

FOSCOLO CRITICO  
DELLA LETTERATURA CONTEMPORANEA

*Matteo Palumbo*

1. Come è noto, nel febbraio del 1818, «era accaduto che a una cena a casa di Roger Wilbraham il poeta [Foscolo] avesse conosciuto un amico e collaboratore di Byron, John Cam Hobhouse, in quel momento impegnato nella curatela di un volume di note illustrative in appoggio al testo del byroniano quarto canto del *Childe Harold*. Per la parte letteraria delle illustrazioni, la collaborazione dello scrittore italiano, come testimone ed esponente autorevole della cultura italiana a cavallo dei due ultimi secoli, venne ritenuta provvidenziale e così, in poche settimane, tra il marzo e l'aprile, egli stese un *Essay on the Present Literature of Italy* subito stampato, privo del nome del vero autore, nelle *Historical Illustrations of the Fourth Canto of Childe Harold*».<sup>1</sup> Questo riepilogo, dovuto alla competenza e alla misura di Giuseppe Nicoletti, riassume nelle linee essenziali la genesi di un insieme di saggi che costituiscono un perentorio intervento sulla letteratura contemporanea italiana: sui suoi pregi e sui limiti che essa contiene. Un tale atto di «critica militante» (come ancora Nicoletti lo classifica)<sup>2</sup> è il primo di

<sup>1</sup> GIUSEPPE NICOLETTI, *Foscolo*, Roma, Salerno ed., 2006, p. 288. Per un quadro del contesto inglese in cui nascono le pagine vedi, da ultimo, NICK HAVELY, «*This Infernal Essay*»: *English Contexts for Foscolo's "Essay on the Present Literature of Italy"*, in *Immaginando l'Italia. Itinerari letterari del Romanticismo inglese*, a cura di Lilla Maria Crisafulli, Bologna, Clueb, 2002, pp. 233-50. Nello stesso volume vedi anche L.M. CRISAFULLI, «*An infernal triangle*»: *Foscolo, Hobhouse, Di Breme and the Italian context of the "Essay on the Present Literature of Italy"*, pp. 251-85.

<sup>2</sup> NICOLETTI, *Foscolo*, p. 287. A sua volta Arnaldo Bruni chiarisce il significato di questa dimensione militante nel quadro della situazione letteraria coeva: «Sembra intanto utile registrare il carattere militante di un'indagine che si propone di fare il punto sulla letteratura italiana dell'ultimo cinquantennio. Il proposito, circoscritto e definito nel perimetro cronologico, viene a cadere in un contesto bloccato che garantisce la continuità della tradizione recente assestata su una gerarchia di merito provvi-



una serie di altri contributi sulle vicende letterarie coeve e, al di là dell'occasione che lo ha generato, mette in gioco il senso stesso della letteratura italiana nella storia del mondo moderno. Definisce, in maniera nitida, una precisa idea di canone e le ragioni della sua costituzione. Giudica la funzione degli autori italiani nella società presente e identifica i rapporti di forze che essi esprimono nel sistema europeo.<sup>3</sup>

Bisogna partire, nella considerazione del lavoro foscoliano, dalle premesse che egli fissa e dalle conseguenze che ne deduce. Il primo dato è connesso precisamente all'idea di «epoca» e al discrimine temporale che la parola reca con sé. «Epoche», come è noto, diventerà l'unità di misura secondo cui Foscolo, nelle lezioni del maggio-giugno del 1823, dividerà le fasi della letteratura italiana. L'elemento diventa particolarmente indispensabile perché riguarda in maniera precisa lo svolgimento ricorrente delle vicende letterarie italiane: «le frequenti rivoluzioni domestiche, le ripetute invasioni, le armi e le arti straniere, succedendosi le une alle altre rapidamente, e presso che impercettibilmente, e quindi apportando nuove leggi, costumanze ed opinioni, hanno causato maggiori vicissitudini in Italia che non s'intravedano nella letteratura d'alcun altro paese» (p. 491).<sup>4</sup> Il carattere endemico di trasformazioni spesso indotte dall'esterno impedisce una sostanziale continuità nei fenomeni estetici. Impone, al contrario, delle fratture costanti, che disegnano un panorama sempre mosso e mutevole. Gli storici della letteratura possono così identificare dieci epoche diverse. Tutte insieme contengono il percorso della letteratura italiana dalle sue origini al tempo presente: «Onde è riuscito ai critici italiani d'indicare almeno dieci epoche in cui la letteratura assunse caratteristiche, o vogliam dire fattezze, del tutto distinte da quelle d'ogni altro anteriore o posteriore periodo. La durata media assegnata a ciascuna di queste epoche è di circa mezzo secolo, tale essendo il più lungo periodo di tempo durante il quale alcun gusto personale e alcun modo di scrivere mai appaia aver avuto prevalenza» (p. 491).

soria eppure assoluta. Difatti, l'effetto mutageno, indotto dagli sviluppi della polemica fra neoclassici e romantici, non aveva ancora esercitato influenza sui ranghi della repubblica letteraria in auge»: ARNALDO BRUNI, *Belle vergini. «Le Grazie» tra Canova e Foscolo*, Bologna, il Mulino, 2009, p. 127.

<sup>3</sup> «L'ottica nazionalistica che presiede all'assunto trova un correttivo efficace nel cosmopolitismo del punto di vista con cui l'esule traga alla vicenda patrie, inquadrata dal basso ma riconsiderata dalla lontana specola dell'osservatorio londinese. Perciò l'opera di ognuno è ricondotta, con un riscontro sistematico, entro la sfera della letteratura europea di specifica competenza»: BRUNI, *Belle vergini*, p. 128.

