

## UNA LIRICA NUOVA, CIOÈ ANTICA: FOSCOLO DALLE *POESIE* AI *SEPOLCRI*\*

Le opere di cui mi occuperò in questa conversazione sono le *Poesie* – vale a dire, le due odi e i dodici sonetti dell'edizione Nobile, Milano 1803 – e i *Sepolcri*, «carme» uscito a Brescia da Bettoni nel 1807. Nel vasto insieme della produzione foscoliana, *Poesie* e *Sepolcri* costituiscono un sottoinsieme certamente di estensione ridotta (in tutto, circa 650 versi), ma, altrettanto certamente, molto significativo: infatti, sono le uniche opere originali (vale a dire, traduzioni escluse) e in versi<sup>1</sup> che posseggano tre caratteristiche essenziali: la pubblicazione, il riconoscimento dell'autore, la compiutezza.

La seconda condizione esclude dal novero le poesie sparsamente pubblicate prima dell'agosto 1802: l'anatema scagliato in quella data (che sigilla l'epigrafe dell'edizione di Pisa 1802 delle *Poesie*), rivolto in particolare contro l'ode a Bonaparte e contro il *Tieste*, è ribadito, in termini più generali, nella dedica a Niccolini che apre la stampa Nobile: «A te, giovinetto di belle speranze, io dedico questi versi: non perché ti sieno di esempio, ché né io professo poesia né li stampo cercando onore, ma per rifiutare così tutti gli altri da me per vanità giovanile già divulgati». La mancata pubblicazione - spesso coincidente con una incompiutezza più o meno marcata – emargina testi pure di grande interesse, quali l'epistola a Vincenzo Monti e il sermone del 1806, *Il passato obbliasti e i guai presenti* (sul quale l'esistenza di due redazioni diverse proietta anche l'ombra dell'inconcluso). Infine, il settore dell'incompiuto è dominato, ovviamente, dalle *Grazie*, ma comprende anche alcuni altri sermoni e l'*Inno alla nave delle Muse* (1806), frammento del poemetto *Alceo* (che a sua volta doveva far parte di una collana di *Inni Italiani*, «scritti con la ragion morale e poetica de' *Sepolcri*»<sup>2</sup>). Torneremo su questa caratteristica dell'incompiutezza, non solo perché in essa è stata riconosciuta la dominante tanto dell'attività letteraria quanto della vita di Foscolo<sup>3</sup>, ma anche perché essa stende la sua ombra perfino sulle opere di cui ci occupiamo.

Anche se corro il rischio di ripetere cose già note, è tuttavia giocoforza cominciare con una breve storia editoriale delle *Poesie*. Mi limiterò a pochi cenni, che forniscano il contesto indispensabile. Il primo nucleo della raccolta dovrebbe essere un gruppo di sette sonetti stampato a Milano nel 1798 (probabilmente tra il 6 agosto e il 21 settembre) e ora irripetibile. Carrer, che è il primo a darne notizia, attesta anche che ne faceva parte il sonetto *Te nutrice alle Muse, ospite e Dea*, accompagnato da altri sei di

---

\*Riproduco, con la sola aggiunta delle referenze bibliografiche, il testo della conversazione tenuta il 23 marzo 2006 per la Scuola di dottorato dell'Università di Padova, nell'ambito del ciclo di lezioni sulla *Lirica italiana*. Ringrazio il prof. Guido Baldassarri, promotore dell'iniziativa, per avermi consentito di anticipare in questa sede il mio intervento.

<sup>1</sup> Si potrebbe opporre la rilevante eccezione delle tre (o quattro, se si computa anche l'*Edippo*) tragedie, se non fosse che esse pertengono ad un altro genere, quello della poesia drammatica, fortemente implicato con una struttura narrativa; e si ricordi che il rifiuto includeva *tutte* le opere fino allora composte (incluso quindi, eventualmente, anche l'*Edippo*), con particolare menzione, nel 1802, proprio per il *Tieste*.

<sup>2</sup> UGO FOSCOLO, *Epistolario. II (Luglio 1804 - Dicembre 1808)*, a cura di P. Carli (E. N. XV 2), Firenze, Le Monnier, 1952, p. 544 (a Vincenzo Monti, dicembre 1808).

<sup>3</sup> Balduino pare ricondurre l'incompiutezza ad una radice biografica: «Azioni e rinunce, svolte e ripiegamenti si alternano così per decenni, in una vita che (come l'attività letteraria che ne è parte essenziale) resta dominata dall'incompiuto»: ARMANDO BALDUINO, *Ugo Foscolo*, in *L'Ottocento*, a cura di ARMANDO BALDUINO, Padova, Piccin, 1990, p. 346.

argomento amoroso (tre dei quali Fasano identifica in versioni antecedenti degli attuali *Perché taccia il rumor di mia catena*, *Meritamente, però ch'io potei*, *Così gl'interi giorni in lungo incerto*)<sup>4</sup>.

Irreperibile questa pubblicazione, la prima testimonianza a stampa risale al fascicolo datato ottobre 1802 del «Nuovo Giornale de' Letterati» di Pisa, che comprendeva otto sonetti (nell'ordine: *Non son chi fu: perì di noi gran parte*; *Che stai? Già il secol l'orma ultima lascia*; *Te nudrice alle Muse, ospite e Dea*; *E tu ne' carmi avrai perenne vita*; *Perché taccia il rumor di mia catena*; *Così gl'interi giorni in lungo incerto*; *Meritamente, però ch'io potei*; *Solcata ho fronte, occhi incavati intenti*), seguiti dall'ode *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*. Gli stessi pezzi, nello stesso ordine, appaiono nell'opuscolo *Poesie di Ugo Foscolo* (con il quale si inaugura dunque il titolo poi definitivo), stampato dalla Tipografia della Società Letteraria ancora a Pisa nel medesimo 1802 (forse, un estratto dalla rivista).

Le *Poesie* foscoliane conoscono poi due altre edizioni, stavolta milanesi: da Destefanis, nel 1803 (la dedica a Niccolini porta la data del 2 aprile di quell'anno) comparvero, sotto il titolo ormai acquisito, le odi *A Luigia Pallavicini* e *Alla Amica risanata*, seguite da undici sonetti: *Forse perché della fatal quiete* [S I]; *Non son chi fui* [S II]; *Te nudrice alle Muse* [S III]; *Perché taccia* [S IV]; *Così gl'interi giorni* [S V]; *Meritamente* [S VI]; *Solcata ho fronte* [S VII]; *E tu ne' carmi* [S VIII]; *Né più mai toccherò le sacre sponde* [S IX]; *Pur tu copia versavi alma di canto* [S XI]; *Che stai? Già il secol* [S XII].

Fallito un progetto di ristampa con il Bodoni - testimoniato da un fitto carteggio, esso abortirà, senza che se ne conoscano i motivi, nel luglio 1803 -, nello stesso anno (certamente prima del 16 dicembre, quando una copia ne viene inviata a Ginguené) esce l'ultima e definitiva edizione, presso Agnello Nobile. Rispetto alla Destefanis, essa aggiunge il sonetto *Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo* [S X] in decima posizione (va segnalato che nell'ultima lettera a Bodoni, del luglio 1803, Foscolo chiedeva che questo sonetto venisse collocato in penultima – cioè undicesima – sede).

Questa breve ricostruzione delle vicende editoriali era necessaria perché, dopo gli interventi di Girardi, miei, di Gavazzeni e di Fasani, è ormai passata in giudicato la natura di 'canzoniere' della raccolta<sup>5</sup>: occorre dunque ripercorrere le tappe – di progressivo accrescimento nel numero dei pezzi e di mutamento nella loro disposizione – che hanno consentito all'autore di approdare alla costruzione di

<sup>4</sup> PINO FASANO, *Stratigrafie foscoliane. La sconosciuta edizione 1798 dei Sonetti*, "Rassegna della letteratura italiana", LXXVIII (sett.-dic. 1974), 3, pp. 360-77 (poi, col titolo *Il primo strato dei sonetti*, in ID., *Stratigrafie foscoliane*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 53-81).

