

de Sanctis



Francesco De Sanctis
e la critica letteraria moderna
Dal confronto al dialogo

A cura di Rosa Giulio

Edizioni Sinestesia

Enza Lamberti

«L'ULTIMO CAVALIERE ERRANTE DE' TEMPI MODERNI».
«DEI SEPOLCRI» DI FOSCOLO DALLA "COSCIENZA" DESANCTISIANA
ALLA CRITICA INTERTESTUALE DEL NOVECENTO

1. *Con De Sanctis*

Quel libro ci s'ingrandiva, era la nostra voce, vi aggiungevamo i nostri disinganni, e le nostre impressioni. Foscolo fu come il nostro compagno di scuola, infelice al pari di noi, e che traduceva così bene i suoi e i nostri segreti: con tanto ingegno lo sentivamo così vicino a noi, così partecipe delle nostre debolezze e de' nostri difetti. Noi ci contemplavamo in Foscolo, e gli ergemmo una statua nella nostra coscienza. Quella nuova generazione, così malata di desiderio, di misticismo, d'idealismo, siamo noi stessi, fatti ora uomini, che non malediciamo più a quella realtà, la quale siamo giunti a conquistare e a possedere. Volgendo lo sguardo indietro sulla nostra tribolata giovinezza, vi troviamo il compagno delle nostre illusioni e delle nostre pene, e lo invitiamo a tornare anche lui nella sua patria di elezione, che nelle ultime ore della vita ha tanto maledetta, perché l'ha tanto amata. Possano i nostri figli contemplare in questa nuova statua che innalziamo un'ultima voce del passato, l'ultimo cavaliere errante de' tempi moderni, e cercare la salute nella intelligenza della vita, nello studio del reale, attingendo nella scienza quel senso della misura, che è il vero fecondatore dell'idea, il grande produttore¹!

Così Francesco De Sanctis, alludendo alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, concludeva il suo celebre saggio su *Ugo Foscolo*, pubblicato nel giugno del 1871 nella «Nuova Antologia» e riassunto in poche pagine nell'ultimo capitolo della *Storia della letteratura italiana*. La conclusione riprende la parte iniziale, in cui viene esaltata l'ascendenza suggestiva di Foscolo sui giovani:

¹ F. DE SANCTIS, *Ugo Foscolo*, in ID., *Saggi critici*, a cura di L. RUSSO, Laterza, Bari 1952, III, pp. 76-111: 111.

Il tempo cancellò dalla vita sua la parte aneddotica e terrestre, materia di accuse e di calunnie, e rimase la statua, adorata come un idolo, dalle nuove generazioni. Anche oggi, se parli ai giovani di Foscolo, non odono ragionamenti, non ammettono discussioni, credono in Foscolo, amano Foscolo; e lo amano, perché lo amano, per una forza occulta, come si spiegava tutto una volta. È questo grido universale di simpatia, che pone oggi sul suo piedistallo il grand'uomo, affogando nell'immenso plauso le voci ostili e anche imparziali. Io stesso non mi sento libero, o, per dir meglio, mi sento attrarre da questa universale simpatia, e con riverenza di discepolo mi accosto al grand'uomo, e lo interrogo, cerco di comprenderlo, cerco di strappargli il segreto di una grandezza così popolare².

E, tuttavia, per De Sanctis, Foscolo rimane «un'ultima voce del passato, l'ultimo cavaliere errante de' tempi moderni», poeta di formazione classica e settecentesca, non interamente penetrato da protagonista nella cultura dell'Ottocento romantico, in cui brillava l'astro di Manzoni, al centro ormai dei suoi interessi critici, lungo quel percorso ermeneutico, che lo avvicinerà al realismo, al naturalismo francese, con gli studi su Zola e l'*Assommoir*, senza staccarlo, fino alla morte, dal suo prediletto Leopardi, su cui uscirà postumo il fondamentale lavoro monografico³. Per De Sanctis, Foscolo «avrebbe forse avuto la forza di ricreare in sé l'uomo nuovo, se la sua educazione fosse stata più moderna e meno classica. Ma lo spirito moderno era appena una vernice appiccicata sopra il vecchio classicismo. Commosso alquanto in quel rinnovamento letterario, impressionato da un indirizzo nuovo nelle idee e n' sentimenti e nelle forme, di cui non aveva una chiara coscienza, finì chiudendosi nella sua toga come Cesare, e morì sul suo scudo, uomo del secolo decimottavo»⁴.

Qual è la ragione di questa lontananza del poeta ellenico-veneziano dallo spirito e dalle idee del secolo XIX, da cui restano esclusi lo stesso *Ortis* e soprattutto le incompiute *Grazie*? Nella parte finale del saggio, relegate alla fine di un latente schema triadico di ascendenza hegeliana, che presenta come vertice piramidale il carme *Dei Sepolcri*, proprio sulle *Grazie* si abbattono le riserve più stringenti del critico: i frammenti del poemetto, dove pure è ripresa la concezione generale del carme che il mondo umano e civile succede

² *Ivi*, p. 76. Cfr. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, in ID., *Opere*, a cura di N. GALLO, Introduzione di N. SAPEGNO, Ricciardi, Milano-Napoli 1961, pp. 3-847: 807-814.

³ Cfr. *Ivi*, pp. 193-207; 234-299 (per i saggi sul realismo, Zola e l'*Assommoir*); DE SANCTIS, *Studio su Giacomo Leopardi*, a cura di R. BONARI, Morano, Napoli 1885.

⁴ *Ivi*, pp. 109-110.

all'età ferina, vengono giudicati non più opera di «poesia, ma una lezione con accessori poetici», di cui «rimangono vivi alcuni accessori interessanti, senza che tu abbia una idea ben chiara del dove o come sieno appiccati ad una totalità artificiale e laboriosa»⁵. Sulla base di questa valutazione riduttiva, De Sanctis, richiamandosi alle altre sue note polarità dialettiche, contenuto-forma, poeta-artista, rimane convinto che l'astrazione insita nel «concetto si comunica anche alla forma, raggomitolata, incastonata, lucida e fredda come pietra preziosa», e, sempre ispirato dalla sua visione romantico-passionale, stigmatizza che nel «paradiso delle *Grazie*, alte sugli uomini e sulle loro passioni», quello di Foscolo è appunto «un concetto, non è un sentimento, e non risponde alla sua vita turbolenta, scissa, con tante velleità, fra tante contraddizioni»; di conseguenza, ne «vien fuori con tutto l'apparato dell'erudizione, in una forma finita dell'ultima perfezione: ci si vede l'artista consumato; appena ci è più il poeta». E, anzi, proprio perché «le *Grazie* segnano già il passaggio alla critica, non ci è più l'ideale: ci è una, metafisica dell'ideale»⁶.

Si salva parzialmente da questa inappellabile demolizione desanctisiana solo l'attività critica del Foscolo esule in Inghilterra, acutamente vista nella sua essenziale dimensione di essere «il primo tra' critici italiani che considera un lavoro d'arte come un fenomeno psicologico, e ne cerca i motivi nell'anima dello scrittore e nell'ambiente del secolo in cui nacque». E, con non proprio inconsapevole proiezione autobiografica, il 'professore' De Sanctis, come amava essere chiamato, conclude che quella di Foscolo è

critica psicologica, la cui importanza se pare oggi non molta per la superficialità del contenuto, rimane pure grandissima per la sua tendenza, guardandovisi quasi più l'uomo che lo scrittore, più le cose che le forme, e più la vita interiore che l'esterno meccanismo. In questa reintegrazione della coscienza o di un mondo interiore accordavasi il poeta, il professore e il critico. Nessuno gli può contrastare questa gloria. È il centro, ove convergono tutte le sue facoltà e gli dà una fisionomia⁷.