<sup>4</sup> *Essay on the Present Literature of Italy*, in EN XI. Le citazioni tratte da quest'opera saranno indicate nel testo con il solo numero di pagina.

La premessa appena enunciata permette di marcare nettamente il confine tra il passato e il presente: tra il «gusto personale» e il «modo di scrivere» di un'epoca e quelli di un'altra. Perciò, per la logica delle trasformazioni storiche, la modernità ha caratteri propri, che vanno riconosciuti e adottati. Possiede una specifica identità, con la cui concretezza è inevitabile fare i conti. Lo «stato in cui si trova attualmente la letteratura italiana» obbliga, perciò, a distinguere le «caratteristiche dell'epoca attuale», alla cui definizione hanno dato consistenza non solo «gli scrittori viventi, ma anche altri, i quali hanno contribuito a formare il gusto e dare il tono che continueranno a prevalere fin tanto che non ricorra un'altra rivoluzione nella repubblica delle lettere» (p. 491). La «rivoluzione nella repubblica delle lettere», tuttavia, non si è prodotta per ragioni autonome. Piuttosto la conformazione che ha assunto è il riflesso della Grande Storia politica e civile, che, nel presente più ancora che nel passato, ha modificato le attese, i sogni e le speranze di una inedita generazione di uomini e di scrittori. Infatti, aggiunge Foscolo, «è da presumere che tali recenti scrittori italiani si diversifichino più nettamente di quelli di ogni altra generazione, quando si rammenti che, mentre essi scrivevano, si andava preparando e si produsse il più straordinario rivolgimento che abbia mai scosso il mondo morale e politico». Le rivoluzioni, che abbattevano «le più potenti monarchie» e scuotevano «la mente umana in ogni terra d'Europa», non potevano che riflettersi in questi scrittori; le «grandi convulsioni [...] si riconosceranno nelle opere, ne' principi, nel carattere, ne' giudizi dei più celebri» tra gli autori che Foscolo sceglie.

Per l'identificazione del canone affermatosi nei tempi nuovi egli annuncia che privilegerà soprattutto l'opera dei poeti. Mantenendo un'evidente fedeltà ai postulati della sapienza poetica di matrice vichiana, Foscolo ritrova nella parola dei poeti la rivelazione migliore dell'esperienza degli uomini e il risultato più alto della conoscenza fantastica di un popolo: «nella poesia di ciascun paese si conservano la lingua il gusto e i costumi delle varie epoche, e anche perché ciò principalmente s'avvera in quelle nazioni in cui, sulle altre facoltà, predomina la fantasia» (pp. 491-92). Solo subordinato, almeno in linea di principio, a questo carattere predominante dell'espressione poetica, si aggiunge il valore testimoniale della prosa. Infatti, gli scrittori prescelti, conclude Foscolo, «si sono pure segnalati componendo opere di prosa». Apparentemente, si tratta di un semplice valore aggiunto. Le cose, tuttavia, come si vedrà, non saranno, nella ricostruzione storiografica effettuata, così schematiche e l'autore più moderno di tutti sarà, alla fine, colui che avrà saputo utilizzare la prosa per raccontare nel modo più efficace le passioni degli uomini contemporanei.

La molteplicità delle regioni italiane, diverse l'una dall'altra per l'assenza di un'unica capitale, politica e intellettuale, che indirizzi da sola i gusti della nazione, rende, a paragone degli stati europei come Francia e Inghilterra, più solido il riconoscimento ottenuto da un autore. Non valgono, nella costituzione del consenso in Italia, i «fantasmi della moda» (p. 493): un sintagma e un'idea che fanno quasi da eco alle considerazioni svolte da Foscolo sulla potenza della moda nelle *Lettere scritte dall'Inghilterra*, messe in cantiere appena pochi mesi prima. Proprio in uno dei passaggi di questo lavoro *in fieri* egli aveva annotato che «in Inghilterra la Moda è regina prepotentissima anche più che in Parigi; e governa tanti mortali, e tante faccende ch'io non saprei nemmeno averle».<sup>5</sup> La mancanza di un orientamento uniforme rende più oggettivo, in Italia, il riconoscimento di uno scrittore importante. Egli è tale perché non esaltato dai capricci tendenziosi di pochi, ma apprezzato dall'ammirazione trasversale di giudizi distanti e variegati. Alla luce di queste considerazioni Foscolo può stabilire che gli autori celebrati universalmente in Italia corrono più difficilmente il pericolo di essere dimenticati. Ciascuno di essi «sarà sempre annoverato tra i *classici* di quella nazione» (p. 493) e il critico che li avrà selezionati «può tenersi certo d'aver colto i tratti che sono ora, e saranno sempre, ritenuti caratteristici della letteratura di questo tempo» (p. 493).

Dunque, l'obiettivo che Foscolo insegue, selezionando gli scrittori a cui attribuisce la qualifica di classici della contemporaneità, è precisamente la distinzione dei «tratti» caratterizzanti della «letteratura di questo tempo», «il cui influsso può dal più al meno considerarsi aver contribuito alla formazione dello stile e del gusto di oggi» (p. 493).