<sup>5</sup> ENZO NOÈ GIRARDI, *Introduzione a Ugo FOSCOLO, Opere. II. Le Poesie*, Milano, Le Stelle, 1968; poi in ID., *Saggio sul Foscolo*, Milazzo, Spes, 1978 (da cui cito), pp. 39-56; ALBERTO BRAMBILLA - PIERANTONIO FRARE, *Il sonetto [Alla Sera] tra equilibrio formale e ambiguità semantica*, "Testo", II (gen.-giu. 1981), 1, pp. 134-54; PIERANTONIO FRARE, *Le Poesie del Foscolo: rime o canzoniere?*, "Italianistica", XII (gen.-apr. 1983), 1, pp. 35-49, di cui riprendo qui alcune parti (poi entrambi in ID., *L'ordine e il verso. Forma canzoniere e istituzione metrica nei sonetti del Foscolo*, Napoli, E.S.I., 1995, pp. 149-88, da cui cito); FRANCO GAVAZZENI, *Appunti sulla storia e preistoria dei «Sepolcri»*, "Filologia e critica", XII (1987), pp. 309-83; REMO FASANI, *Il sonetto foscoliano*, in *Atti dei convegni foscoliani (Firenze, 1979)*, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1988, III, pp. 285-300. Si veda anche la lettura del canzoniere come itinerario iniziatico proposta da GÉRARD GENOT, «*Les sonnets*» de Foscolo: *Thématique et récit*, "Strumenti critici", n. s., IV (mag. 1989), 2 pp. 253-77. Va tuttavia segnalato che tutti gli interventi citati vertono esclusivamente sui sonetti; fa eccezione PIERANTONIO FRARE, *Le Poesie del Foscolo*, cit.

un canzoniere tra i più brevi, ma anche tra i più densi e compatti, della letteratura italiana. Il lavoro elaborativo – di *inventio* e di *dispositio* – investe sia le odi sia i sonetti (e, quindi, le *Poesie* nel loro complesso): da 8 sonetti + 1 ode a 2 odi + 12 sonetti, per sintetizzarlo negli aspetti numerici e nei punti estremi, di partenza e di arrivo. Parità di trattamento alla quale non corrisponde, tuttavia, una identica compattezza del risultato: poiché, se pure le due odi si organizzano in un macrotesto, tuttavia la coerenza e la coesione testuale di esso (insomma, il numero e la complessità delle regole che lo governano) sono indubbiamente meno forti rispetto a quelle del macrotesto formato dai dodici sonetti. Ne consegue che le *Poesie* contengono un canzoniere nell'accezione 'debole' del termine, e uno nell'accezione 'forte' del termine<sup>6</sup>, constatazione che suscita la domanda se siano o no un canzoniere, allora, le *Poesie* nel loro complesso. Tenterò di rispondere più avanti, in un modo, spero, più approfondito di quanto non sia riuscito a fare nel saggio da cui ora mi tocca partire. Adesso, però, conviene tornare alla raccolta del 1802, per chiedersi se già quella seriazione possedesse le caratteristiche del canzoniere. Ha risposto autorevolmente e convincentemente di sì Franco Gavazzeni (per cenni nel 1974, in modo più disteso e argomentato nel 1987), che ha concluso riconoscendo nella «geometrica struttura di P[isa] [...] una struttura progressiva e lineare», contrapposta quindi a quella milanese, che sarebbe «regressiva e circolare»<sup>7</sup> (vedremo più avanti se non si possa articolare meglio questa netta contrapposizione tra le due stampe).

Nell'edizione definitiva, la Nobile del 1803, i dodici sonetti costituiscono un canzoniere fortemente strutturato, a differenti livelli testuali. L'ultima modifica rispetto alla Destefanis (vale a dire l'inserimento in decima sede di *Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo*), rafforza ulteriormente la compattezza della raccolta, portando il numero complessivo di sonetti a dodici: numero non solo caro a Foscolo, che ad esso ricorre in diverse circostanze, ma soprattutto, nel caso in questione, riprodotto, «su scala mensile invece che giornaliera, la scansione annuale del libro lirico per eccellenza, i *Rerum Vulgarium Fragmenta*»<sup>8</sup>. Cioè, quel libro il cui sonetto iniziale è citato nel sonetto *Non son chi fui; però di noi gran parte*, che apriva la raccolta pisana: le due poesie sono infatti strette da una rete di identità e di analogie lessematiche<sup>9</sup>, e il primo verso del sonetto foscoliano è abile rielaborazione, sotto la maschera della citazione da Massimino, del petrarchesco «quand'era in parte altr'uom da quel ch'è sono».

<sup>6</sup> Sulla struttura costitutivamente «debole, allentata» del genere canzoniere o macrotesto, si vedano le opportune osservazioni di PIER LUIGI CERISOLA, «*Myrica*: un canzoniere?», "Testo" (lug.-dic. 1992), 24, pp. 39-56: 42.

<sup>7</sup> UGO FOSCOLO, *Opere*, a cura di FRANCO GAVAZZENI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1974, pp. 163-164; Franco GAVAZZENI, *Appunti sulla storia...*, cit., pp. 318-19 (la citazione a p. 322). Si veda anche VALERIO VIANELLO, *Il «liber» di Foscolo: l'edizione pisana delle poesie*, "Quaderni Veneti", XXI (1995) pp. 99-134.

<sup>8</sup> «È evidente che 12 è un numero significativo nel sistema foscoliano: 12 le odi previste per la raccoltina del 1795, 12 le copie dell'*Ipercalisse* accompagnate da una *clavis* con dedica diversa per ogni destinatario, 12 le copie dell'*Ortis* londinese dedicate all'amico Samuel Rogers. Nell'ambito più propriamente lirico per il 12 si dovranno privilegiare valenze temporali, sul modello delle collane di sonetti per i mesi. In tal senso, la sequenza dei sonetti foscoliani riproduce, su scala mensile invece che giornaliera, la scansione annuale del libro lirico per eccellenza, i *Rerum Vulgarium Fragmenta* [...]. L'ipotesi pare suffragata da un'operazione analoga, attuata in anni successivi per la silloge dei *Vestigi*, organizzata di nuovo [...] secondo una scansione annuale, che a sua volta mima quella petrarchesca»: MARIA ANTONIETTA TERZOLI, *Foscolo*, Roma-Bari, Laterza, 2000, p. 55.

<sup>9</sup> Cfr. Pierantonio FRARE, *Le «Poesie» del Foscolo...* cit., p. 187; altri elementi aggiunge VIANELLO cit., p. 133.

Lo spostamento di *Non son chi fui* dalla prima sede (nell'edizione pisana) alla seconda (nelle milanesi Destefanis e Nobile) non depotenzia affatto, del resto, la funzione incipitaria di questo testo, implicita nei e rafforzata dai numerosi rimandi a *RVF* I: poiché, come credo di aver dimostrato, il sonetto *Forse perché della fatal quiete*, che ne prende il posto nelle edizioni milanesi, svolge una funzione spiccatamente introduttiva, riassumendo in sé le caratteristiche tematiche e formali del blocco degli undici sonetti che seguono. Il macrotesto va dunque reinterpretato, dal punto di vista numerico, come 1 + 11; questa rilettura, possibile solo in seguito all'ultima integrazione apportata da Foscolo, permette anche il recupero di un dato tematico e concettuale già in evidenza nella prima raccolta, cioè la rilevante e fin ossessiva presenza dell'io, e il rafforzamento della portata semantica di esso grazie ad una accorta *dispositio*. Nella seriazione definitiva, infatti, il sonetto autoritratto (*Solcata ho fronte*) si colloca al centro esatto del canzoniere, e gli altri due testi dedicati all'io (*Non son chi fui*, appunto, e *Che stai?*) lo aprono e lo chiudono<sup>10</sup>.

Sospinto dalla lunga via, tralascio altre e più sottili corrispondenze che concernono la *dispositio* (per le quali rimando al mio saggio il lettore eventualmente interessato), per una breve sosta dedicata alla individuazione di un'altra decisiva costante, che si ripete nei dodici sonetti e che investe tanto il piano dell'espressione quanto il piano del contenuto: si tratta dell'antitesi, da intendersi non solo come figura retorica, ma, più in generale, come modalità del pensiero e della scrittura foscoliana<sup>11</sup>. Anche in questo caso, mi tocca rinunciare a una dimostrazione analitica (del resto, si tratta di osservazioni alla portata di chiunque, essendo l'antitesi, ai diversi livelli testuali, il meccanismo compositivo alla base dei sonetti); mi limiterò a far notare che essa sembra avere la propria matrice in quelli che abbiamo già potuto definire come punti forti – tematici e strutturali – del canzoniere. Mi riferisco ai testi dell'io, a partire dall'[Autoritratto], in cui il soggetto parlante ci viene offerto in uno stato di palese scissione, tanto al proprio interno (12. di vizi ricco e di virtù; 12-13. do lode / alla ragion, ma corro ove al cor piace), quanto – di conseguenza – nei suoi rapporti con la realtà esterna (8. avverso al mondo, avversi a me gli eventi)<sup>12</sup>. Da questo punto centrale, la strutturazione per sèmi oppositivi si estende al sonetto iniziale e a

<sup>10</sup> Alberto BRAMBILLA – PIERANTONIO FRARE cit., pp. 169-70. Ho già segnalato una singolare ripresa di questa struttura da parte di Pascoli, nella sezione *Ricordi* delle *Myricae*, che presenta, dopo una introduzione (*Romagna*, in metro diverso), undici sonetti, tra i quali tre di *Anniversario* – che recano in calce la data di nascita dell'io poetico – in prima, sesta e undicesima sede: cfr. PIERANTONIO FRARE, *Myricae. Un'autobiografia sub specie numerologica*, “Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere e Arti”, CLVI, 152 (a. a. 1993-1994), II, pp. 331-50: 348.