All'*Ortis* è, invece, dedicata la maggior parte delle pagine iniziali del saggio, dove anche il romanzo epistolare è inquadrato nell'altro schema caro a De Sanctis, il rapporto dialettico ideale-reale, per cui nell'acerba struttura compositiva dell'opera giovanile «l'idea, urtata dalla realtà, non ha la forza di

⁵ *Ivi*, p. 106.

⁶ *Ivi*, pp. 107-108 (*passim*).

⁷ *Ivi*, p. 109.

penetrarvi, e si ritira in sé, maledicendola. Foscolo rappresenta questo primo momento dello spirito. Il mondo di Jacopo è il suo riflesso, la sua creatura»⁸. Questa collisione avviene perché le sue «illusioni erano state troppo vive, e il disinganno troppo violento, e la tempra dell'uomo non era comune. Foscolo aveva preso sul serio tutte quelle massime di dignità, di virtù, di gloria, cose allora in quella loro idealità da teatro e da scuola»⁹. Di qui anche la profonda differenza dell'*Ortis* dai *Dolori del giovane Werther* di Goethe, i cui protagonisti sono, per il critico irpino, «due individualità nella loro somiglianza superficiale profondamente diverse»; e se «Goethe sembra Galileo, che guarda col telescopio nell'anima e ne scopre tutti i segni», e pertanto «il suo romanzo è vera prosa, con tutti i contorni e la finitura del mondo reale», il romanzo di Foscolo «è al contrario poesia in prosa», in quanto riflette «lui, quale natura ed educazione, quale illusioni e disinganni lo avevano formato»¹⁰.

Da quella «situazione così lirica non potea uscire un romanzo, potea tanto meno uscirne una prosa»: quella dell'*Ortis* è «una prosa poetica, che nel suo andamento asmatico e saltellante manca di tono e di gradazione, perché manca di analisi, e riesce povera e monotona fra tanta esagerazione di colorito»; non è una prosa «semplice e naturale», ma è «sintetica e scultoria», non è «la vita in atto, ma un formulario della vita», la sua «astrazione rettorica». Questo significa che al giovane Foscolo manca «la pienezza e la varietà della vita reale. Senti una sola corda; manca l'orchestra; manca soprattutto la grazia, la delicatezza, la soavità, quella certa interna misura e pacatezza, dov'è il segreto della vita»; il suo mondo, «così com'è, rimane una vuota idealità, a cui manca il naturale nutrimento della vita reale, che si nutre di sé fino alla consunzione»¹¹. Alla serie di questi giudizi sostanzialmente negativi De Sanctis aggiunge, com'è nel suo stile, la drammatizzazione. La storia di Ugo-Jacopo non finisce qui; sopraggiunge un cambiamento, per cui l'autore si scinde dal suo protagonista alter ego: «il disinganno uccide Jacopo, ma non uccide Foscolo», perché l'«esercizio della vita» lo scampò «da quella consunzione» e gli consentì di raccogliere e sviluppare «tutte le sue forze, e in quel grado di verità, e di misura che è proprio di un ingegno già maturo»¹², nel carne *Dei Sepolcri*, alla cui analisi critica De Sanctis, sulle trentacinque

⁸ *Ivi*, p. 96.

⁹ *Ivi*, p. 88.

¹⁰ *Ivi*, pp. 89-90 (*passim*).

¹¹ *Ivi*, pp. 94-95.

¹² *Ivi*, pp. 97; 100.

pagine complessive del saggio, dedica solo poco più di cinque pagine, forse non troppe, tenuto conto che nel suo schema triadico costituisce il vertice assoluto della poesia foscoliana¹³.

Alla base di questa interpretazione, destinata ad avere una risonanza senza precedenti nella critica posteriore, a cui non mancano scatti di geniali intuizioni euristiche, è la «coscienza», che registra una presenza lemmatica davvero straripante rispetto alla quantità non proprio ragguardevole delle pagine, spesso sostituita o in dittologia sinonimica con «mondo interiore»; ma comunque è qui che De Sanctis si gioca la sua carta ermeneutica decisiva, perché il carne risponde perfettamente alla sua idea civile della letteratura come essenziale alla fondazione della nazione e della identità italiana. Anzitutto, sempre per il suo gusto delle coppie oppostive, intesse la parte iniziale con la contrapposizione di quello che Foscolo aveva composto prima e la stesura stessa dei celebri 295 endecasillabi, scandita da deittici, in evidenza anaforica, nell'*incipit* di diversi periodi: *quel*, per alludere al prima, e *qui*, per riferirsi ai *Sepolcri*. E, dunque, De Sanctis ragiona così: se nell'opera giovanile, il prima, «*quel* suo filosofismo, malattia del secolo, e che è anche malattia di Jacopo, il quale prima di uccidersi ti dà una filosofia del suicidio», invece, (ora, nel carne, suo capolavoro) «*qui* è altezza di meditazione profundata nelle più intime regioni della moralità umana»; e, ancora: «*quel* suo classicismo di obbligo, una specie di abbellimento convenzionale, entro il quale la vita perde la purità dei suoi lineamenti, *qui* lascia la sua faccia mitologica e diviene umano. Ilio e la Troade ci è così vicino, come Firenze e Santa Croce»¹⁴.

Da una parte, dunque, nella prima giovinezza di Foscolo, il suo sentimentalismo petrarchesco, il «fosco lezioso e caricato, alla maniera di Rousseau o di Young», dell'energia tribunizia e declamatoria nelle imprecazioni di Jacopo, la sua vasta erudizione di riti religiosi, costumi di popoli, sentenze di oratori e filosofi, insieme con l'indubbia abilità tecnica; dall'altra, nell'età matura, il suo tono pacato, la sua forza «misurata», il «velo di mestizia sparso sopra il suo pensiero», che dà ai *Sepolcri* un raccoglimento e una solennità quasi «religiosa», tanto da dare l'impressione, dilatando l'anima a sentimenti elevati, di essere in un «tempio», la sua fervida immaginazione, che riesce a evocare i fantasmi di tutte l'età e di tutte le genti come «natura vivente», penetrati e fusi da un solo spirito e divenuti contemporanei, insieme con l'eco immediata e armonica di un mondo superiore e lontano, da cui

¹³ Le pagine dedicate all'analisi dei *Sepolcri* vanno dalla metà della 100 ai primi righe della 106; dunque, poco più di cinque pagine sulle complessive 35 del saggio.

¹⁴ *Ivi*, p. 100.

misteriosamente affiorano i riflessi. Insomma, tutte quelle «forze sparpagliate, esitanti, che non avevano ancora trovato un centro, sono raccolte e riconciliate in questo mondo pieno e concreto, dove ciascuna trova nelle altre il suo limite o la sua misura»¹⁵. Oltre ai tipici e canonici connotati, attribuiti da De Sanctis ai capolavori (la «misura», la «forza misurata», il «limite» inteso come intelligenza della «situazione», «l'ideale calato nel reale»), in particolare nel carme foscoliano il critico avverte una «religiosa» solennità, ha l'impressione di trovarsi in un «tempio», tanto da riconoscergli una sublime sacralità:

Questa prima voce della nuova lirica ha non so che di sacro, come un Inno: perché infine ricostituire la «coscienza» è ricostituire nell'anima una religione. La pietà, verso i defunti, il culto delle tombe è prodotto da' motivi più elevati della natura umana, la patria, la famiglia, la gloria, l'infinito, l'immortalità; tutto è collegato, tutto è una corda sola nel «santuario della coscienza»¹⁶.