2. Nell'identificazione di questo canone Foscolo parte da Melchiorre Cesarotti. Immediatamente egli mostra che il catalogo degli scrittori non sarà l'esaltazione delle qualità che essi posseggono, ma conterrà, piuttosto, il giudizio critico, nel senso proprio di esame e di valutazione, delle loro opere principali e, insieme, della funzione intellettuale esercitata. Su Cesarotti, prima ancora di qualunque motivazione, la sentenza di Foscolo si abbatte come un verdetto inappellabile: «Scrittore ardito, fertile, facondo e profondamente versato nelle lettere antiche e moderne, convinse i lettori del proprio genio; nondimeno, sebbene non rassomigliasse a nessuno degli scrittori precedenti o contemporanei, v'era piuttosto novità che non originalità nelle sue composizioni» (p. 494). La sostanza di una tale sentenza si articola nell'intero profilo

<sup>5</sup> *Lettere scritte dall'Inghilterra*, in EN V, p. 300.

che Foscolo stende. Del maestro padovano egli censura la «guerra ai poeti antichi e particolarmente a quelli greci» (p. 494): un atteggiamento che penetra anche nella più famosa delle operazioni di Cesarotti, la traduzione dell'*Ossian*, corredata da «note per la maggior parte indirizzate contro Omero» (p. 494). Le qualità stesse del traduttore sono messe in discussione proprio a proposito dell'*Iliade*: un punto naturalmente cruciale, che metteva in gioco questioni teoriche di cui Foscolo si era ampiamente occupato. In questa occasione egli riassume le osservazioni svolte anni prima nella stesura dell'*Esperimento di traduzione dell'Iliade*, avvertendo che «il fascino del suo *Ossian* non fu trasfuso nell'Omero italiano [...] tradotto in prosa italiana, e presso che ogni passo essendovi illustrato con le opinioni tra loro raffrontate di critici d'ogni paese» (p. 495).

A questa notazione Foscolo, rafforzando la tesi già avanzata dell'ostilità di Cesarotti verso la poesia antica, aggiunge il rilievo che egli «cita *invariabilmente* gli avversari di Omero, e *spesso* oppone loro i suoi fautori, e, quando aggiunge una conclusione sua, essa suona di raro favorevole al poeta» (p. 495). Né riscuote maggiore credito la rielaborazione poetica riapparsa come *La morte di Ettore*. Contro il successo popolare che l'opera ottenne, valga come commento l'antitesi che Foscolo enuncia: «Ma alcuni pochi letterati di valore e di discernimento, la cui voce più difficilmente si può sopprimere in Italia che non altrove, predissero che in avvenire quest'opera sarebbe più spesso citata che non letta». E, a definitiva liquidazione di questa impresa e del principio estetico che la sostiene, arriva un'integrazione chiarificatrice che assume il valore di un'epigrafe tombale: «profezia che si è ora interamente avverata» (p. 495).

Tuttavia, non è soltanto il Cesarotti traduttore a essere considerato in maniera negativa. Anche quando il giudizio riguarda lo studioso delle lingue e l'autore del trattato intorno alla lingua italiana, le limitazioni non sono meno esplicite. Foscolo può riconoscere che «la sua prosa è dotata di tutte le qualità proprie d'un grande scrittore» (p. 496), ma immediatamente specifica le ragioni che oscurano questa grandezza e impediscono che l'autore di *Ossian* possa essere assunto come un modello indiscusso: «Ma quanti si sentivano in obbligo anche non vi fossero disposti a riconoscere tali pregi nel Cesarotti, erano sollevati dalla necessità d'ammirarlo senza riserva, scoprendo che quei pregi erano in primo luogo viziati e resi vani dall'uso smoderato e sistematico di gallicismi e in secondo luogo sprecati in ragionamenti critici o metafisici tali da non poter interessare il comune lettore» (p. 496).

Proprio la qualifica di «ragionamenti critici o metafisici» finisce per essere il tratto caratterizzante della prosa e, più globalmente, della fisionomia intellettuale cesarottiana. Denuncia un vizio e un limite, che

inquina ogni atteggiamento che lo riguarda. Non a caso, infatti, il termine «metafisico» ritorna qualche rigo dopo a proposito della *Pronea*, già bersaglio di un caustico epigramma nel 1807. Se nell'epigramma si diceva che «il coro de' poeti / Rimandò a' metafisici la Dea», ora, dopo dieci anni circa, l'implacabile critico ribadisce che, nel poema, «gli stili di Lucano, di Ossian e di Claudiano stordiscono il lettore già sperduto nei labirinti della metafisica e dell'allegoria teologica» (p. 497). La medesima etichetta si applica ad Angelo Mazza, condiscipolo e amico del Cesarotti, di cui si ricordano «le idee [...] tratte da un abito di mente metafisico» (p. 498).

I «ragionamenti critici o metafisici» non delincono solo l'indole eccentrica di un autore, ma costituiscono, nel sistema estetico foscoliano, la prerogativa di un aspetto deleterio della cultura moderna. Solo qualche anno prima del *Saggio*, nella *Notizia bibliografica*, Foscolo aveva contestato a Rousseau un eccesso della stessa specie: una meticolosità dimostrativa, una pedanteria didattica spinta all'estremo. Egli condannava, nella *Nouvelle Héloïse*, la supremazia incontrastata dell'intelletto, che spezza qualunque legame tra scrittore e lettore e impedisce un'effettiva relazione tra loro. Anche per Rousseau il vizio prende il nome di «metafisica», e questa connotazione appare l'emblema della scrittura contemporanea: «E vuoi distinguere *calore* da *fiamma*; il primo è dote di molti antichi scrittori, e di tutti i primitivi come la Bibbia ed Omero; e la seconda è dote moderna, per lo più francese, specialmente in questi ultimi anni: onde certi romanzi, e anche le opere storiche uscite recentemente, furono da taluno chiamati: *racconti infiammati di metafisica che abbagliano e si risolvono in fumo*». <sup>6</sup> Cesarotti e la sua scuola diventano l'espressione di un uso della letteratura. Richiamano tendenze presenti, alle cui aride pratiche l'autore dell'*Ortis* oppone un modello comunicativo di altra natura, plasmato sulle norme eterne dei poeti antichi.