<sup>11</sup> Il primo a indicare nell'antitesi la struttura costitutiva dell'arte foscoliana è stato, per quanto mi risulta, GIULIO MARZOT, *Ugo Foscolo*, in *Letteratura italiana. I maggiori. II*, Marzorati, Milano, 1969, pp. 755-928; vanno poi ricordati i già citati interventi di ALBERTO BRAMBILLA – PIERANTONIO FRARE (cit.), PIERANTONIO FRARE (*Le «Poesie» del Foscolo... cit.*), FRANCO GAVAZZENI (*Appunti sulla storia... cit.*, che insiste sulla conciliazione tra gli opposti), Luigi DERLA (*L'Isola il Velo l'Ara... cit.*) e il recente di ENZO NEPPI, che nella propria *Introduzione* a UGO FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura. Orazione*, Introduzione, edizione e note di ENZO NEPPI, Firenze, Olschki, 2005, fa di questa «anfibiaologia irriducibile» (p. 65) la marca distintiva della filosofia foscoliana.

<sup>12</sup> Il meccanismo proiettivo era stato colto da Carlino Altoviti, che nelle *Confessioni di un Italiano*, dopo aver incontrato Foscolo, dice di lui che «vedeva fuori di sé gli eccessi della propria anima» (IPPOLITO NIEVO, *Le Confessioni di un Italiano*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1994, p. 695). Ma già Cesarotti scriveva a Foscolo l'11 dicembre 1802: «Ti desidero onore e fortuna, ma questa è difficile che tu l'ottenga se non ti risolvi a far pace col mondo, e ancora più con te stesso» (UGO FOSCOLO, *Epistolario. I (Ottobre 1794 - Giugno 1804)*, a cura di PLINIO CARLI (E. N. XIV 1), Firenze, Le Monnier, 1970, p. 168.

quello finale, dando quindi vita ad un io che si mantiene inalterato nei suoi tratti strutturali, pur in presenza di una indubbia progressione narrativa<sup>13</sup>. Importa far notare che ci troviamo dunque in presenza di una ennesima antitesi, tra staticità strutturale del personaggio e suo progresso cognitivo, tra immobilità e mutamento: che è ulteriore manifestazione di quell'antitesi tra quiete e moto che governa la struttura profonda del sonetto *Forse perché*. Potremmo dunque avanzare l'ipotesi che la struttura circolare rinvenuta da Gavazzeni – e indubbiamente presente nei dodici sonetti – sia solo una faccia del macrotesto, consistendo l'altra in un andamento progressivo: per cui il senso ultimo del canzoniere va rintracciato, ancora una volta, nella compresenza degli opposti e nella impossibilità per l'io poetico di decidere tra essi, sintetizzata dalla prima parola dei sonetti: «Forse»<sup>14</sup>. E val la pena di notare che anche i *Sepolcri* si aprono con il medesimo avverbio, per di più in frase interrogativa (che si tratti di una «particella» che Foscolo carica di significati particolari, lo si constata anche da quello scritto singolarissimo che è la *Notizia bibliografica*, sorta di saggio critico sull'*Ortis* in cui il «forse» compare con ossessiva frequenza).

Progressione narrativa, si diceva: si tratta di un acquisto delle edizioni milanesi, poiché quelle pisane, accostando *Non son chi fui* e *Che stai?* in prima e seconda sede, ponevano a stretto contatto la prima e l'ultima tappa del percorso, di fatto annullandolo. Nella stampa definitiva, la rinuncia alla poesia a favore delle «fatiche dotte» sancita in S XII, è la logica conseguenza del progressivo inaridimento di essa sperimentato nel canzoniere; se in S II si parla ancora di 4. giovenil [...] canto, la triade composta dai sonetti VIII, IX e X si apre dichiarando la funzione eternatrice della poesia (VIII: *E tu ne' carmi avrai perenne vita*), ma prosegue constatando la sua insufficienza a risarcire il mancato ritorno (IX. *Tu non altro che il canto avrai del figlio, / o materna mia terra. A noi prescrisse / il fato illacrimata sepoltura*) e si chiude su un sonetto, il decimo, da cui essa è totalmente assente. In S XI l'io parlante prende coscienza della diversità tra la situazione giovanile e quella attuale, caratterizzata da poche e inadeguate «rime» (12-14); la serie di enunciazioni indicanti l'inaridimento della vena poetica (7-8. *non udito or t'invoco; ohimè! soltanto / una favilla del tuo spirto è viva*) ha come logica conseguenza l'invito, in S XII, ad affidare alle fatiche dotte, non più alla poesia, il compito di eternare la fama del locutore presso i posteri.

Si potrebbero rintracciare e descrivere altri microromanzi di formazione (ad esempio, nell'atteggiamento dell'io narrante di fronte al suicidio e alla morte); ma più importa, per il nostro

<sup>13</sup> Si ricordino le osservazioni di JURIJ M. LOTMAN, *La struttura del testo poetico*, a cura di ERIDANO BAZZARELLI, Milano, Mursia, 1976 (ed. or. 1970), pp. 304-305: «Il realismo del XIX secolo può assegnare ad alcuni eroi l'evoluzione, ad altri ancora l'immutabilità, il classicismo associa l'immutabilità a tutti i personaggi. Tuttavia ciò non significa immutabilità di questo o quel personaggio a livello del testo, ciò sarebbe semplicemente impossibile e distruggerebbe non solo l'intreccio ma anche tutto il testo. L'eroe va considerato immobile se le sue diverse posizioni nel testo sono identificate allo stato generale a livello della più astratta struttura di costruzione del modello. Così si può dire che Nikolaj Rostov cambia nel romanzo in misura non minore di Andrej Bolkonskij o di Pierre Bezuchov. Ma questi cambiamenti non costituiscono un'evoluzione, alla mobilità del testo corrisponde l'immobilità della struttura del personaggio, a livello della generale concezione artistica del romanzo».

<sup>14</sup> Insiste sull'ambiguità lessicale e sintattica di [*Alla Sera*], e quindi sul «Forse» che ne è il primo segnale, MARCO CERRUTI, *Esperienza dell'irrazionale ed evasione dalla storia nel sonetto foscoliano «Forse perché»*, in *Neoclassici e giacobini*, Milano, Silva, 1969, pp. 229-53: 244.

argomento, seguire le modalità di testualizzazione dell'io, perché in esse possiamo trovare i segnali della nascita di una nuova poetica. Vediamone le tappe appunto nei tre sonetti in cui l'io poetico viene presentato al lettore: in *Non son chi fui* si ha coincidenza assoluta tra io biografico e soggetto dell'enunciazione; in *Solcata ho fronte* la coincidenza esiste ancora, ma è resa più debole dall'assunzione dell'io biografico come oggetto di descrizione da parte del soggetto dell'enunciazione (si tratta di una forma di oggettivazione del soggetto, come in uno specchio: cioè come nel sonetto alfieriano *Sublime specchio di veraci detti* preso a modello). Infine, in *Che stai?* il distacco è completo: soggetto dell'enunciazione ed io biografico non coincidono più, si sono scissi in una prima ed una seconda persona, in un mittente e in un destinatario (ed un percorso omologo è rintracciabile nei verbi che hanno per soggetto l'io poetico, che, assai numerosi nella prima parte del canzoniere, si diradano notevolmente nella seconda). Nel suo canzoniere, Foscolo, tramite il progressivo distacco tra soggetto dell'enunciazione ed io biografico e attraverso la progressiva riduzione delle azioni aventi per soggetto l'io, sembra dunque sperimentare, se non addirittura il passaggio ad una poesia oggettiva, certamente la progressiva emarginazione del locutore, inaugurando una linea che porterà a compimento nei *Sepolcri* e nelle *Grazie*.

Le due odi sono anch'esse costruite su una macrostruttura oppositiva, sintetizzabile nella contrapposizione tra presenza e assenza di bellezza, che anche ne regola la consecuzione narrativa. Nella prima ode, infatti, da una situazione iniziale ambientata nel passato, sede della bellezza, si passa ad un presente in cui ha luogo il danneggiamento, la mancanza quindi della bellezza. La rimozione di questo danneggiamento è auspicata e presagita nel futuro. La seconda ode riprende il discorso proprio da questo punto, presentando come avvenuta (ciò che prima era espresso al futuro, ora è detto al presente) la rimozione della mancanza e retrodatando al passato la situazione di danno che nella prima ode era nel presente. La seconda ode serve così a concludere la microsequenza narrativa, dando per avvenuta quella rimozione della mancanza che nella prima ode era solo auspicata, grazie al ripristino della situazione iniziale, sia pure riferita a due attanti diversi.

Progressione narrativa e comune struttura oppositiva (anche se meno pervasiva che nei sonetti): ce n'è abbastanza per parlare di canzoniere, ma anche per segnalare, con altrettanta certezza, il carattere più debole di esso rispetto a quello costituito dai dodici sonetti. Non sorprende, quindi, che la critica abbia finora posto l'accento sulla sostanziale inconciliabilità tra le due esperienze poetiche raccolte nelle *Poesie*; e io stesso devo confessare di aver scritto che «le *Poesie* del Foscolo derivano la loro unità globale da un intervento volontaristico dell'autore, estraneo alle caratteristiche dei testi»<sup>15</sup>. A molti anni di distanza, stimolato a riflettere più a fondo proprio dal seminario che qui ci riunisce, credo di poter aggiungere, a quelli lì raccolti, altri elementi, che consentano di correggere almeno parzialmente quell'affermazione.

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 188.