Ed ecco emergere, per ben due volte in questi due brevi periodi, collegata al «sacro», alla «religione», alle istanze più profonde della «natura umana», la «coscienza», il «santuario della coscienza», che costituisce il vero centro motore dell'interpretazione desanctisiana dei *Sepolcri* e complessivamente di tutto il saggio. Come il carme di Foscolo, «l'Italia non avea ancora visto niente di simile», perché la produzione lirica precedente, da Metastasio a Monti, a Cesarotti, era melodrammatica, arcadica, forma vuota, cantabile e musicabile, «mera sonorità», tale da esprimere «sentimenti non partecipati dall'anima, amori senza amore, un patriottismo senza patria, una religione senza fede, e uno sfoggio di sentenze nobili e morali senza moralità». In quel mondo poetico, superficiale, convenzionale e retorico, la «coscienza» era estranea all'immaginazione, «malattia dello spirito italiano da gran tempo», mentre, prima con Parini e Alfieri, ora con Foscolo, per De Sanctis, è giunto il momento, nella fase storica di fondazione della nazione italiana, di «rifare un mondo interiore, ricostituire la coscienza»; e, se nell'autore del *Giorno* e nel poeta del *Saul*, patria, libertà, scienza, virtù, gloria erano ancora in «idea», nei *Sepolcri* quelle nobili aspirazioni ricompaiono, per la prima volta, come prodotto della «coscienza» e del sentimento, come poesia che annunzia la resurrezione di un «mondo interiore» in un popolo «oscillante tra l'ipocrisia e la negazione», come illusioni, infine, cercate, difese e nutrite dal poeta, in

¹⁵ *Ivi*, pp. 100-101 (*passim*).

¹⁶ *Ivi*, pp. 101-102.

nome della «natura umana» contro la dura verità¹⁷. «Coscienza», «mondo interiore», «natura umana», una triade concettuale intensamente evocata da De Sanctis, poli ispiratori non solo della sua analisi critica, ma soprattutto generatori delle sue feconde intuizioni, del suo appassionato procedimento euristico, che, dopo la sintesi fulminea del carme, affidata a pochi, balenanti periodi, gli fanno concludere in crescendo: «Il nulla eterno, quel pensiero che rode Jacopo e lo affretta alla morte, qui si riempie di calore e di luce; le urne gemono, le ossa fremono, i morti risorgono nell'affetto e nell'immaginazione dei vivi». Certo, mondo delle ombre e delle illusioni, ma da questo

esce rifatto «il mondo interiore della coscienza», esce l'uomo restituito nella sua fede, ne' suoi affetti e ne' suoi sentimenti; perché solo chi ha viscere umane, chi ha «coscienza» d'uomo, può trovare ne' sepolcri quelle ombre e quelle illusioni. I monumenti marmorei sono inutile pompa a quelli che non hanno «vita interiore», e che ancor vivi sono già uomini morti e seppelliti. Tale è questo mondo di Foscolo, il risorgimento delle illusioni, accanto al risorgimento della «coscienza» umana¹⁸.

Ed è, a questo punto, che De Sanctis riconferma la sua idea fondamentale dello stretto rapporto tra etica ed estetica: anzitutto, nella poesia autentica, l'immaginazione «non lavora dal di fuori», non svolge una funzione autonoma, ma è il prodotto della «coscienza», è «fatta attiva da' sentimenti più delicati e più virili della vita pubblica e privata»; inoltre, la poesia grande e veramente originale non nasce dall'immaginazione, ma dalla fantasia, che sono nettamente distinte nel pensiero desanctisiano («non è semplice immaginazione, è fantasia»); infine, in stretta simbiosi delle due dimensioni etica ed estetica, la fantasia «è nell'arte quello che nella vita è la 'coscienza', il centro universale e armonico dello spirito»¹⁹. Da questa chiara, netta, perentoria asserzione consegue che coscienza e fantasia sono, rispettivamente, alla base della vita e dell'arte; che l'arte vera non è frutto di immaginazione, ma di fantasia, la cui funzione è analoga a quella della coscienza nella vita; quindi, per De Sanctis, quando manca la coscienza, centro armonico dello spirito nella natura umana, è assente anche l'energia possente della fantasia, da cui promana la grande poesia. Pertanto, sulla base di questa concezione, «quei fantasmi che escono dalle tombe non sono il prodotto ozioso dell'immaginazione; sono le crea-

¹⁷ *Ivi*, p. 102.

¹⁸ *Ivi*, p. 103.

¹⁹ *Ibidem*.

ture di tutta l'anima nella serietà delle sue credenze e dei suoi affetti, perciò forme, che hanno in sé le orme della loro origine, e, come direbbe Platone, ricordevoli, penetrate e improntate di quei pensieri e di quei sentimenti che le hanno create; anzi è qui, in questi pensieri e in questi sentimenti, che hanno la loro poesia»²⁰.

Nella parte conclusiva di queste pagine dedicate ai *Sepolcri*, colpiscono almeno due osservazioni del critico, di cui la prima riguarda Cassandra, che Foscolo introduce a intonare un canto funebre e profetico nei versi finali del carme con l'evocazione di Omero e, attraverso la sua poesia, dell'immortalità di Ettore, valida per tutti gli eroici difensori della patria. Per De Sanctis «è una concezione tra le più originali, in quel suo carattere sacro di una pietà contenuta», perché la figlia di Priamo, elevandosi nella contemplazione dei tempi lontani, «acquista la imparzialità di una voce della storia, quasi anima profetica dell'umanità», per cui ne scaturisce non un sublime inaccessibile, ma «un sublime umanizzato»²¹. Questa felice intuizione ermeneutica gli offre la possibilità di ribadire le sue idee in termini generali e in particolare il suo giudizio complessivo sul carme, ponendo, ancora una volta, l'accento sulla sua intonazione sacra, solenne, religiosa, che per lui, uomo del Risorgimento, hanno sempre un valore laico, essendo tutto ciò che riguarda la patria sempre religiosamente sacro. Foscolo, ricreandolo nella sua «coscienza», riesce a dare un'anima profonda a tutto il suo mondo classico, che «riceve da quella lontananza di secoli un carattere di solennità, come innanzi all'eterno», e a trovare le forme originali per esprimerlo: «questa elevazione dell'animo in quella pace religiosa tiene in continuo sforzo la 'fantasia', la quale come popola gli avelli di fantasmi, così riempie le parole d'immagini, e ti forma un mondo di una grandezza sepolcrale davvero, che esce più dall'oscuro che dal chiaro, più dall'ombra che dalla luce. In questo cumulo di ombre ti senti in presenza dell'infinito»²². Foscolo, dunque, per De Sanctis, riesce ad attingere un «sublime umanizzato», a fare sentire i lettori di ogni tempo del suo carme «in presenza dell'infinito», perché nei suoi immortali endecasillabi si armonizzano mirabilmente, come per un arcano prodigio, «coscienza» e «fantasia», scaturendo proprio dal profondo del suo mondo interiore una possente energia creatrice. Sembra che il grande critico irpino con questa illuminante osservazione abbia forse trovato la chiave di volta, rivelato il segreto del fascino irresistibile dei *Sepolcri*.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ *Ivi*, p. 104.