Ai limiti del Cesarotti intellettuale si aggiungono i difetti dell'uomo pubblico, che Foscolo, in un bilancio finale, non tace. L'incostanza nella «condotta politica» (p. 497) porta a celebrare Napoleone con enfasi illimitata, al punto da diventare un poeta «che scriveva per commissione» (p. 498): una macchia che offusca irrimediabilmente l'attività creativa, soprattutto agli occhi di chi aveva maturato un'altra opinione della storia napoleonica. Il giudizio finale di Foscolo recupera gli elementi parziali del saggio e li compone in un quadro unitario. Le ragioni di un'egemonia che non lascia nessuna eredità dietro di sé sono lucidamente elencate e trovano un ulteriore elemento nella mancanza di contatti con la lettera-

<sup>6</sup> *Notizia bibliografica*, in EN IV, pp. 493-94.

tura europea contemporanea. Si tratta di un tema su cui Foscolo, nel corso dei suoi giudizi, più volte ritornerà e ne farà un discrimine nella vicenda degli intellettuali italiani: «Se Cesarotti fosse nato in altro tempo, avesse allargato le proprie idee svincolandosi dalla stretta delle sue speculazioni metafisiche con il visitare altri paesi e nel comunicare con altri ingegni, avesse incontrato maggiori ostacoli nella sua ascesa alla fama, e sopra tutto se si fosse dedicato a composizioni originali più giudiziosamente valendosi della conoscenza di letterature straniere, avrebbe probabilmente occupato un posto segnalato tra i classici del suo paese» (p. 498). Il suo «sistema» e il suo «esempio», riassunti alla luce di tali pregiudiziali, finiscono fatalmente per essere «assai pregiudizievole alla storia patria» (p. 498).

3. Il profilo di Cesarotti contiene alcuni punti di riferimento costanti, alla cui legittimità Foscolo si richiama per valutare l'importanza degli autori di cui parla: il contatto con le esperienze estetiche che si svolgevano fuori dall'Italia e l'uso e l'ufficio della letteratura.

Proprio in questa luce non è casuale l'inizio del saggio su Parini, che sembra essere quasi il controcanto delle censure rivolte alla poesia cortigiana del poeta della *Pronea*: «Il Parini fu quasi il solo tra i poeti italiani del secolo scorso che osasse concepire il piano d'indirizzare l'arte a rendere i suoi concittadini migliori, certo il solo che fosse capace di condurlo a termine; e se, con il render morale il suo canto, non gli è riuscito di correggere i suoi contemporanei, ha nondimeno ottenuta una fama d'assai maggior pregio che non possa esser meritata da chi adopera le proprie doti unicamente a diletto del pubblico» (p. 500). In modo simmetrico, nella conclusione del profilo del poeta del *Giorno*, Foscolo richiama questa stessa qualità, e ne fa un segno distintivo della funzione Parini nella tradizione italiana: «In un tempo in cui quasi tutti i *versificatori* italiani, che son turba innumerevole, andavano dedicando canzoni e sonetti ai loro rispettivi patroni, il Parini rifiutò sempre di recitare un sol verso alla tavola di qualunque gran personaggio» (p. 513).

L'intenzione morale non si separa, naturalmente, dai contenuti della poesia pariniana, giacché «egli s'avventurò ad assolvere un compito tanto difficile e periglioso arditamente rinfacciando ai nobili i loro vizi e i loro delitti» (p. 502). La denuncia etica si intreccia con la polemica sociale, indirizzata contro una classe «che, quantunque in realtà più spregevole in Italia che non in alcuna altra nazione d'Europa, era, a cagione dell'ignoranza ed estrema povertà delle classi inferiori, in fatto più rispettata» (p. 502).

Questo programma civile, tuttavia, resta, per Foscolo, inefficace. La speranza di un mutamento delle coscienze e l'aggiustamento degli squi-

libri sociali si erano scontrati con un quadro culturale rigido, incapace di assorbire qualunque novità. La diffusione delle idee si arresta di fronte a limiti resistenti, che impediscono l'autonomia economica dello scrittore e bloccano la sua indipendenza. La sociologia dei lettori, il cui numero in Italia resta «assai piccolo» (p. 502), e la prepotenza degli stampatori, incomparabilmente distante dalle garanzie offerte in altre città europee, sono fattori tali da contrastare la vita libera dello scrittore. Se Parini ha trovato un alleato, questo è «il medio ceto, che in genere è per certo la sezione più morale ed illuminata dell'umanità incivilita» (p. 503).