Bisognerà cominciare a segnalare, nelle odi, la rarità delle presenze dell'io poetico, che compare solo nella seconda e solo tre volte, di cui una soltanto in forma di pronomi soggetto (II 78. a me, II 91. io, II 96. miei); e aggiungere che sono soltanto tre i verbi retti dalla prima persona singolare (I 84. non vedrei, II 85. ebbi, II 94. derivo). Le odi parrebbero dunque rappresentare una ulteriore e più avanzata tappa in quel processo di rastremazione della presenza dell'io poetico che conduce dal soggettivismo tipico della «melica» (vedremo che così Foscolo definisce gran parte della lirica italiana) alla lirica celebrativa che Foscolo intende re-instaurare e che troverà compimento nell'inno *Alla nave delle Muse*, nei *Sepolcri*, nelle *Grazie*. Sennonché, le odi sono collocate, nell'edizione definitiva, non dopo, ma prima dei sonetti: *a posteriori*, l'interprete può ben ipotizzare, in questa scelta, il desiderio foscoliano di mostrare che la propria poesia è, fin dalle origini (rifiutate le esperienze anteriori), quella che sarebbe poi stata nei testi più maturi; e che quindi valga anche nella propria vicenda poetica quel ritorno alle origini che, a suo parere, dovrebbe darsi nella storia universale della poesia. Senza insistere su quella che potrebbe apparire una audacia interpretativa, possiamo almeno dire che con una simile *dispositio* il Foscolo del 1803 accentua non gli elementi di continuità e di sviluppo che pure esistono tra i due gruppi metrici, bensì quelli di contrasto: sceglie, cioè, di riproporre, una volta di più, lo schema retorico-logico dell'antitesi. Si tratta di una scelta che mi pare più coerente con la natura dei singoli microtesti, poiché una serie di poesie che mostrano, in tutti i loro livelli testuali, l'insanabile antinomia che, partendo dall'io poetico, si proietta in ogni aspetto del reale, non può che presentarsi in due gruppi (tra l'altro, quasi identici dal punto di vista dell'estensione tipografica: dieci pagine le odi, dodici i sonetti) che mostrano in atto due esperienze poetiche antitetiche: le odi, appunto, e i sonetti<sup>16</sup>.

Meno di quattro anni dopo la pubblicazione delle *Poesie*, Foscolo stampa da Bettoni il carne *Dei Sepolcri*. Sono quattro anni di silenzio quasi totale della poesia e di duro lavoro, in coerenza con la dichiarazione programmatica che chiudeva le *Poesie*: «a chi altamente oprar non è concesso / fama tentino almen libere carte» (S XII 13-14), dove le «libere carte» erano state poco prima specificate, nello stesso sonetto, come «fatiche dotte». Grazie a molti buoni lavori di valenti foscolisti, possiamo valutare nel giusto grado l'importanza che il *Commento alla Chioma di Berenice*, i frammenti su Lucrezio, il sermone del 1806, l'*Esperimento di traduzione dell'Iliade* rivestirono nel delineare con sempre maggior chiarezza una

---

<sup>16</sup> La difficoltà di conciliare la poetica soggiacente alle odi e quella che ispira i sonetti è uno dei *topoi* della critica foscoliana, sicché basteranno un paio di citazioni: «l'edizione milanese del 1803 offre simbolicamente, nello stesso volumetto, saggi di due poetiche, l'una, che trova il suo compimento nei sonetti, l'altra, che accenna a futuri e ancora incogniti sviluppi: la poetica dello "sfogare" e quella del "celebrare"» (LUIGI DERLA, *L'Isola il Velo l'Ara. Allegoria e Mito nella poesia di Ugo Foscolo*, Genova, E.C.I.G., 1984, pp. 131-32); «rilevantissimo appare poi il programmatico accostamento fra odi e sonetti, tanto più ove si ravvisi nelle prime l'aspirazione (fiduciosa e insieme sognata) a una catarsi indotta dal mito e dalla classicità, culturalmente assimilabile all'orizzonte della *Chioma di Berenice*; ed ove si accentuino invece, nei sonetti, le note più propriamente liriche e il *pathos* esistenziale tendenzialmente avvicinati alla passionalità 'romantica' e al pessimismo 'eroico' dell'*Ortis*. Non basterà per questo parlare di due anime del Foscolo, né invocheremo le rigide partizioni scolastiche che contrappongono neoclassicismo e Romanticismo. È un fatto, comunque, che con quell'accostamento Foscolo sottolinea la paritetica autenticità delle diverse (e magari coeve) manifestazioni della sua poesia» (ARMANDO BALDUINO cit., pp. 363-64).

poetica tesa a ripristinare nel mondo moderno il concetto e la prassi della lirica antica (dove, come è noto, antica ha valore svincolato dalla cronologia, valendo ‘primitiva’ in senso vichiano: antichi sono non solo Omero e i profeti ebrei, ma anche Dante e Shakespeare); le cui caratteristiche Foscolo riassume nel breve articolo *Della poesia lirica*, che egli stesso dichiarò di aver «schiccherato» e che uscì nel numero di maggio 1811 degli “Annali di scienze e lettere”. Ripercorriamolo dunque brevemente.

«La definizione – esordisce Foscolo – che prima i filosofi e poscia i facitori di poetiche diedero della *poesia lirica* è forse la più esatta di quante abbiamo in letteratura: la poesia lirica canta con entusiasmo le lodi de’ numi e degli eroi»<sup>17</sup>. Stabilito che i modelli inarrivabili sono Omero e Pindaro (quest’ultimo per la sua sublimità), Foscolo si preoccupa soprattutto di evitare la confusione, storicamente avvenuta e dominante anche ai suoi tempi, della poesia lirica così intesa «con la *amorosa*, che Alessandro Tassoni nelle note al Petrarca chiama più esattamente col nome di poesia melica, e con la poesia morale, di cui gli esempi migliori sono nei versi di Orazio»<sup>18</sup>. Ne consegue che la letteratura italiana, ricchissima nell’elegia e nella melica, vanta in realtà pochissime poesie veramente liriche: prime tra tutte, le canzoni politiche di Petrarca, cui vanno aggiunte quelle «poche ove idoleggia le idee sublimi della filosofia d’amore»<sup>19</sup>, e i tentativi, non allo stesso livello, di Chiabrera, Testi, Filicaia, Guidi e Menzini. Insomma, «chi volesse sceverare dagl’infiniti nostri canzonieri, da Dante sino all’Alfieri, le poesie veramente liriche, appena ne ritrarrebbe un mediocre volume»<sup>20</sup>.

Non è dunque senza significato che Foscolo, come ha fatto notare Paparelli, designi lo stile delle *Grazie* come «fra l’epico e il lirico» e che riservi ai soli *Sepolcri* la definizione di poesia lirica<sup>21</sup>: ciò avviene già nella quarta riga della risposta a Guillon («specialmente in una poesia lirica, e d’un autore che, non so se per virtù o per vizio, *transvolat in medio posita*, ed afferrando le idee cardinali, lascia a’ lettori la compiacenza e la noia di desumere le intermedie», dove è da notare l’accostamento tra poesia lirica e transizioni cosiddette pindariche) e nella nota 4: «S’ella prende per elegia una poesia lirica, la colpa non è dell’autore: né Pindaro, perché spesso pianga o sferzi, sarà men lirico»<sup>22</sup>. Le prime due note si preoccupavano, invece, di ribattere ad una accusa di «arroganza» (che, per la verità, Guillon non aveva formulato se non, semmai, in modo molto larvato), respingendo con forza per due volte l’ipotesi che nei versi 13-15 e 41-50 dei *Sepolcri* l’autore stesse parlando di sé: «S’ella avesse concepita la forza di questa frase, io non le desterei il rimorso d’aver calunniato d’arroganza l’autore, che né qui, né mai

<sup>17</sup> UGO FOSCOLO, *Della poesia lirica*, in ID., *Lezioni. Articoli di critica e di polemica (1808-1811)*, a cura di EMILIO SANTINI, Firenze, Le Monnier, 1933 (E. N. VII), pp. 325-31: 325. Ha richiamato l’attenzione su questo articolo GIOACCHINO PAPARELLI, *Storia della “lirica” foscoliana*, Napoli, Società editrice napoletana, 1971 (1976<sup>2</sup>, da cui cito). Si veda anche, dello stesso autore, *I «Sepolcri» e l’idea foscoliana di lirica*, in *Atti dei Convegni Foscoliani (Firenze, Aprile 1979)*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988, pp. 447-53.

<sup>18</sup> UGO FOSCOLO, *Della poesia lirica*, cit., p. 327.

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 328.

<sup>21</sup> GIOACCHINO PAPARELLI, *Storia della “lirica”*, cit., pp. 120-21.

<sup>22</sup> UGO FOSCOLO, *Lettera a Monsieur Guill... su la sua incompetenza a giudicare i poeti italiani*, Brescia, Bettoni, 1807; in ID., *Scritti letterari e politici dal 1796 al 1808*, a cura di GIOVANNI GAMBARIN, Firenze, Le Monnier, 1972 (E. N. VI), pp. 501-18, da cui cito: pp. 508, 516.



chiede un sasso distinto per sé»; «Né qui [vv. 41-50] l'autore parla di sé»<sup>23</sup>. Vale a dire che fin dall'inizio della replica a Guillon è posta una incompatibilità tra il parlar di sé e la poesia lirica, tra la poetica dello «sfogare» e quella del «celebrare»<sup>24</sup>.