²² *Ibidem.*

Né meno interessante, e offerto alle interpretazioni moderne, è l'attenta valutazione desanctisiana del discusso passo del carne sul cimitero notturno, in cui si aggirano animali immondi tra le ossa insepolte e dove solo le stelle appaiono pietose quando i loro raggi illuminano le tombe abbandonate da una comunità insensibile al culto dei morti. Secondo De Sanctis, questa non è una descrizione di maniera, un'adesione alla voga sepolcrale e goticamente lugubre del tempo, ma è perfettamente funzionale all'idea foscoliana di rendere «il vuoto, il silenzio, le tenebre di questo mondo della morte, non toccato ancora dall'uomo vivente», per immagini stranianti e con originali effetti di «chiaroscuro», che costituiscono l'impronta naturale non solo di un mondo della morte popolato dalle illusioni dei viventi, ma dello stesso «genio di Foscolo», in cui la «mescolanza di sentimentale e di energico» raggiunge una perfetta fusione e diventa unità e sostanza della sua poesia. Si avverte una profonda suggestione vichiana nel giudizio di De Sanctis, profondamente affine, osmotica con la stessa ascendenza su Foscolo del grande filosofo napoletano:

In questo mondo naturale penetra l'uomo e vi porta la luce e la misura, delicatezza, soavità, grazia, tenerezza, vi porta la sua umanità. Il lugubre, il grottesco, il gotico, il tenebroso, l'indefinito, che più tardi sotto nome di romanticismo invase l'arte, cominciava a venire a galla, e fu gran parte nel successo di questa poesia. Ma qui apparisce, come un mondo naturale, ancora biblico e primitivo, quasi uno strato inferiore di formazione, in riscontro di un mondo umano e civile, che se lo sottopone e se lo assimila. L'uomo penetra in quel mondo naturale col suo cuore e con la sua immaginazione, con tutte le sue illusioni, e lo illumina e lo infiora²³.

2. *Oltre De Sanctis*

Indubbio merito della critica desanctisiana di Foscolo è di presentare, per la prima volta, un'interpretazione coerente e organica della sua personalità e della sua opera, riconducendone a un centro tutte le esperienze poetiche, che nell'analisi del capolavoro, *Dei Sepolcri*, è rappresentato dalla «coscienza». Alla critica posteriore lasciava il compito di uno svolgimento e di una verifica analitica della sua interpretazione, ma soprattutto di approfondire o trasformare o addirittura ribaltare la valutazione delle *Grazie* e dell'opera saggistica del periodo inglese, ma anche dell'*Ortis* e dello stesso carne. Non è possibile

²³ *Ivi*, p. 105.

disegnare il quadro completo della produzione esegetica e della fortuna o sfortuna critica del poeta nel corso del Novecento, essendo sterminate le proposte interpretative. Ci si soffermerà soltanto su quelle che maggiormente segnano la distanza dal saggio foscoliano di De Sanctis, a cominciare dallo studio di Eugenio Donadoni, che, riorganizzando i risultati della storiografia letteraria del tardo Ottocento e ponendo i presupposti per nuove ricerche, si colloca nel primo decennio del Ventesimo secolo e chiarisce subito, diversamente dall'impostazione desanctisiana, che in Foscolo la coscienza del contrasto tra premesse intellettuali ed esigenze del sentimento determina gli stati d'animo di malinconia, il senso della fatalità del dolore, il desiderio di solitudine e di oblio, che non lo isolano nel suo classicismo, perché sono comuni a tutta la generazione romantica, come rivelano anche le sue idee estetiche. Questo spiega, contrariamente alla critica riduttiva di De Sanctis, il classicismo intimo delle *Grazie*, imparagonabile con quello decorativo di Monti e degli altri poeti neoclassici, essendo il riflesso letterario di quella «religione dell'armonia», che è molto di più di un semplice «concetto», secondo la definizione desanctisiana, per cui Foscolo attinge comunque la poesia, se pure diversa da quella dei *Sepolcri*²⁴. Anche Benedetto Croce avvertirà la presenza nelle *Grazie* di una ricca umanità e di un afflato unitario di poesia, malgrado l'apparenza frammentaria: unità di ispirazione e di stile; una poesia che canta mirabilmente l'incanto della bellezza e dell'arte²⁵.

La rivalutazione dell'opera incompiuta attraverserà ormai tutta la produzione critica del Novecento, raggiungendo il punto filologicamente più alto nel 1985 con l'edizione dei frammenti curata da uno dei maggiori studiosi foscoliani, Mario Scotti, che, mentre dimostra l'inesistenza delle *Grazie* come poema organico e l'arbitrarietà di ogni tentativo di ricostruzione del testo, offre un enorme materiale, imprescindibile per seguire nelle varie fasi e in tutti i particolari il complesso lavoro creativo del poeta, mai approdato a una sistemazione definitiva²⁶. Le *Grazie* manifestano, nella loro più autentica fisionomia, un gusto che, orientato verso la compostezza e la misura, relega sullo sfondo dati realistici e urgenza di affetti, come elementi dissonanti dalla vaghezza delle figurazioni e dalla morbidezza delle tonalità chiaroscurali dei

²⁴ Cfr. E. DONADONI, *Ugo Foscolo pensatore, critico, poeta* [1910], Sandron, Firenze 1964³.

²⁵ Cfr. B. CROCE, *Foscolo* [1922], in ID., *Poesia e non poesia*, Laterza, Bari 1923 e 1974⁸; ID., *Intorno alle Grazie* [1940], in *Poesia antica e moderna*, ivi, 1942 e 1950.

²⁶ Cfr. U. FOSCOLO, *Poesie e Carmi (Poesie, Dei Sepolcri, Poesie postume, Le Grazie)*, a cura di F. PAGLIAI, G. FOLENA, M. SCOTTI, vol. I dell'*Edizione Nazionale delle Opere*, Le Monnier, Firenze 1985.

musicali endecasillabi. Questo non significa, però, che la poesia del carne sia lontana dalle vicende storiche contemporanee, isolata in una sovradimensione di purezza assoluta avulsa dalla realtà ed estranea alla partecipazione politica, secondo un'ormai superata interpretazione critica, perché l'intento del poeta è invece quello di opporre alla brutale violenza, prodotta dall'uomo e declinante verso una sempre possibile barbarie, il mondo, venato di utopia, delle Grazie civilizzatrici. La civiltà, attraverso le arti e la poesia, ha il compito di difendere la società umana dagli orrori delle guerre, che, soprattutto ai suoi tempi, attraverso le continue campagne militari di Napoleone, insanguinavano i campi di battaglia di tutta l'Europa. La composizione delle *Grazie*, pertanto, non può «in alcun modo andar disgiunta dall'evoluzione degli avvenimenti storici di questo periodo, per l'irrinunciabile prospettiva politico-civile di cui si nutre la composizione, fin dal suo concepimento», anche perché «un carne di ispirazione neoclassica quale erano le *Grazie* non poteva essere concepito come dissociato dal potere». Proprio sulla base di queste conclusioni di due tra i più attenti studiosi del poema, Franco Longoni e Vincenzo Di Benedetto, non è da escludere che una delle ragioni della incompiutezza delle *Grazie* – problema, ad esempio, che De Sanctis non si pone – dipenda dallo svanire delle ragioni ideali e politiche, con la loro inevitabile scia di frustranti sconfitte e di esaltanti illusioni, completamente immerse nel clima storico dell'età napoleonica, da cui il neoclassicismo poetico foscoliano veniva alimentato²⁷.