Le osservazioni che seguono questa premessa illustrano il senso del *Giorno* e colgono la qualità distintiva di un «canto d'ironia» (p. 503) che avvolge l'intera struttura del componimento: «dal primo all'ultimo verso» (p. 503). Ancora più significative risultano altre osservazioni, che illustrano aspetti meno celebrati dell'opera pariniana. Per esempio, Foscolo sottolinea le «aggiunte romanzesche» (p. 504) che egli ritrova «tra i ruderi di prigioni sotterranee e di torri» presenti nel poemetto. Questi elementi introducono, sulla scena della poesia, «quelle cupe ombre e quelle tinte che poi i Tedeschi s'appropriarono, onde parvero aver costituito una nuova scuola nazionale di narrazione poetica» (p. 504). Questa *imagery* tenebrosa non è il solo elemento notevole del linguaggio poetico pariniano. Bisogna aggiungere altri due indicatori, che pongono il poeta del *Giorno* tra i lirici maggiori della tradizione moderna. Il primo riferimento riguarda l'adozione della mitologia antica, sfruttata come un'efficace e funzionale risorsa poetica.

L'allegoria di Parini, come Foscolo la intende, è del tutto omologa alle idee consegnate, per esempio, alle riflessioni sviluppate nel *Discorso quarto sulla Chioma di Berenice* che si estendono, qualche anno dopo il saggio sulla letteratura contemporanea, a quelle illustrate nella *Dissertation* del 1822. L'antica mitologia – scrive Foscolo – costituisce la «favorita risorsa degli Italiani che ancora la considerano la sola macchina favolosa le cui immagini uniscano la verità della natura reale al fascino della grazia ideale» (p. 504). Mitologia, perciò, come sintesi di verità naturale e misura ideale, secondo l'*ars poetica* di Foscolo. A questa affermazione, che innalza Parini ai vertici della lirica, va aggiunta una seconda considerazione, che coinvolge la natura stessa della rappresentazione estetica e del verso che la realizza. Anche in questo caso, il vocabolario critico di Foscolo richiama categorie privilegiate, che non interessano solo Parini, ma restano al cuore del suo stesso sistema poetico. È il caso dell'equivalenza tra pittura e poesia, che rappresenta, secondo il noto principio enunciato nella lettera al Fabre, «la regola capi-



tale della Poesia».<sup>7</sup> Di Parini Foscolo sottolinea che «nell'inventare e nel connettere le varie parti in un tutto le pitture del *Giorno* superano quelle delle *Georgiche*» (p. 505) e, poco dopo, con un paragone che conferma una genealogia poetica altissima, scrive, in maniera ancora più esplicita: «A forza di meditare al Parini riuscì quel che fu il prodotto naturale del meraviglioso genio di Dante, e sarebbe difficile indicare dieci versi consecutivi del poema pariniano, da cui un pittore non possa trarre un compiuto dipinto con tutte le varietà richieste di attitudini e di espressione» (p. 509). La convergenza con i principi del Foscolo delle *Grazie* e degli *Appunti sulla ragion poetica del carne* è massima. Anche queste pagine teoriche, infatti, rivendicano la potenza figurativa dei versi e assegnano a una tale qualità visiva il valore di contrassegno della poesia lirica: «nel raccontare e questo è l'ufficio principale del puro epico una serie d'avvenimenti l'entusiasmo del poeta li trasforma in altrettante pitture l'una dipendente dall'altra, e formanti un tutto che come nella poesia lirica il lettore può comprendere non tanto nel ricordarsi i fatti narrati, quanto nel rappresentarsi visivamente le immagini, e gli affetti che ne risultano».<sup>8</sup>

Eppure anche per un tale poeta, che sembra essere un simbolo della letteratura contemporanea, Foscolo indica due limiti. Essi si riallacciano, almeno in parte, alle osservazioni messe sul conto di Cesarotti. Il genere della poesia di Parini, «per quanto sia bello e ci rammenti taluno degli episodi più delicati del *Riccio rapito*, s'indirizza assai più all'immaginazione che al cuore» (p. 506). Resta, dunque, tendenzialmente poesia dell'intelligenza, prodotto della riflessione continuata, al punto che «la sua incessante ironia un poco stanca dall'attenzione e detrae dall'effetto generale» (p. 506). Nonostante il verso del *Giorno* sia «non del tutto differente dal verso latino» (p. 505) e sappia raggiungere una sua forma di sublime solennità, tuttavia, «continuamente magnificando e adornando cose per se stesse piccole e volgari, [...] riesce a suscitare il ridicolo che intende, ma lo sforzo continuato diminuisce l'efficacia e alla fine esso può apparire affettazione» (p. 506). Ritorna il rischio di una poesia che agisca sulla mente e sia pensata soprattutto per l'intelletto. Si ritrae, perciò, in secondo piano l'azione indispensabile dei sensi e delle emozioni: fattori necessari al vigore comunicativo della parola poetica.

C'è una seconda ragione che condiziona lo stile pariniano e ne oscura la felicità espressiva. Questa ulteriore riserva coinvolge l'esperienza che l'autore ha accumulato nella sua esistenza: «... il poeta non vide altra

<sup>7</sup> EN III/1, p. 218.