Vale la pena di verificare subito nel testo questa incompatibilità, censendo le presenze dell'io poetico (morfi verbali inclusi) nei *Sepolcri*: 4. per me, 7. a me, 10. mi, 12. mia, 14. mie, (34. con noi), (50. a noi), 62. sento, 64. io siedo e sospiro, 65. mio, (145. A noi), 154. io, 155. vidi, 165. gridai, (188. trarrem), 226. me, 228. me, 245. mie, 246. mi, 275. miei, 280. miei. Siamo di fronte, come si vede, non solo ad una densità molto ridotta di presenze rispetto ai sonetti (per quanto con la medesima tendenza a disporsi nei punti forti del testo; ma va ricordato subito che le ultime quattro occorrenze riguardano non l'io poetico, ma le sue *personae* Elettra e Cassandra); ma, soprattutto, al loro testualizzarsi più spesso nella forma del pronome complemento (diretto o indiretto) che in quella del pronome soggetto, che conta due sole occorrenze. Poiché la prima («fra queste piante ov'io siedo e sospiro / il mio tetto materno») si configura come una sorta di trasfigurazione in aura sublime del patetico che governa il sonetto *Un dì, s'io non andrò sempre fuggendo*<sup>25</sup>, dovremo puntare l'attenzione sulla seconda, posta pressappoco al centro del carne e chiamata a reggere, al termine di un'arditissima arcata sintattica che si estende per undici versi, una delle cinque forme verbali in prima persona singolare («io [...] gridai»): ora, è evidente che l'io poetico qui è assunto non come cantore di sé (poetica dello sfogare), ma come celebratore di Firenze (e quindi, per sineddoche, dell'Italia) per i grandi accolti nelle tombe di Santa Croce e per il suo passato glorioso.

Assistiamo dunque, nei *Sepolcri*, ad un processo non tanto di espunzione dell'io, perché tutto il carne è in realtà traguardato dal suo punto di vista (e perché, come ha ben visto Girardi, «la poesia del Foscolo non può non vivere che di quello stesso soggettivismo che pur ne insidia la struttura; e se le prevaricazioni dell'io ne compromettono la purezza, le assenze le impediscono addirittura di consistere»<sup>26</sup>), quanto ad una sua dislocazione dal centro alla periferia, per così dire, essendo il centro occupato dai personaggi e dagli eventi che egli è chiamato a celebrare: soggetto dell'enunciazione e oggetto del canto non coincidono più, come nei sonetti, poiché l'io poetico rinuncia al proprio statuto eroico, cedendolo ai grandi fatti e ai grandi personaggi, dell'antichità e del presente<sup>27</sup>. Il culmine di questo processo di dislocazione, di velamento dell'io poetico dietro gli eventi e gli eroi si raggiunge negli ultimi cinquanta versi, quando il locutore cede la parola prima ad Elettra, poi, più a lungo e in modo definitivo (vale a dire, rinunciando ad avere l'ultima parola), a Cassandra. Entrambe le donne – ed

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 515.

<sup>24</sup> Sono le efficaci formule proposte da LUIGI DERLA cit., che ho già ricordate alla n. 17.

<sup>25</sup> Sul rapporto tra il patetico e il sublime nei sonetti e nei *Sepolcri* (dove «il sublime non sopprime il patetico, ma lo sussume e trasvaluta nell'economia allegorica che esso solamente istituisce»: p. 217) cfr. *ibidem*, capp. VIII e IX.

<sup>26</sup> ENZO NOÈ GIRARDI, *Saggio sul Foscolo*, cit., p. 70.

<sup>27</sup> Ha insistito su questo «discreto tirarsi in disparte del poeta dalla scena del mondo», che è alla base del «movimento d'evasione centrifuga in senso sia temporale, sia spaziale» che caratterizza «la struttura generale del carne» ENZO NOÈ GIRARDI, *Saggio sul Foscolo*, cit., pp. 63-68.

anche questa scelta del femminile è significativa – parlano in prima persona; e Cassandra, come è del personaggio, profetizza: sicché il carne realizza quella unione di poesia e profezia che è costitutiva della poesia lirica originaria e che non può non rimandare, tra gli altri, al poeta-profeta per eccellenza della tradizione italiana<sup>28</sup>.

Proprio in questi ultimi versi i legami con la poesia greca si infittiscono notevolmente, investendo non solo il piano del contenuto, ma estendendosi anche al piano dell'espressione (come hanno mostrato, tra gli altri, Fischetti e Bruni<sup>29</sup>), in un evidente tentativo di ri-produzione delle caratteristiche della lirica antica, che trascende le partizioni di genere: la Ebani ha potuto infatti rintracciare convincenti riscontri con le tragedie di Sofocle, in particolare con l'*Antigone*, per il tema «di una legge imposta improvvisamente e arbitrariamente dal tiranno contro ogni legge eterna»<sup>30</sup>; nonché, come è ovvio, per la rivendicazione del diritto dei morti alla sepoltura. Il legame può essere approfondito ulteriormente – e con vantaggio per la tesi che qui ci impegna – ricordando che Cassandra è sorella di Ettore, come Foscolo stesso non manca di far notare nella replica a Guillon<sup>31</sup>; e che quello di Cassandra è «carne amoroso». Dopo aver segnalato l'importanza del sostantivo, occorre richiamare quella dell'aggettivo, notando che l'amore che muove Cassandra e che genera il suo «carne» è dunque quello per il fratello Ettore: ciò significa non solo che la parte finale dei *Sepolcri* si presenta come un ennesimo e non secondario episodio della fortuna postuma di Antigone così ben indagata da Steiner<sup>32</sup>, ma anche e soprattutto che Foscolo, fedele alla concezione di lirica da lui propugnata, evita accuratamente che nel carne diventi protagonista quell'*eros* che nelle opere precedenti (*Ortis* e sonetti, ma in parte anche le odi) si presentava come una sorta di cassa di espansione dell'io e sospingeva quei testi nel settore della melica. Nei *Sepolcri*, invece, l'amore erotico tra uomo e donna è solo una delle tante forme che gli «amorosi sensi» possono assumere: stessa dignità hanno l'amicizia (30. corrispondenza d'amorosi sensi), l'amore per la poesia (il 56. lungo amore di Parini per Talia), il rapporto tra madri e figli (110-11.

<sup>28</sup> È Mario Apollonio a suggerire che quello narrato nei *Sepolcri* sia un viaggio laico tra i morti in pro del mondo che mal vive: «La tomba diventa, nonché luogo dei riti propiziatori per ingrandire la scarsa dimensione della vita umana, l'aureo miglio del gran viaggio; dopo il quale potrà tornare sulla terra dei labilmente vivi, degli orgogliosi e sciagurati effimeri, con il dono della pietà che riconcili sé più vivo a loro mal vivi» (*Fondazioni della cultura italiana moderna. Storia letteraria dell'Ottocento*, Firenze, Sansoni, 1948, p. 146). E Bruni ci ricorda che il locutore dei *Sepolcri* vuol essere, oltre che l'«Omero moderno», anche il Dante moderno: «Allo stesso modo, infatti, un accenno precedente aveva accostato copertamente il nostro testo al poema di un altro 'primitivo', il Dante della *Commedia*, attraverso un *senhal* irrecusabile che stringe l'autodefinizione (nel frontespizio e in 150) e la clausola in questione al "carne amoroso" di Cassandra: "E tu prima, Firenze, udivi il carne / che alleggrò l'ira al ghibellin fuggiasco"» (ARNALDO BRUNI, *L'omerismo dei «Sepolcri»*, in *Le tradizioni del testo. Studi di letteratura italiana offerti a Domenico De Robertis*, a cura di FRANCO GAVAZZENI, GUGLIELMO GORNI, Milano-Napoli, Ricciardi, 1993, pp. 349-50, da cui cito; ora in ID., *Foscolo traduttore e poeta da Omero ai Sepolcri*, Bologna, Clueb, 2007, pp. 145-62).

Ma si devono vedere anche le belle pagine che LUIGI DERLA (*L'Isola il Velo l'Ara, passim* ma in particolare pp. 84-95), dedica al nesso costitutivo che lega «modo allegorico, discorso profetico-oracolare e dizione poetica (secondo il genere sublime)».

<sup>29</sup> GIUSEPPE FISCHETTI, *L'episodio di Elettra nei «Sepolcri» del Foscolo*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXIII (III trim. 1966), 443, pp. 321-77; ARNALDO BRUNI cit.

<sup>30</sup> NADIA EBANI, *Postilla ai «Sepolcri»: «Ho desunto questo modo di poesia ...»*, «Filologia e Critica», V (1980), 2-3, pp. 380-87: 383.

<sup>31</sup> «Questo squarcio è un vaticinio di una principessa di sangue troiano, sorella d'Ettore, e sciagurata per le sventure che prevedeva»: UGO FOSCOLO, *Lettera a Monsieur Guill...*, cit., p. 512.