Altro aspetto sommariamente studiato da De Sanctis, pur se con acute osservazioni, è l'attività di critico e di traduttore di Foscolo, che è uno degli apporti più innovativi della critica del Novecento, a partire dalla monografia fondamentale di Mario Fubini, che in pagine di notevole spessore ha magistralmente saputo individuare i collegamenti della critica foscoliana con la cultura settecentesca, le sue posizioni originali, i risultati nuovi e i suoi limiti. Decisiva per gli studi successivi è la rivalutazione fubiniana della connessione fra l'attività critica e quella poetica, del gusto foscoliano per le individualità energiche e creatrici, del culto per la fantasia creatrice dei miti, della ricerca di una letteratura intimamente legata con la vita di tutto un popolo, dell'interesse per la multiforme vita storica che si agita dietro l'opera d'arte, e del senso vivo, che, come poeta, ebbe della parola poetica, in cui sentì vivere tutta

²⁷ Per le due cit. da Longoni e Di Benedetto, vd. F. LONGONI, *Scheda introduttiva a Dalle «Grazie»*, in FOSCOLO, *Opere. I. Poesie e tragedie*, ed. diretta da F. GAVAZZENI con la collaborazione di M.M. LOMBARDI e LONGONI, Einaudi-Gallimard, Torino 1994, pp. 574-576; V. DI BENEDETTO, *Le «Grazie» e il potere*, in ID., *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Einaudi, Torino 1990, pp. 245-291.

l'anima dello scrittore, riconquistando così, nell'analisi della parola singola, l'unità dell'opera. Anche sul rapporto tra l'attività del critico e quella del traduttore, in particolare sulla traduzione del *Viaggio sentimentale* di Sterne, Fubini ha scritto pagine interessanti ed equilibrate, precisando il significato autentico degli scritti cosiddetti "didimei", trascurati da De Sanctis, intonati a quel nuovo ritratto di sé che Foscolo disegnò nella «Notizia intorno a Didimo Chierico»²⁸.

La distanza più evidente dalla critica desanctisiana è rappresentata dalle interpretazioni novecentesche dell'*Ortis*. Si è, ad esempio, finalmente compreso che le lettere, pur nella loro parziale autonomia, riescono a collegare tutti i temi del romanzo con numerosi richiami interni, che conferiscono al testo una coerenza strutturale, una forma sistematica di assoluta precisione, secondo un percorso circolare, in cui la catastrofe segna il ritorno alla condizione iniziale. La passione di Jacopo, infatti, con il declinare degli eventi verso esiti sempre più negativi e deludenti si esaspera, fino a trovare la sua espressione più congeniale in uno stile fortemente drammatico. L'intento dell'autore è – come dichiarerà nell'autoesegesi della sua *Notizia bibliografica* – di ottenere un apparente "disordine", tale da formare «un tutto composto armonicamente di dissonanze»²⁹. La sensibilità moderna ha finalmente compreso, soprattutto a livello stilistico, che nel testo si alternano con maggiore frequenza: periodi, spezzati da punti di sospensione e da trattini per trascrivere immediatamente sulla pagina il flusso ininterrotto delle emozioni, o franti da costruzioni interrogative per dare concitazione e rapidità al discorso; *climax* incalzanti e ascendenti, per rendere lo stato eccitato e febbrile in cui si trova Jacopo; arditissimi collegamenti tra il vigoroso ritmo dell'asindeto e i martellanti accumuli del polisindeto, per conseguire effetti di radicale drammatizzazione all'interno di una prosa aspra, incisiva, sempre in tensione³⁰.

²⁸ Cfr. M. FUBINI, *Ugo Foscolo*, Ribet, Torino 1928, poi La Nuova Italia, Firenze 1978; ID., *Ortis e Didimo. Ricerche e interpretazioni foscoliane*, Feltrinelli, Milano 1963. Sull'attività critica di Foscolo soprattutto durante l'esilio in Inghilterra ci si consenta di rinviare a E. LAMBERTI, *Negli annali delle nazioni. Foscolo dal "queto Lario" a Hollandhouse*, Edisud, Salerno 2008, nuova ed. 2015.

²⁹ Vd. FOSCOLO, *Notizia bibliografica*, in ID., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di G. GAMBARIN, Le Monnier, Firenze 1955 (rist. 1970), pp. 478-535. Cfr. anche LAMBERTI, *Foscolo: autoesegesi*, in «Misure Critiche», XIII, 2015, pp. 48-70.

³⁰ Cfr. G. NICOLETTI, *Il "metodo" dell'«Ortis» e altri studi foscoliani*, La Nuova Italia, Firenze 1978, pp. 1-39 («Artificio e paretisi alle origini della prosa ortisiana»); E. BIGI, *Poesia e critica tra fine Settecento e primo Ottocento*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1986, pp. 22-37

Anche sul piano linguistico, il romanzo raggiunge momenti di grande intensità, quando Jacopo manifesta la sua passione patriottica, come nella parte finale delle pagine su Parini, in cui – a imitazione dell'*Apocalisse* – è chiamato a scrivere ciò che ha visto, poiché, essendogli impossibile l'azione, non gli rimane che la testimonianza e la denuncia attraverso una scrittura libera e veritiera³¹. Proprio la dimensione scritturale segnerebbe lo scarto più consistente tra la vicenda di Jacopo e quella di Werther, anche se la differenza essenziale tra l'infelicità dell'eroe goethiano e quella dell'eroe foscoliano consiste nel loro diverso atteggiamento nei confronti della natura e della storia: mentre Werther esprime la sconfitta della fiducia illuministica nella capacità della ragione di comprendere e dominare la natura, il pessimismo di Jacopo è sostanzialmente storico-politico, poiché non dalla natura deriva l'infelicità dell'uomo, ma dalla storia, contrassegnata da una lunga catena di violenze e sopraffazioni, secondo un'alternata onnipotenza delle sorti umane nell'avvicinarsi e distruggersi di grandi civiltà. A queste serrate argomentazioni si oppongono gli affetti, le passioni, le illusioni, tra le quali, fondamentali, in Foscolo, la compassione e il compianto funebre³².

Particolarmente esaltata è stata proprio l'edizione ortisiana del 1802, perché alla figura tragica ed eroica del protagonista l'autore dà una più accentuata connotazione politica, facendogli esprimere non solo l'insanabile disperazione per un amore impossibile, ma anche il dolore comune a tutta la generazione rivoluzionaria e repubblicana, ingannata dal dispotismo napoleonico: il suicidio di Jacopo, che nel secondo *Ortis* avveniva nel marzo 1799, dagli intellettuali democratici del 1802, anno in cui più vessatorio diveniva l'autoritarismo dei «conquistatori»/«liberatori», poteva correttamente essere interpretato come

(«Nota sull'interpunzione dell'*Ortis*»); G. PATOTA, *L'«Ortis» e la prosa del secondo Settecento*, Accademia della Crusca, Firenze 1987.

³¹ Cfr. M.A. TERZOLI, *Il libro di Jacopo. Scrittura sacra nell'«Ortis»*, Salerno Editrice, Roma 1988 (in partic. «Foscolo e la Sacra Scrittura», pp. 23-79, «Jacopo alter Christus», pp. 128-208, «La Bibbia nell'Ortis», pp. 209-278); EAD., *Scheda introduttiva e Note alle Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in FOSCOLO, *Opere. II. Prose e saggi*, ed. diretta da GAVAZZENI con la collaborazione di G. LAVEZZI, E. LOMBARDI e M.A. TERZOLI, Einaudi-Gallimard, Torino 1995, pp. 745-748 e 748-850 (in partic., per la «formula topica del linguaggio visionario, di matrice scritturale» con rinvio all'*Apocalisse*, I, 10-11, cfr. p. 816, nota 3, corrispondente a p. 98 del testo dell'*Ortis*, stabilito e annotato da Maria Antonietta Terzoli; ivi è anche un confronto con *La Croce* e la lettera del 17 marzo); EAD., *Foscolo*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 39-40 (sul *typus Christi*, impersonato da Jacopo).