<sup>8</sup> EN I, p. 958.

città che Milano» e «gli fu di conseguenza impossibile di non attribuire eccessiva importanza a cose che, a chi fosse uso a contemplare più vasto orizzonte, parrebbero immeritevoli di considerazione; e fu per la medesima ragione naturale che il suo stile, tutto esemplato sui classici, talvolta si snaturasse in pedanteria» (pp. 506-507). Ancora una volta la mancanza di quel «più vasto orizzonte» che coincide con la vita europea pesa sulla forza rappresentativa dell'artista, che, pur tra tanti meriti, resta separato dalla cultura di lettori medi. D'altra parte, già Manzoni, pochi anni prima di Foscolo, aveva osservato a Fauriel che «il Parini non ha fatto che perfezionare di più l'intelletto e il gusto di quei pochi che lo leggono e l'intendono; fra i quali non v'è alcuno di quelli ch'egli s'è proposto di correggere». <sup>9</sup> Proprio per considerazioni estetiche e storiche insieme, «i bei versi del *Giorno* non hanno corretti nell'universale i nostri torti costumi più di quello che i bei versi della *Georgica* di Virgilio migliorino la nostra agricoltura». <sup>10</sup>

4. La questione di una lingua idonea per la letteratura contemporanea resta un nodo su cui Foscolo ritorna nei ritratti successivi. Perfino di fronte ad Alfieri, di cui pure ammira, con qualche limitazione, la forza argomentativa di trattati come *Della Tirannide* o *Del principe e delle lettere*, esprime una condivisione parziale. Passa in rassegna le traduzioni da Virgilio o da Terenzio, discute il contenuto delle commedie, presenta il genere tutto nuovo, misto di musica e di tragedia, sperimentato nella *Morte di Abele*, riassume il valore del *Misogallo* e sfiora soltanto l'esperienza delle tragedie.

Il passaggio di maggiore interesse, nella rapida descrizione di un autore che pure resta capitale per la formazione foscoliana, è relativo alla natura del verso tragico, pensato nella sua relazione oppositiva con la tradizione precedente. In gioco, naturalmente, è quella «asperità nel verso che anche i più caldi ammiratori dell'Alfieri ammettono non potersi difendere» (p. 517). L'oltranza di un tale verso è giustificata dalla volontà decisa di cancellare una tradizione inadeguata alla natura stessa del tragico ed è legittimata «dal desiderio d'evitare il difetto opposto che era stato caratteristico dei poeti della tradizione precedente. L'albero era stato così contorto e piegato a terra verso una parte dal Metastasio, che l'Alfieri ritenne che esso non avrebbe mai potuto riassumere la propria posizione, se non fosse prima costretto a piegare altrettanto dall'altra parte» (pp. 517-18). L'immagine dell'albero piegato da un lato e dall'al-

<sup>9</sup> *Carteggio Alessandro Manzoni - Claude Fauriel*, premessa di Ezio Raimondi, a cura di Irene Botta, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2000, p. 5.

<sup>10</sup> Ivi, p. 4.

tro riassume l'oscillazione del verso italiano di fine Settecento, precipitato dalla musicalità cantabile, praticata nel massimo grado da Metastasio, nel suo rovescio dissonante e franto. Il tentativo di ottenere un giusto equilibrio nella tessitura dell'espressione sembra, tuttavia, ancora imperfetto e, come un referto, Foscolo conclude: «Ma l'albero non sta ancora ben ritto».

Anche a proposito di Pindemonte Foscolo procede seguendo un criterio simile a quello utilizzato per Alfieri. Elenca, nel corso del suo profilo, i diversi generi in cui Pindemonte si è cimentato: una tragedia, l'*Arminio*, che «forse non è mai stato recitato, e forse non è più adatto per alcuna scena» (p. 523); le epistole in versi, miscela di pregi classici, desunti da Orazio e da Petrarca, e di «tal quale gravità nelle idee e nei sentimenti, che egli deve forse alla sua familiarità con la poesia inglese» (p. 523). Anche se alla sua poesia non manca il lievito della cultura europea, resta la debolezza della scrittura dei romanzi («il suo *Abaritte* non ha procurato al Pindemonte nome di gran prosatore», p. 524) e un rapporto del tutto retorico, consegnato a «qualche poetico lamento» (p. 524), con le novità delle rivoluzioni moderne.

Se Pindemonte, soprattutto per la sua «delicatezza di gusto [...] raffinata da studi veramente classici» (p. 522), ha diritto a un posto nella tradizione moderna, non ne occupa certo uno dei più alti. Egli è rappresentativo di un modo, ameno e tenero, di intendere l'arte e, anche, di gestire la figura di intellettuale: «Non è annoverato tra gli uomini di più eccellente ingegno che l'Italia abbia prodotto, né forse lo meriterebbe; ma gli assidui suoi studi, l'impeccabile criterio con il quale ha saputo giudicare dove meglio occupare e come meglio sviluppare le sue doti superiori; l'insonne cura con cui ha sorvegliato il crescere della sua fama e ne ha conservato l'integrità; il decorso e della sua vita e degli scritti, gli hanno assicurato l'indiscusso possesso del primo posto nella classe intermedia tra i grandi maestri dell'arte e quanti scrivono per accattivarsi il favore della folla» (p. 525). In altre parole, non è un modello da seguire o da meditare: piuttosto, a modo suo, l'esponente di un magistero artistico usuale, l'epigono di una tradizione, intrecciata graziosamente con l'aroma di suggestioni straniere.