<sup>32</sup> GEORGE STEINER, *Le Antigoni*, Torino, Garzanti, 1995 (ed. or. 1984).

l'amato capo / del lor caro lattante trova reciprocità in 132-33. dove le conduce amore / della perdita madre). Tutte queste modalità di *caritas* e/o *pietas* vengono riassunte nel 260. carne amoroso, subito dopo ribadito come 261-62. amoroso / lamento (che è *variatio* su 90. amoroso pianto), di «sorella a fratello infelice»<sup>33</sup>, che è la forma di amore che l'Ottocento romantico ritiene più alta e significativa, come ha mostrato appunto Steiner.

Questo rifiuto del nesso che tradizionalmente lega l'io, l'amore e la poetica dello sfogare costituisce dunque una ulteriore forma di de-centramento dell'io, che si riverbera anche sulla scelta dei modelli eroici da celebrare e a cui conformarsi: infatti, nel verso 11 del sonetto autoritratto Foscolo aveva ripreso le parole con cui Orazio descrive Achille, modellandosi quindi su di lui<sup>34</sup>; e nel sonetto [A *Zacinto*] aveva operato una forte identificazione con Ulisse. Eroi greci, entrambi, e vittoriosi (per quanto diversamente sventurati). I *Sepolcri*, pur mantenendo intorno all'io poetico l'aura dell'esule (226-27. e me che i tempi e il desio d'onore / fan per diversa gente ir fuggitivo...) spostano Ulisse – anzi, «l'Itaco»: e la censura del nome proprio non è certo senza importanza, in un carme che combatte come sacrilega la privazione del nome perpetrata nei confronti dei defunti – nella sfera del negativo e celebrano invece il suo rivale, il «generoso» (e suicida) Aiace. A lui toccano le armi di Achille, convocato quindi anche nella galleria dei *Sepolcri*; ma il vero eroe del carme, come si sa, è il suo avversario Ettore. Se infatti Omero, qui come già nel sonetto [A *Zacinto*] «eternerà» «i prenci argivi», più alto è l'onore che toccherà al vinto Ettore (quell'«onore di pianti» in cui si è trasfigurato il «pianto» del v. 2), all'attribuzione del quale non è certo estraneo il locutore, che ora ha ceduto la parola a Cassandra e che Cassandra sembra prefigurare.

Quest'ultimo periodo del carme si apre con un tipico stilema foscoliano, di cui si è proposta la matrice pindarica<sup>35</sup>, vale a dire l'attacco su congiunzione «e»; la quale ha, in questo caso, valore assai più avversativo che copulativo: «anche tu, benché vinto, anzi soprattutto per questo, Ettore»<sup>36</sup>. Ci troviamo cioè di fronte ad un clamante esempio di come Foscolo affidi in particolare alle «particelle» il compito di garantire la coerenza logico-semantica delle famigerate transizioni, assegnando ad esse, di volta in volta, significati diversi, anche piuttosto complessi, e certamente differenti da quelli grammaticalizzati: significati che dipendono dagli «accidenti, il tempo e il luogo in cui [le particelle] son collocate»<sup>37</sup>. Basti qualche esempio d'uso, sempre della congiunzione «e»: al verso 53 («Pur nuova legge impone oggi i

<sup>33</sup> MARIO FUBINI, *Ugo Foscolo*, Firenze, la Nuova Italia, 1962<sup>3</sup> (1928<sup>1</sup>), p. 189.

<sup>34</sup> Ha notato Gorni che «il v. 11 “Pronto, iracundo, inquieto, tenace [...] è traduzione letterale di *Ars poetica*, 121 “impiger, iracundus, inexorabilis, acer” (*tenace* calco di *acer*), attributi che Orazio dice caratteristici appunto di Achille» (GUGLIELMO GORNI, *Il poeta e la sua immagine: sugli autoritratti dell'Alfieri e del Foscolo*, in *Atti dei Convegni Foscoliani* (Firenze, Aprile 1979), cit., pp. 313-334: 32; la fonte oraziana era già stata indicata da EUGENIO DONADONI, *Ugo Foscolo pensatore, critico, poeta*, Palermo, Sandron, 1927, II, p. 495).

<sup>35</sup> GIUSEPPE FISCHETTI, *L'episodio di Elettra nei «Sepolcri» del Foscolo*, cit., p. 356; ma va ricordato, con Puppo, che la «ripetizione della e, anche ad inizio di periodo» è caratteristica pure dello stile biblico, cioè di un'altra opera assegnabile alla sfera del sublime (UGO FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis. Poesie e Carmi*, a cura di MARIO PUPPO, Milano, Rusconi, 1987, p. 132

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 319.

<sup>37</sup> UGO FOSCOLO, *Lettera a Monsieur Guill...*, cit., p. 509. Sulla ricchezza di significati accessori posseduta dalle «particelle», sperimentata nel concreto dell'esercizio traduttorio, si veda almeno *Sulla traduzione dell'«Odissea»* [1810], in ID., *Lezioni. Articoli...*, cit., p. 206.

sepolcri / fuor de' guardi pietosi, e il nome a' morti / contende. E senza tomba giace il tuo / sacerdote») essa assume il valore di un collegamento tra causa ed effetti: «per cui, in conseguenza della quale [nuova legge]»<sup>38</sup>. Al verso 185 («E a questi marmi venne spesso Vittorio ad ispirarsi») ha invece valore dimostrativo, come al verso 235 («Ed oggi nella Troade inseminata / eterno splende a' peregrini un loco»).

L'assegnazione, volta per volta, di differenti significati alla congiunzione *e*, dichiara che essa è chiamata a gestire una transizione. Le transizioni, dunque, non operano solo a cavaliere dei sette capoversi che dividono i *Sepolcri* in otto blocchi di lunghezza diseguale, ma anche all'interno di ciascuno di essi, partendo quindi il testo in un numero maggiore di segmenti più brevi, dai confini non sempre identificabili con chiarezza. Si tratta di una articolazione in quadri, se non autonomi, certamente tenuti insieme da fili che agiscono a livelli più profondi rispetto alla manifestazione linguistica di superficie: tecnica compositiva che fu notata (e censurata) fin da subito, come si sa; e che dopo quanto abbiamo detto, risulta abbastanza ovvio collegare alla successione tra un sonetto e l'altro del canzoniere, indirizzati a ciò proprio dalla natura dei loro *incipit*, che spesso assumono la forma di enunciati emergenti da un magma di idee e concetti dati per noti (basti qualche esempio: *Forse perché della fatal quiete; Così gl'interi giorni in lungo incerto / sonno gemo; E tu ne' carmi avrai perenne vita; Né più mai toccherò le sacre sponde; Pur tu copia versavi alma di canto*). A questo inizio-non inizio, per così dire, fa frequentemente *pendant* una fine-non fine: infatti, spesso (in dieci casi su dodici) Foscolo sceglie, per le terzine, degli schemi metrici in cui l'ultima rima del secondo terzetto non risponde all'ultima del primo (cinque volte CDC DCD, due volte CDC EDE, tre volte CDE CED). Segnala Fasani che così operando Foscolo «lascia in un certo modo aperto il sonetto: come se, quanto è riuscito ad esprimervi, vi stesse a fatica, tendesse potenzialmente a continuare»<sup>39</sup>.

Anche i sonetti, dunque, tendono alla condizione del frammento incompiuto, emergente nella sua testualità da un magma non ancora concettualizzato (da una materia su cui la forma del contenuto non ha ancora gettato la sua rete, per dirla con Hjelmslev). Ecco perché nel canzoniere il passaggio da un sonetto all'altro va ricostruito ad un livello logico-semanticamente più profondo rispetto alla manifestazione linguistica di superficie, come ha tentato di fare, ad esempio, non senza successo, Mestica; e dopo di lui Mineo e, in maniera più distesa e approfondita, Gavazzeni hanno proposto che Foscolo sperimentasse già tra sonetto e sonetto del canzoniere quelle transizioni, quei voli pindarici cui è affidata la tessitura logico-semanticamente-affettiva dei *Sepolcri*<sup>40</sup>; che è tessitura squilibrata, s'intende, sul versante della fantasia e

<sup>38</sup>ID., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di MARIO PUPPO, cit., p. 295.

<sup>39</sup>REMO FASANI cit., p. 291.

<sup>40</sup>NICOLÒ MINEO, *Ugo Foscolo*, in NICOLÒ MINEO - ATTILIO MARINARI, *Da Foscolo all'età della Restaurazione*, Bari, Laterza, 1977, pp. 48-49; FRANCO GAVAZZENI, *Appunti sulla storia...*, cit., pp. 313-23 (poi ripreso nell'*Introduzione* a UGO FOSCOLO, *Opere. I. Poesie e tragedie*, Edizione diretta da FRANCO GAVAZZENI con la collaborazione di MARIA MADDALENA LOMBARDI e FRANCO LONGONI, Torino, Einaudi-Gallimard, 1994, p. xxxiv), dove anche si trova una lunga citazione dal saggio di Mestica.

del cuore: «Ho desunto questo modo di poesia da' Greci i quali dalle antiche tradizioni traevano sentenze morali e politiche presentandole non al sillogismo de' lettori, ma alla fantasia ed al cuore»<sup>41</sup>.