³² Cfr. B. ZUMBINI, *Il «Werther» e l'«Jacopo Ortis»*, in ID., *Studi di letteratura comparata*, Zanichelli, Bologna 1931; E. BOTTASSO, *Foscolo e Rousseau*, Bona, Torino 1941; G. MANACORDA, *Materialismo e masochismo. Il «Werther», Foscolo e Leopardi*, La Nuova Italia, Firenze 1973.

un messaggio di rifiuto di una realtà storica ormai sempre più declinante verso la perdita delle libertà civili e politiche. Incisivo il giudizio di Walter Binni, che sintetizza autorevolmente tutta una nuova stagione di studi innovativi, in cui l'*Ortis* non è affatto, secondo il parere di De Sanctis, l'opera immatura della giovinezza superata dal capolavoro della maturità, ma è essa stessa un capolavoro a tutti gli effetti. Se è vero che l'edizione zurighese del 1816 è la più completa e quella londinese del 1817 esprime l'ultima volontà dell'autore, è ancor più altrettanto vero che l'*Ortis* milanese del 1802 –

mentre esprime aspetti fondamentali e costitutivi del Foscolo mai interamente scomparsi e sempre pronti a riaffiorare sotto la ricerca di espressione di altre sue componenti, come quella didimea (ma Didimo è per l'autore un Ortis «più disingannato che rinsavito») – corrisponde soprattutto e anzitutto ad un autoritratto foscoliano trasposto nel personaggio protagonista e a un tipo di convulsa e complicata esperienza e a una direzione di poetica e necessità espressiva caratteristici della zona 1801-802. Sicché l'*Ortis* rimane un libro di gioventù, un'opera di apertura e di base rispetto al lungo svolgimento personale e poetico successivo del Foscolo, un *capolavoro* giovanile che della gioventù di una eccezionale personalità creativa mantiene i caratteri essenziali ed affascinanti di inquietudine formativa, di esplosione di temi, motivi e sino stilemi su cui lo scrittore lavorerà entro nuovi cerchi di esperienza vitale, storica, culturale, letteraria, tanto superando i livelli artistici dell'*Ortis*, *ma mai superando veramente la forza esplosiva di quel grande libro di testimonianza, di denuncia, di protesta, di disperazione entro cui insieme si fa luce l'ansia inesausta di vita, di impegno, di lavoro poetico e cultura*³³!

Nella conclusione di Binni, di cui si sono resi in corsivo i passaggi decisivi, salta lo schema secondo il quale le opere della giovinezza debbano essere sempre superate da quelle della maturità, che ovviamente implicano una ripresa, e in alcuni casi uno sviluppo, di temi, motivi e stilemi precedenti. Tanto per fare un esempio di un altro grande poeta, non risulta che *L'infinito* composto da Leopardi a diciannove anni sia stato superato da una sua composizione poetica di età matura: non dunque la configurazione gerarchica di un'opera sull'altra, ma di una accanto all'altra, perché, anche se scritte in periodi diversi, possono essere entrambe dei capolavori. L'*Ortis*, quindi, viene costruito come il «monumento» verbale, la «memoria» della disperazione di vivere «dopo la

³³ W. BINNI, *Ugo Foscolo. Storia e poesia*, Einaudi, Torino 1982, p. 99. Cfr. anche M. CERRUTI, *Introduzione a Foscolo*, Laterza, Roma-Bari 1990, pp. 74-75.

rivoluzione»: opera, quindi, secondo Edoardo Sanguineti, «immediatamente politica, si progetta, nella sua sostanza storica, come testimonianza epocale»³⁴.

Per quanto concerne i *Sepolcri*, a cui rinvia il titolo del contributo, non è possibile offrire un quadro completo degli innumerevoli studi novecenteschi, anche dei più persuasivamente innovativi e di maggiore distanza dal modello desanctisiano, entro i quali si è operata la scelta di trattare solo quelli di impostazione intertestuale. Tuttavia, è altrettanto impossibile dar conto di tutti, per cui si è ritenuto di procedere selezionando un caso esemplare, perché contestualmente collega fortuna e sfortuna critica del carne nel corso del Novecento. La scelta è caduta sugli studi foscoliani di un critico che non solo è coregionale di De Sanctis, ma è anche uno dei suoi maggiori studiosi, Carlo Muscetta, di cui si registrano alcuni giudizi negativi, che rivelano con immediata evidenza quanto siano pregiudizialmente forzati, tanto che, circa vent'anni dopo, ne tentò un'implicita ritrattazione: sintomo di un profondo e complesso disagio dinanzi all'indubbia personalità poetica foscoliana, tipica di molta cultura novecentesca.

Nell'*Introduzione* al decimo volume einaudiano del *Parnaso italiano* sulla *Poesia dell'Ottocento* Muscetta dedica una sbrigativa pagina a Foscolo, in cui concentra molte riserve sulla sua poesia, riduttivamente presentata come «prepotente lirismo», vibrante tra i poli opposti del «vagheggiamento» delle «sciagure umane» e dell'«idoleggiamento» dell'«aurea beltade»³⁵. Come traduttore di Omero non è riuscito ad andare oltre gli «squisiti frammenti alessandrini», mentre, pur avendo compiuto un'ottima versione del *Viaggio sentimentale* di Sterne, ha scelto un «classico dell'antiromanzo», ha prediletto lo sternalismo divenuto poi «vessillo» dell'antirealismo: affermazioni queste che non solo sminuiscono le traduzioni omeriche di Foscolo (per cui si è rivelato

³⁴ E. SANGUINETI, *Introduzione a FOSCOLO, Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Bompiani, Milano 1990, p. V. Tra gli studi dell'ultimo decennio del Novecento cfr. P. FRARE, *Il dilemma di Jacopo*, introduzione a FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Feltrinelli, Milano 1994, pp. 1-20; G. NICOLETTI, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana. Le Opere. III. Dall'Ottocento al Novecento*, Einaudi, Torino 1995, pp. 27-68; E. NEPPI, *La traduzione come suicidio simbolico: un frammento pascaliano nell'«Ortis»*, in «Franco Italice», 10, 1996, pp. 69-81.