5. Resta un ultimo protagonista con il quale fare i conti. Si tratta naturalmente di Vincenzo Monti. Seguendo uno schema ripetutamente collaudato, Foscolo condanna, prima di qualunque considerazione, la mutevolezza delle posizioni politiche, a cui affianca la perizia di costruire poesie con una sagacia indiscutibile: «i suoi versi son veramente melodiosi e le sue immagini sono adorne e perfettamente raffinate e decorate dal gusto; così che nulla ha davvero toccato che non adornas-

se» (p. 527). La qualità maggiore è individuata da Foscolo precisamente nella capacità di «adornare»: abbellire le cose, renderle poetiche decorandole con le risorse dello stile e delle immagini. Qualunque contenuto può essere giusto; qualunque schieramento politico può fornire adeguate sollecitazioni. La poesia immette ogni dato esterno nel suo alambicco e lo trasforma in una bella forma.

Il giudizio estetico vale per tutti i generi nei quali Monti si sia cimentato. Nella tragedia, per esempio, «onde il pubblico non ebbe ragione d'atterrirsi nemmeno per un'ombra di quell'asperità, e di quella violenza e oscurità che caratterizzavano le tragedie dell'Alfieri» (p. 527). Un'autentica maestria è manifestata nell'uso della terza rima: metro nel quale l'autore della *Basvilliana* non teme confronti, «mentre nella stanza eroica non potrebbe reggere al paragone con l'Ariosto e con il Tasso, e nel verso sciolto con il Cesarotti, il Parini e il Foscolo che si sono mostrati più innovatori e felici» (p. 530).

Una medesima considerazione vale per la traduzione dell'*Iliade*, per la cui versificazione Monti «fidò unicamente nelle sue doti e nelle grazie del suo stile» (p. 534). Proprio su questo piano, tuttavia, Foscolo identifica, utilizzando un lessico che riprende inequivocabilmente principi estetici per lui sacri, il limite della poesia montiana. Monti, nella traduzione dell'*Iliade*, ma anche nelle prove migliori della sua produzione, «riesce semplice e riesce facile, ma non naturale; ha più fuoco che non forza» (p. 535). Proprio la mancanza di naturalezza, la creazione di un'opera che genera «fuoco» (termine omologo a «fiamma» e antagonista di «calore», che nella semantica foscoliana connota, al contrario, il polo positivo dell'espressione) richiamano l'artificialità del lavoro poetico. Esso resta estraneo alla qualità dei tempi e agli imperativi che da essi provengono. L'arte ridiventa un prodotto senza vita vera. Non ha legami con le passioni di una storia e di una società. Si avvita sul proprio antico linguaggio e ne resta soffocato. Appare in Monti, ma, in modi diversi, anche in Cesarotti, Parini e Alfieri, la sanzione di uno scacco, che implica tanto un insuccesso esistenziale quanto creativo. Se resta un legame con la cultura europea riguarda l'omologia con qualcuno che abbia percorso la medesima via del «poeta laureato» John Dryden. Per entrambi vale un identico verdetto: «l'uno e l'altro hanno degradato le lettere alle quali sono debitori della fama, asservendole ai loro privati interessi a danno della verità e dell'onore; sono stati ambedue sistematicamente adulatori dei potenti e dei grandi, ed ambedue son rimasti privi delle necessarie consolazioni in vecchiaia» (p. 538).

6. Alla fine di questa rassegna, quasi a riprendere il filo dei legami intessuti con la loro esperienza, ma anche a marcare lo strappo che si è

consumato tra loro e i nuovi protagonisti del panorama letterario, arriva il profilo dettagliato di Foscolo. Come si sa, la sua semplice inclusione nella galleria degli scrittori lasciò molte perplessità. Lo documenta lo scambio di lettere tra John Cam Hobhouse e Foscolo del 1 gennaio e del 3 febbraio del 1819, in cui l'imbarazzo del primo si scontra con la legittima pretesa sostenuta dall'altro.

Eppure, al di là di ogni prevaricazione, il profilo finale è in perfetto accordo con le considerazioni svolte fino a quel momento. Ne costituisce il prolungamento quasi obbligato, sancendo la preminenza di Foscolo nella definizione dello scrittore dei tempi nuovi. D'altra parte, l'*incipit* stesso dell'ultimo medaglione si presenta come un riepilogo delle fasi precedenti e riassume le inadeguatezze che ciascuno degli autori aveva manifestato. Foscolo ricorre a una celebre citazione, con cui egli stesso aveva chiuso l'introduzione all'*Esperimento* del 1807 e che ora è allegata come esempio «del suo stile e delle sue opinioni letterarie»: «L'*Ossian* può far dar nello strano; il Parini nel leccato; l'Alfieri nell'aspro; e il Monti nell'ornato: ma le umane virtù non fruttano senza l'innesto d'un vizio» (p. 539). La separazione dei diversi destini di Foscolo e dei suoi precedenti non avviene solo sul piano dello stile, ma coinvolge la figura del letterato e del mandato che egli assume. L'autore dell'*Ortis* è veramente il primo scrittore che sia maturato nel «totale rivolgimento delle condizioni politiche del paese» (p. 539): al punto da potersi definire, con una formula celeberrima,<sup>11</sup> «figlio della Rivoluzione» (p. 553).