Resta infine da aggiungere che nei *Sepolcri* si riscontra anche un altro degli accorgimenti che garantiscono la continuità e il legato tra i dodici sonetti, vale a dire le riprese lessicali<sup>42</sup>: la casistica, pur ridotta rispetto ai sonetti, proprio per la natura di blocco unico del carme, resta tuttavia imponente, per cui posso limitarmi ad esemplificare seguendo il percorso di due soli sostantivi, *ombra* e *sole*: 1. ombra, 3. Sole, 40. ombre, 69. ombre, 72. ombre, 119. Sole, 122. Sole, 162. sole, 260. ombre, 281. ombre, 294. Sole<sup>43</sup>.

Se dai *Sepolcri* e dalle *Poesie* ci si proietta ora all'indietro verso l'*Ortis* e in avanti verso le *Grazie*, non si può non rimanere colpiti dal fatto che anche queste opere si configurano come dei macrotesti: nell'*Ortis* l'intelaiatura unitaria, raggiunta non senza fatica attraverso varie stesure, racchiude e risignifica pezzi che sono spesso dotati di una loro autonomia, più o meno marcata (e difatti nati, in alcuni casi, autonomamente o per altro uso, e ivi travasati); nelle *Grazie* il progetto unitario preesiste e presiede alla composizione delle singole parti senza, come è noto, trovare compimento<sup>44</sup>. Si potrebbe forse concludere, da ciò, che Foscolo è autore dal respiro compositivo breve; e che le transizioni costituiscono, oltre che una caratteristica del tipo di lirica che egli auspica a partire dal 1803, anche lo strumento tecnico necessario (e usato, più o meno consapevolmente, anche prima di quella data) per superare questa angustia e per collegare i singoli pezzi in un quadro dal respiro più ampio. Un quadro, però, concepibile solo *a posteriori*, dopo un attento ascolto delle parti già composte, non *a priori*: come proverebbe in positivo il plusvalore generato dall'organizzazione in canzoniere dei sonetti, in negativo l'irriducibile frammentismo delle *Grazie*.

<sup>41</sup> Questa brachilogica sentenza foscoliana, affidata alla prima nota ai *Sepolcri*, trova illuminante parafrasi nelle seguenti righe della *Dissertazione* di Borgno, che «si ispira chiaramente alle idee foscoliane, ma non è affatto provato che [...] sia stata in qualche modo sottoposta al giudizio preventivo del Foscolo» (BORTOLO MARTINELLI, *Gli amici bresciani del Foscolo e le prime interpretazioni dei «Sepolcri»*, in *Foscolo e la cultura bresciana del primo Ottocento*. Atti del Convegno di studi promosso dall'Assessorato alla cultura del Comune di Brescia, 1°-3 marzo, a cura di PIETRO GIBELLINI, Brescia, Grafo, 1979, pp. 189-226: 225): «Il canto lirico, procedendo dalla fantasia accesa, che ad un tratto all'uditore presenta le sublimi immagini e sentenze che se le offrono, va direttamente al cuore, e gli comunica lo stesso ardore; preoccupato il cuore, la mente non ammette più ragionamento in contrario, ma ne segue tosto l'impulso. Laddove il dramma, l'epopea, l'apologo chieggono il raziocinio dell'uomo, onde questi sia persuaso di ciò che dice il poeta» (*Dissertazione sul carme di Ugo Foscolo Dei Sepolcri e sulla poesia lirica di Girolamo Federico Borgno*, riportato integralmente – a differenza che nel vol. VI dell'Edizione Nazionale – in appendice a GIOACHINO PAPARELLI, *Storia della "lirica" foscoliana*, cit., pp. 178-200: 199-200).

<sup>42</sup> Per un censimento delle quali si vedano i contributi di PIERANTONIO FRARE, *Le rime del Foscolo*, cit.; REMO FASANI, *Il sonetto foscoliano*, cit.; VALERIO VIANELLO, *Le vie della parola poetica: la redazione milanese delle «Poesie» foscoliane*, in *Tra commediografi e letterati. Rinascimento e Settecento veneziano. Studi per Giorgio Padoan*, a cura di T. AGOSTINI, E. LIPPI, Ravenna, Longo, 1997, pp. 239-58.

<sup>43</sup> Sui valori semantici dell'ombra, cfr. il bel contributo di MASSIMO RIVA, *Ortis, o dell'ombra amorosa: le «Ultime lettere» e la genesi del simbolismo sepolcrale*, «Italian Quarterly», XXIX (Winter 1988), 111, pp. 15-38, che ignora però le importanti osservazioni sparse in LUIGI DERLA, *L'Isola il Velo l'Ara*, cit.

<sup>44</sup> Si aggiunga che anche i cinque sonetti e la canzone in morte del padre costituiscono un macrotesto; come di un macrotesto di *Inni italiani* doveva far parte l'inno ad Alceo, di cui ci è rimasto il frammento *Alla nave delle Muse* (cfr. *infra*, p. 1 e n. 2).

Del resto, anche per i *Sepolcri* si è potuta ipotizzare una composizione protrattasi a lungo per quadri staccati, poi sottoposti ad assemblaggio<sup>45</sup>: a stretto rigore filologico e cronologico, l'ipotesi non pare sostenibile, ma nemmeno i *Sepolcri* sfuggono a quella legge della scrittura a mosaico – con tessere provenienti da opere proprie e/o altrui – che non rende certo improbabile che numerosi frammenti fossero già presenti, più o meno sbazzati, sullo scrittoio di Foscolo e che proprio a ciò sia dovuta la composizione rapida, relativamente almeno alle abitudini foscoliane, del carme. Non è certo un caso se il problema critico dell'unità dei *Sepolcri* ha tenuto banco fino ai primi anni ottanta del secolo scorso<sup>46</sup>.

Per completare il quadro, va aggiunta l'esplicita dichiarazione foscoliana consegnata, ancora una volta, alla lettera a Guillon, ma ripetuta anche altrove: «il numero delle idee è determinato; la loro combinazione è infinita: e chi meglio combina meglio scrive»<sup>47</sup>. In tal modo, Foscolo pone l'accento su una concezione della letteratura come *ars combinatoria*, che punta assai più sulla *dispositio* (e sulla *elocutio*) che sull'*inventio*, quindi sulla capacità di collocare diversamente singoli pezzi o, addirittura, frammenti. Ne abbiamo la prova, riuscita, nell'*iter* compositivo delle *Poesie*; ne constatiamo il fallimento nelle *Grazie*; che un procedimento del genere sottostia anche alla compiutezza dei *Sepolcri*<sup>48</sup>?

Molte delle osservazioni che ho fatte finora sono servite a stringere maggiormente i nessi, soprattutto di ordine formale e costruttivo, tra il canzoniere e i *Sepolcri*; non c'era particolare bisogno di farlo dal punto di vista tematico, innanzitutto perché la rilevanza del campo semantico della morte e del sepolcro è evidente anche nei sonetti, poi perché il legame tra alcuni di essi e il carme è già stato indagato a sufficienza<sup>49</sup>. Con questo, non intendo certo ridurre o, peggio, annullare lo iato che corre tra queste due

---

<sup>45</sup> «Il Galanti, *Divagazioni foscoliane*, Venezia 1915 ritiene che il carme sia stato elaborato a lungo, pezzo a pezzo separatamente, ed indi riunito con supremo magistero d'arte, secondo la tecnica indi tenuta nel comporre le *Grazie*; opinione poi accolta dal Caraccio [A. CARACCIO, *Ugo Foscolo, l'homme et le poète*, Paris, Hachette, 1934]: GIULIO MARZOT, *Ugo Foscolo*, cit., p. 880.

<sup>46</sup> L'ultimo ad affrontarlo, in serrato dialogo con la tradizione critica precedente, è stato ENZO NOÈ GIRARDI, *Il problema dell'unità nelle opere letterarie moderne e contemporanee: i «Sepolcri»*, «Testo», 8, lug.-dic. 1984, pp. 15-38.

<sup>47</sup> UGO FOSCOLO, *Lettera a Monsieur Guill...*, cit., p. 509.

<sup>48</sup> Dei *Sepolcri* come di «un'opera potenzialmente aperta, nel senso almeno che altre visioni (o variazioni) avrebbero potuto essere accolte dalla sua struttura», parla ARMANDO BALDUINO, *Ugo Foscolo*, cit., p. 385. E Bruni opina un «metodo di lavoro» per i *Sepolcri* «non diverso da quello attestato più tardi dai manoscritti delle *Grazie*, ove i passi sono seriatamente notoriamente per riquadri giustapposti, secondo un'architettura ardua o addirittura precaria. L'assenza dell'autografo obbliga a questa facile supposizione che consente di collegare il non-finito del secondo carme all'orditura strutturale del primo, in cui il discorso poetico si dispone appunto in nuclei lirici aggregati che talvolta lasciano scoperti i giunti degli incastri» (ARNALDO BRUNI cit., p. 341). Ma già GLAUCO CAMBON (*Foscolo: un'ipotesi di grande stile*, «Arcadia. Accademia letteraria italiana. Atti e memorie», I s., III, VIII, 1981-1982, pp. 203-38), dopo aver segnalato che «la vocazione drammatica pervade un po' tutta l'opera di Foscolo», così proseguiva: «Anche la tendenza a organizzare la narrazione poetica in scene giustapposte, rimproveratagli da qualche suo contemporaneo e da lui ascritta all'affinità elettiva per Pindaro, rientra in questa vocazione o perlomeno la favorisce (Barbarisi ha notato che nelle versioni omeriche Foscolo tende a dar spicco a singole scene o quadri; la connaturata tendenza all'ellissi narrativa, così ovvia nei *Sepolcri*, è dello stesso tenore e porrà le basi per la frammentazione compositiva delle *Grazie*)» (p. 215).