³⁵ Cfr. C. MUSCETTA, *Per la poesia dell'Ottocento*, introduzione al *Parnaso italiano*, X, *Poesia dell'Ottocento*, a cura di MUSCETTA. e di E. SORMANI, Einaudi, Torino 1968; poi, con lo stesso titolo, in *Per la poesia italiana. Studi, ritratti, saggi e discorsi*, Bonacci, Roma, 1988, II, pp. 287-300 (da cui sono tratte le citazioni: pp. 288-289, *passim*). Per l'interesse di Muscetta al realismo e soprattutto a De Sanctis, tra i suoi numerosi studi, dedicati al critico irpino, vd., essendo pertinente al nostro discorso, *La poetica realistica e gusto del De Sanctis scrittore*, in CROCE, E. CIONE, MUSCETTA, *Studi desanctisiani*, a cura di ID., Guida, Napoli 1931, pp. 11-51.

fondamentale il lavoro filologico di Gennaro Barbarisi), ma mostrano incompiutezza per lo sperimentalismo di Sterne e per la prodigiosa intuizione del giovane poeta di farne un prezioso modello di arte nuova³⁶. L'intera produzione poetica foscoliana è ridotta a un «soffio di possente giovinezza», stando ai «pochi versi che riuscì a scrivere durante la sua vita tumultuosa», liquidando – con quest'ultima espressione – alcune tra le più alte liriche della nostra tradizione poetica. La conclusione di questo «attacco» in piena regola al «mito» foscoliano non poteva che essere impietosamente dissacrante e distruttiva:

Irreparabilmente retoriche ci appaiono oggi le zone ruggenti della bile nazionalistica, mentre le dorate ambiguità dei suoi bassorilievi neoclassici danno una calda morbidezza sensuale a quella marmorea forma luminosa. Ormai i carmi foscoliani ci appaiono come i fasti ultimi e conclusivi di un'epoca, siano le Parche o le Grazie a presiedere alle perfette sublimazioni di tradizioni stilistiche settecentesche, notturne e sepolcrali che siano, o di armoniosa «melodia pittorica», quali soltanto un mitografo dal cuore moderno poteva esprimere inneggiando all'Amore e alla Morte³⁷.

Così conclude Muscetta la sua requisitoria antifoscoliana, riprendendo alcune riserve implicite nel saggio di De Sanctis ed esasperandole. Si dia ora uno sguardo retrospettivo, per comprendere la successiva ritrattazione. Nel «Giornale storico della letteratura italiana», anno 1892, Vittorio Cian – in *Per la storia del sentimento e della poesia sepolcrale in Italia e in Francia prima dei «Sepolcri» del Foscolo* – dopo un inedito confronto dei *Sepolcri* con *I cimiteri* di Giambattista Giovio, e nel contesto della poesia sepolcrale inglese e francese, concentra la sua indagine su Gabriel Legouvé con un'ampia messe di riferimenti storici e una minuziosa analisi intertestuale del carme foscoliano e di alcune opere di questo autore francese. Oggetto del confronto sono, da una parte, i *Sepolcri*, dall'altra, i poemetti del Legouvé, tradotti in italiano nel 1802 da Luigi Balochi, *Le rimembranze*, *La malinconia*, *Le pompe funebri* (titolo originario di quest'ultimo, *La sépulture*): argomenti, dunque, tipicamente preromantici, di un preromanticismo francese, in genere poco studiato,

³⁶ Per le versioni da Omero, cfr. FOSCOLO, *Esperimenti di traduzione dall'Iliade*, a cura di G. BARBARISI, parte I (1803-1817), Le Monnier, Firenze 1961; parte II (1817-1826), *ivi*, 1965; parte III (1826), *ivi*, 1967 e cfr. anche l'*Introduzione* di G. BARBARISI, pp. XIX-CXXXVI. Sulla traduzione da Sterne, cfr. le osservazioni di LAVEZZI, *Scheda introduttiva e Note a Viaggio sentimentale di Yorick*, in FOSCOLO, *Opere. II. Prose e saggi*, cit., pp. 850-862; 862-911.

³⁷ MUSCETTA, *Per la poesia dell'Ottocento*, in ID., *Per la poesia italiana*, cit., II, p. 290; cfr. pp. 289-290 (*passim*), per le cit. precedenti.

ma che è molto più affine al nostro di quanto lo siano il preromanticismo e, in particolare, la poesia sepolcrale inglese. Cian raffronta a un analogo passo del Legouvé la rapida sintesi foscoliana del culto dei morti attraverso il tempo, analizza i versi sull'indecente uso delle fosse comuni, condannato nella *Sépulture*, in rapporto con il celebre episodio del Parini, e conduce il suo discorso di comparatista, cercando sempre di mettere in luce l'indiscussa superiorità foscoliana³⁸.

Sulla traduzione italiana di Balochi si è poi soffermato Vincenzo Di Benedetto, rilevandovi, tra l'altro, «l'uso delle interrogative», con cui Foscolo scandisce i versi iniziali del carme, ma assente nel testo originale francese³⁹. Cian trascura questo particolare, ma si confronta continuamente con il fondamentale studio di Bonaventura Zumbini sul rapporto dei *Sepolcri* con il canto VII dell'*Imagination* (1806) di Jacques Delille, poeta che Foscolo – come si evince dall'epistolario – certamente conosceva e che, come Legouvé, aveva cantato il valore civile e politico delle tombe⁴⁰. Zumbini e Cian avevano, quindi, affrontato con puntuali analisi i poemi di Delille e Legouvé, confrontandoli con i *Sepolcri*, sempre per dimostrare la palese superiorità del carme, la cui qualità poetica – come risulta dai contributi di Fubini, Pagliaro, Macrì, Binni, Scotti, Nicoletti, Gavazzeni – ha più complesse e profonde motivazioni⁴¹.

³⁸ Cfr. V. CIAN, *Per la storia del sentimento e della poesia sepolcrale in Italia ed in Francia prima dei «Sepolcri» del Foscolo*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XX, 1892, pp. 123-132. Cfr. L. SOZZI, *I «Sepolcri» e le discussioni francesi sulle tombe negli anni del Direttorio e del Consolato*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIV (1967), pp. 567-588; LAMBERTI, *Il dibattito sulle sepolture nel periodo napoleonico: una fonte del carme foscoliano tra storia civile e suggestioni*, in *La letteratura italiana a Congresso. Bilanci e prospettive del decennale (1996-2006)*, Monopoli, 13-16 settembre 2006, Pensa Multimedia, Lecce 2008, II, pp. 401-408. Vd. anche G.B. GIOVIO, *I Cimiteri*, Ostinelli, Como 1804. Legouvé pubblicò nel 1801 quattro poemetti, *Le mérite des femmes*, *Les Souvenirs, ou les Avantages de la Mémoire*, *La Mélancolie*, *La Sépulture*, tradotti in versi italiani da Luigi Balochi: *Il Merto delle donne*, *Le Rimembranze*, *La Malinconia*, *Le Pompe funebri* (appresso Ant. Ag. Renouard, Parigi XI-1802); le sue *Oeuvres* complete in tre volumi sono state pubblicate a Parigi nel 1826.

³⁹ Cfr. DI BENEDETTO, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, cit., pp. 146-147.

⁴⁰ Cfr. B. ZUMBINI, *La poesia sepolcrale straniera e italiana e il Carme del Foscolo*, in «Nuova Antologia», XIX, fasc. 1 gennaio, pp. 21-46 e fasc. 1 febbraio 1889, pp. 449-465, poi in ID., *Studi di letteratura italiana*, Firenze 1894, pp. 118-129; J. DELILLE, *Oeuvres complètes*, Bruxelles 1819. Quanto alla conoscenza di Delille da parte del Foscolo, è dato ormai certo: il poeta, infatti, inviò copia dell'*Imagination* a Isabella Teotochi Albrizzi, cfr. FOSCOLO, *Epistolario. Luglio 1804-Dicembre 1808*, a cura di P. CARLI, Le Monnier, Firenze 1952, pp. 116, 120.

⁴¹ Oltre agli studi di Fubini, Binni, Nicoletti già citati, cfr. anche A. PAGLIARO, *L'unità dei «Sepolcri»*, in ID., *Nuovi saggi di critica semantica*, D'Anna, Messina-Firenze 1956, pp. 307-378; O MACRÌ, *Semantica e metrica dei «Sepolcri» del Foscolo*, Bulzoni, Roma 1978 e 1995; M.