Proprio questa prospettiva, che mette in primo piano la storia politica dell'Italia contemporanea, assunta nella drammatica violenza della sua crisi, lascia ampio spazio, nella ricostruzione del proprio ruolo, a testi, come per esempio, il *Discorso per il Congresso di Lione*, o l'orazione *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, e perfino i precetti sull'arte della guerra di Raimondo Montecuccoli. La produzione poetica, che pure avrebbe giustificato un'approfondita analisi in un *Saggio* che mette al primo posto proprio la poesia, è riassunta in maniera veloce, ricordando che l'autore ha composto «soltanto due odi e un breve carme intitolato *I Sepolcri*» (p. 549). L'idea guida del carme è condensata nello «scopo di dimostrare l'influsso che la memoria dei defunti ha sui costumi e sull'indipendenza delle nazioni» (p. 549). Maggiore attenzione è dedicata, piuttosto, alle polemiche che la pubblicazione del carme aveva acceso. Foscolo, tuttavia, non manca di sottolineare l'originale uso dei

<sup>11</sup> Se ne veda l'uso assai giusto che ne ha fatto CHRISTIAN DEL VENTO, *Un allievo della rivoluzione. Ugo Foscolo dal noviziato letterario al nuovo classicismo (1795-1806)*, Bologna, Clueb, 2003.

suoi endecasillabi sciolti, «che son del tutto diversi da quelli d'ogni altro poeta: ciascun verso ha pause peculiari ed accenti convenienti all'argomento [...]. Talun suo verso è costituito quasi esclusivamente di vocali, altri quasi interamente di consonanti; [...] il poeta italiano è almeno riuscito a dare una diversa *melodia* a ciascun verso e varia *armonia* ad ogni periodo» (pp. 550-51).

Proprio sulla questione dello stile Foscolo ritorna con il massimo scrupolo. La carenza di modelli universalmente efficaci nei differenti contesti obbliga ad adattare la lingua all'oggetto di cui si parla, al punto da poter affermare che «lo scrittore italiano si fa articolo di fede di variare lo stile a norma dell'argomento; onde non è in queste opere minor differenza tra lettere, romanzi ed orazioni, che non sia tra la storia e la poesia epica o lirica» (p. 542). La tesi così enunciata sottintende, come Foscolo ha spesso teorizzato a partire dal *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale*, la distinzione di linguaggio e di obiettivi dei generi letterari, ognuno dei quali ha un fine specifico e ricorre a uno stile proprio. Riutilizzando le tesi enunciate da Didimo Chierico, Foscolo sostiene la necessità imperiosa di ripulire la lingua, paragonata a un «bel metallo», «dalla ruggine dell'antichità» (p. 541) e, simultaneamente, «dalla falsa lega della moda», e poi «batterlo genuino in guisa che ognuno possa riceverlo e spenderlo con fiducia, e dargli tal conio che paia nuovo e nondimeno tutti sappiano ravvisarlo» (p. 541).

Proprio in questo orizzonte acquistano rilievo le osservazioni svolte intorno alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, che riassumono i punti forti della coeva *Notizia bibliografica*. Intanto, con piglio sicuro, Foscolo vanta l'originalità della propria opera rispetto alle «centinaia di romanzi [...] prima pubblicati dal Chiari e dal Piazza a diletto soltanto dei lettori volgari» (p. 541). Neppure però lo si può interamente assimilare ai modelli stranieri, anche se ne assorbe la lezione. Ortis sarà pure «un'imitazione del Werther», ma «con la notevole differenza tuttavia che lo scopo dell'Italiano è unicamente politico» (p. 540). Quest'altra dimensione informa tutta l'opera e fa dell'*Ortis* lo specchio di una generazione nata dentro le passioni dominanti della politica e del loro irrealizzato desiderio.

Foscolo non tralascia di indicare i fattori che conferiscono al suo testo un effetto di realtà tangibile e presente: «Le allusioni alla caduta della Repubblica Veneziana e l'introduzione di personaggi viventi, quali il Parini a Milano, conferiscono al racconto una realtà, che deve riuscire di grande interesse per gli Italiani, e attrae anche gli stranieri» (p. 540). Il romanzo assurge così al genere letterario che più di tutti racconta le passioni di soggetti contemporanei e sollecita le loro emozioni: «Difficile forse il render molto attraenti le avventure d'un oscuro uomo politico;

ma è pur possibile che quanti sono, per età e per sesso, più suscettibili di teneri affetti possano commuoversi per le sfortune e l'eroica disperazione del Werther italiano» (p. 540). La rigidità metafisica, messa a carico, sia pure in modi diversi, a Cesarotti e a Monti, è del tutto dissolta. L'*Ortis* può arrogarsi «il vanto d'essere stato il primo libro a indurre le donne e il gran pubblico dei lettori a interessarsi della cosa pubblica» (pp. 540-41) e resta «l'unica opera del genere che, per l'ardimento delle idee, la purezza della lingua, accompagnata da certa scorrevolezza di stile, riuscisse adatta al gusto di tutti i lettori» (p. 541).

Le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* sono giudicate il romanzo politico della storia e degli uomini contemporanei, idoneo, perciò, a incontrare il gusto di tutti i lettori. Agli occhi del suo autore, sostenuta da queste ragioni, proprio una tale opera si radica nella modernità più di ogni altra. Diventa l'emblema stesso della stagione post-rivoluzionaria e il sismografo dei suoi acuti disinganni. I destini che mostra restituiscono fino ai dettagli, attraverso la tessitura dello stile e la rappresentazione vivida degli affetti, un tempo di dolorose passioni. La letteratura contemporanea italiana trova, in questo testo, la sua espressione migliore. I limiti denunciati da Foscolo negli altri autori sono tutti superati: l'insufficienza della lingua, l'intellettualismo metafisico del racconto, la subalternità dello scrittore rispetto al potere. Il romanzo, anche più della lirica e del teatro, inaugura, per il suo compositore che ha indossato anche gli abiti del critico, l'epoca della nuova Italia.

