grande linea del romanzo moderno, quella soggettivistica e esistenziale, l'*Ortis* rappresenta insomma un'esperienza narrativa molto diversa da quella delle due opere che pure riconosce come modelli, e senza le quali non avrebbe potuto sbocciare.