Anche Muscetta, dopo diversi anni da quella stroncatura, propose alcuni raffronti intertestuali della *Sépulture* e dei *Sepolcri*. Trascrivendo circa quaranta versi dal testo francese, dove viene messa «in evidenza come possa esser consolante per un figlio ritrovare all'ombra di un piccolo bosco la tomba del padre», osserva come se ne «accolga una suggestione proprio per l'inizio» dei *Sepolcri*, ma prende immediatamente le difese del poeta italiano, poiché nello «stile descrittivo-meditativo» di Legouvé non si trova «mai un momento di passionale e sentimentale vibrazione», né nel suo «possente interrogativo oratorio» si può ascoltare «la voce bassa e i suoni rochi» con cui Foscolo «interroga se stesso». Così pure, rilevando che nella *Sépulture* «gli onori funebri erano un diritto inalienabile dell'umanità, acquisito dal tempo dei Greci e dei Romani, e il rifiuto del culto cattolico [...] non poteva certo significare la rinuncia» al «culte du coeur», evidenzia – a livello più strettamente intertestuale – la ripresa in Foscolo dello stesso concetto (soprattutto dei lemmi, «religïon» e «illusïon», già usati dal poeta francese e inseparabili «dal suono della non obliata dieresi»), ma si preoccupa subito di enfatizzare la sintesi foscoliana, fulminea nel condensare in soli «tre versi (101-103) l'indissolubilità degli affetti e dei valori civili e nazionali», da Legouvé perorata, invece, per l'intero poemetto⁴².

I riscontri di Muscetta non si fermano solo a *La Sépulture*, ma toccano anche gli altri due poemetti, *Le rimembranze (Les Souvenirs)* e *La Mélancolie*: come i «mabres inspirans» di Legouvé ricordano i «marmi» dei grandi italiani, a cui Vittorio Alfieri veniva a ispirarsi, così l'invocazione alla madre delle Muse, Mnemosine, è riecheggiata dal Foscolo, che pone «sé in primo piano come l'ispirato per eccellenza, autorizzato a riaffermare il potere della poesia e la condizione privilegiata dei poeti a celebrare gli sfortunati eroi della tradizione nazionale»; e, tuttavia, se il poeta francese «non riesce a contenere la sua inclinazione alla prolissità», all'italiano, invece, «bastano pochi versi», soprattutto quando deve animare, con lo «storicismo vichiano», «l'alta celebrazione della storia come trionfo della civiltà umana», che nelle *Rimembranze* «resta generica e retorica», pur nel ricordo della civiltà della Grecia e della stessa Italia, quale «essenziale patrimonio di cultura». Nei *Sepolcri* «il moto dei secoli non è enunciato, diventa ritmo poetico del carne» e, mentre Legouvé è un «digni-

SCOTTI, *Foscolo fra erudizione e poesia*, Bonacci, Roma 1973; ID., *Foscoliana*, Mucchi, Modena 1997; le *Opere* di FOSCOLO, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, Ricciardi, Milano-Napoli 1974, curate da GAVAZZENI.

⁴² Cfr. MUSCETTA, *I «Sepolcri» da Legouvé a Foscolo* [1987], in ID., *Per la poesia italiana*, cit., I, pp. 187-194: 190 (*passim*).

toso verseggiatore», Foscolo è un poeta autentico, poiché «non enunciava, ma realizzava le sue pindariche transizioni» e, lì dove il poeta francese configurava, nella *Mélancolie*, nient'altro che «un'ipotiposi retorica», da quell'immagine, il nostro poeta crea «il grande ritratto di Omero»⁴³. Risulta evidente che a ogni raffronto testuale segue immediatamente l'esaltazione dell'innegabile superiorità di Foscolo⁴⁴; e, se si considera che questo confronto con Legouvé non presenta nuovi contributi, essendo già stato trattato, a maggiore ragione si può ritenere un indizio rivelatore di come la diversa impostazione critica data da Muscetta in chiave positiva, proprio attraverso un percorso intertestuale, dopo la stroncatura precedente, sia rappresentativa ed emblematica delle alterne vicende del carme nel Novecento, con riprese delle intuizioni desanctisiane e diversi, ulteriori svolgimenti ermeneutici⁴⁵.

⁴³ *Ivi*, pp. 191-193 (*passim*).

⁴⁴ Muscetta, infatti, cita diversi passi della lettera di Foscolo ad Aimé Giullon, soprattutto lì dove il poeta precisa concetti essenziali e tecnica compositiva ai fini di un'agevole comprensione del carme (cfr. FOSCOLO, *Lettera a Monsieur Guill<on> su la sua incompetenza a giudicare i poeti italiani* [Brescia, fine giugno 1807], in ID., *Scritti letterari e politici dal 1786 al 1808*, a cura di G. GAMBARIN, Le Monnier, Firenze 1972, pp. 503-518).

⁴⁵ Quanto alla sfortuna critica dei *Sepolcri* nella letteratura del Novecento, basta menzionare due esempi significativi: l'irriverente dialogo a tre voci di Carlo Emilio Gadda, *Il guerriero, l'amazzone, lo spirito della poesia nel verso immortale del Foscolo* [1967], particolarmente sarcastico non solo verso la personalità del poeta, ma soprattutto contro l'uso retorico, borghese e nazionalistico della sua poesia; il breve profilo, dedicato al carme da Giulio Ferroni, e soprattutto la sua drastica conclusione, non lontana dai toni muscettiani nel saggio del 1968: «Tra Ottocento e Novecento, dei *Sepolcri* si faranno purtroppo insopportabili usi retorici e nazionalistici, appesantiti da una deprimente costrizione scolastica. E, dopo quasi due secoli, il carme sembra ormai lontano da noi, irrimediabilmente invecchiato: il capolavoro più 'compiuto' e definitivo del Foscolo è anche quello che oggi meno attrae, che sembra irrecuperabile alla sensibilità contemporanea» (G. FERRONI, *Storia della letteratura italiana. III. Dall'Ottocento al Novecento*, Einaudi, Torino 1991, p. 61). Cfr. anche le osservazioni sulla posizione critica del Ferroni di P. CATALDI, *Ugo Foscolo: «Dei Sepolcri»*, in «Allegoria», VIII, 1996, 23 n.s., pp. 77-112 («Un caso che può essere considerato emblematico della perdurante sfortuna novecentesca del carme è rappresentato dalla recente storia letteraria di Giulio Ferroni, il cui duro giudizio limitativo ha tanto maggior significato in quanto il critico è tutt'altro che avverso a una concezione civilmente impegnata della letteratura», *ivi*, p. 112).

CLARA ALLASIA, «Egli non apparteneva [...] alla nostra scuola»: i molti De Sanctis della scuola storica torinese • NINO ARRIGO, Francesco De Sanctis e la moderna critica comparatistica nell'era della complessità • MARIACHIARA IRENZE, La riedizione delle opere di De Sanctis. Linee di ricerca dagli anni Trenta ai lavori di Attilio Marinari • ENZA LAMBERTI, «L'ultimo cavaliere errante de' tempi moderni». «Dei Sepolcri» di Foscolo dalla "coscienza" desanctisiana alla critica intertestuale del Novecento • MILENA MONTANILE, Nota in margine al Foscolo del De Sanctis • LUIGI MONTELLA, L'antirealismo della poesia lirico-elegiaca nel Seicento • DARIO RUSSO, La lode e il biasimo nella «Storia» di De Sanctis • MORENO SAVORETTI, «Il pian terreno del palagio». Le collaborazioni di De Sanctis con i giornali e le riviste piemontesi

Abstracts

ISBN 978-88-99541-80-4



9 788899 541804 >