<sup>49</sup> Sulla presenza del tema funebre nei sonetti ha insistito soprattutto Cerruti («le *Poesie* e in particolare i sonetti di cui si sta scorrendo risultano in genere posseduti da un senso profondo di morte, pervasi da un'ossessiva funebrità e più o meno intensamente costruiti su parole che in modo diretto o indiretto nominano ed evocano la morte): MARCO CERRUTI, *Introduzione a Foscolo*, Bari, Laterza, 1990, p. 80). Sui rapporti tra i *Sepolcri* e in particolare il sonetto *Forse perché* si veda FRANCO GAVAZZENI, *Appunti sulla storia*, cit., pp. 343-56.

esperienze poetiche, appiattendo la seconda sulla prima; e proprio il rinvenimento di un'altra costante – l'ultima – ci aiuterà a cogliere le differenze.

Come le *Poesie*, così anche i *Sepolcri* si sviluppano attorno ad una costellazione di antitesi, in rapporto tra loro e tutte dipendenti dalla contrapposizione originaria (che mi sembra concentrata nel sintagma «pietosa insania») tra una concezione materialistica della morte come fine di tutto e una speranza – laica o genericamente spiritualistica che sia – in una qualsivoglia forma di sopravvivenza *post mortem*; tra il materialismo lucreziano e lo storicismo vichiano, se vogliamo indicarne, con Gavazzeni, i referenti culturali<sup>50</sup>. Mi tocca rinunciare, anche in questo caso, ad esemplificare largamente: basterà l'esame di parole chiave come *sole* ed *ombra*, di cui ho già sottolineate le ricorrenze. Si tratta di termini il cui valore, nella poesia foscoliana, va ben oltre il significato vocabolaristico (e parlo, come è ovvio, del vocabolario della poesia), poiché assurgono a veri e propri simboli; e che hanno, dei simboli, la tipica ambivalenza semantica. Infatti, il sole fecondatore del v. 3 si oppone diametralmente al sole del v. 294, distante e indifferente spettatore delle sciagure umane, al sole che inaridisce i piante e le lacrime (anch'esse, a loro volte, feconde). È da questo sole distruttore che le ombre degli alberi (che non potrebbero comunque sussistere, in assenza di esso), proteggono altre ombre, quelle dei defunti (v. 260): sicché ombra/e è lessema chiamato ad evocare sia i morti sia la vita (vegetale) che nasce sulle loro tombe, accostando quindi due campi semantici opposti (tanto più che si tratta di una vita che si nutre del corpo morto). Ne consegue che ombra e sole non soltanto si oppongono tra loro, ma anche ospitano al proprio interno valori semantici antitetici. Sulla continua compresenza di immagini che rimandano ai «principi metafisici» opposti di «Conservazione»/«Protezione» e di «Distruzione»/«Minaccia», compresenza che sottende la complessa architettura dei *Sepolcri* (e di gran parte della poesia foscoliana), nonché sulla costitutiva ambivalenza di queste immagini/simboli/allegorie nella produzione foscoliana ha scritto pagine di grande suggestione Luigi Derla, in uno dei più bei libri foscoliani degli ultimi trent'anni. Qui vorrei suggerire che questa compresenza di opposti cui Foscolo dà vita in molte immagini e in molti termini dei *Sepolcri* costituisce l'esempio estremo e più arduo di quelle transizioni che scavalcano i «sillogismi» del ragionamento e parlano direttamente alla «fantasia ed al cuore». Anche o forse soprattutto a questa concentrazione di dettato, raggiunta solo parzialmente nelle *Poesie*, si deve imputare la famosa oscurità dei *Sepolcri*, nonché la stretta pertinenza di essa alla categoria del sublime. La fortissima densità semantica che quasi in ogni parola consegue al corto circuito di significati opposti (che convivono senza né annullarsi reciprocamente né trasvalutarsi in un ulteriore significato, più ampio o più alto che sia; esattamente secondo lo stesso processo che abbiamo segnalato all'opera negli anagrammi del sonetto *Forse perché*<sup>51</sup>) costringe il lettore a quel pensare fortemente che, secondo

<sup>50</sup> Ivi, p. 333.

<sup>51</sup> ALBERTO BRAMBILLA-PIERANTONIO FRARE, *Il sonetto [Alla Sera]...*, cit.

Foscolo, è l'effetto conseguito dal sublime<sup>52</sup> e che si rende necessario per colmare lo iato tra i significati diversi – anzi, addirittura opposti – assegnati allo stesso vocabolo (grazie al mutare di circostanze, tempi e luoghi): la massima distanza semantica si realizza nella minima estensione testuale, con la massima *brevitas*: il che è quanto di più contrario si possa trovare alla *perspicuitas*<sup>53</sup>. Questa stessa densità semantica finisce anche per obliterare, sempre agli occhi del lettore, la tessitura retorica del carne, che pure è decisamente fitta ed elaborata: le figure retoriche risultano infatti una sorta di inevitabile portato della tensione immaginativa e fantastica dell'autore (e dell'argomento): che è forse il carattere principale del sublime come lo descrive Dionisio Longino.

Dovrei aprire, qui, il *dossier* dei rapporti tra i *Sepolcri* e il sublime, dossier già voluminoso ma ancora, a parer mio, suscettibile di arricchimenti; ma non posso abusare oltre della pazienza di chi mi ascolta e quindi chiudo, scusandomi se in tanti punti il mio discorso è stato più accennato che sviluppato: ma, a volte, «poca favilla gran fiamma seconda»<sup>54</sup>.

Pierantonio Frare

(15 febbraio-23 marzo 2006 (detta a Padova il 23 marzo 2006); rivista nel giugno 2007)

---

<sup>52</sup> «Quello sommamente è sublime che dà molto da pensare. Longino, sez. VII»: così recita una nota foscoliana della *Lettera a Monsieur Guill...*, cit., p. 513.

<sup>53</sup> «Pur vi manca il sublime che si fa riconoscere da' suoi effetti invariabili di occupare tutta l'anima nostra, e farla sentire e meditare ad un tempo sopra vari pensieri e sentimenti diversi, addensati in poche espressioni»: UGO FOSCOLO, *Della «Gerusalemme Liberata» tradotta in versi inglesi*, in ID., *Saggi e discorsi critici*, edizione critica a cura di CESARE FOLIGNO (E. N. X), Firenze, Le Monnier, 1953, p. 568. Nella seconda tiratura dell'*Essay on the Present Literature in Italy*, Foscolo fece inserire le seguenti righe: «Those who have criticised Foscolo's discourse on the origin and the duties of literature, have found all the beauties and all the defects of this author more strongly displayed than in any other of his prose works. A strict propriety in the words, a severe grammatical exactness, and a scrupolous rejection of every thing not absolutely inherent in the genius of the language – these meritorious characteristics are apparent in every page: but on the other hand, the same composition is remarkable for an unusual method of connecting the phrases; for the perilous boldness of the metaphors; for the over-nice discrimination of the expressions, and the use of them in the primitive Tuscan sense in contradistinction to their moderne acceptation; for a certain confusion of imagery with argument, a continual struggle between the natural impetuosity and the affected calm of the writer; for a union of objects very different in themselves, which are distinguished by a variety of colouring that dazzle and confounds the eye; and, lastly, for the crowd of ideas which together with the rapidity of expression overwhelm and fatigue the attention» (UGO FOSCOLO, *Saggi di letteratura italiana. Parte seconda*, edizione critica a cura di CESARE FOLIGNO [E. N. XI], Firenze, Le Monnier, 1958, p. 479). Questa descrizione delle caratteristiche stilistiche e concettuali dell'orazione inaugurale pavese si applica benissimo agli stessi *Sepolcri*; e, confermando l'intuizione critica di Macrì che essa sia «quasi una versione in prosa dei *Sepolcri*» (OSCAR MACRÌ, *Semantica e metrica dei «Sepolcri» del Foscolo. Con una teoria dell'endecasillabo*, Roma, Bulzoni, 1978, pp. 202-203), invita ad approfondire il legame tra i due testi, non tanto (o non solo) dal punto di vista dei contenuti, quanto della loro comune appartenenza alla categoria del sublime.

<sup>54</sup> Sull'argomento, si veda ora l'eccellente saggio di CORRADO VIOLA, *I «Sepolcri» e il 'sublime'*, in corso di stampa negli atti del Convegno «A egregie cose». Dei *Sepolcri di Ugo Foscolo*, Brescia, 20-21 aprile 2007.