

L'IMPOSSIBILE IRONIA: IL SESTO TOMO DELL'IO

«L'ironia è un dovere», sentenziava – ovviamente non senza ironia – Friedrich Schlegel nei *Frammenti sulla poesia e sulla letteratura*, risalenti al 1797-98 ma pubblicati postumi¹. Senza aver avuto conoscenza diretta né di «Athenaeum» né degli altri scritti di Schlegel, Foscolo sembra voler obbedire, con il *Sesto tomo dell'io*, ad una ingiunzione che, evidentemente, interpretava e insieme guidava lo spirito dei tempi. Del resto, l'ironia non era appannaggio solo del romanticismo: un po' in tutta Europa, nel secolo che si chiudeva, gli scrittori avevano prodotto opere fortemente permeate dal ricorso ad essa. Non faceva eccezione l'Italia, dove, a tacere dei meno illustri Francesco Gritti e Pietro Chiari (pur non influenti sul *Sesto tomo*, almeno stando a Di Benedetto²) non si possono assolutamente dimenticare né Carlo Gozzi (grandemente apprezzato proprio dai romantici tedeschi) né Giuseppe Parini. La lezione ironica del *Giorno*, come è noto, operò con maggiore efficacia dopo la pubblicazione delle *Opere* a cura del discepolo Francesco Reina: quelle pagine della *Vita* introduttiva in cui si pone l'accento sul registro ironico che sostiene tutto il poemetto richiamarono l'attenzione dei grandi milanesi, di nascita e di adozione: Monti accostò l'ironia di Parini a quella di Socrate nelle lezioni pavesi del 1803, Manzoni la riprodusse (accentuandone però il versante «bilioso», dell'*indignatio*) nei *Sermoni*, Foscolo stesso ne tenterà la trasposizione in prosa nella *Notizia intorno a Didimo Chierico* (e probabilmente attraverso questa mediazione essa arriverà fino ai *Detti memorabili di Filippo Ottonieri* di Leopardi)³.

Il quadro qui abbozzato è estremamente sintetico, ma vale a rendere sommaria ragione della grande attualità dell'argomento e insieme della sensibilità delle antenne culturali di Foscolo. Del resto, già Apollonio segnalava che «la suggestione di un esemplare classico nasce tardi e lenta in lui, dopo aver sperimentato la validità moderna dell'antica proposta, e deve, prima di far la prova degli antichi, ritrovarsi a colloquio coi moderni, e nell'incontro con le forme e le voci più divulgate, partecipando a una discussione tumultuosa, intorno a modi e motivi frequentatissimi»⁴: dopo aver constatato che modo e insieme motivo frequentatissimo, a cavallo tra i due secoli, è proprio l'ironia, risulterà meno sorprendente il proposito foscoliano di scrivere un'opera ironica in prosa.

Lo snodo cronologico cruciale in cui si situa il *Sesto tomo* rende tuttavia più complicata la vita dell'osservatore, che dovrà tener conto di due concezioni di ironia molto diverse tra loro, come ci ricorda Friedrich Schlegel: «[42] La filosofia è la vera patria dell'ironia, che si potrebbe definire bellezza logica; perché dovunque si faccia filosofia in dialoghi orali e scritti, e in una forma non del tutto sistematica, si deve produrre ed esigere ironia; e persino gli stoici considerarono l'urbanità una virtù. Certo vi è anche una ironia retori-

¹ Friedrich SCHLEGEL, *Frammenti critici e poetici*, a cura di Michele COMETA, Einaudi, Torino 1998, p. 163.

² Ugo FOSCOLO, *Il sesto tomo dell'io*, Edizione critica e commento a cura di Vincenzo DI BENEDETTO, Einaudi, Torino 1991, p. 76. Le citazioni del *Sesto tomo* da quest'opera, ma con notevole semplificazione dei segni diacritici usati dall'editore.

³ Cfr. Pierantonio FRARE, *Dalla «splendida bile» alla «socratica ironia»: Parini e Manzoni*, in *Le buone dottrine e le buone lettere. Brescia per il bicentenario della morte di Giuseppe Parini. 17-19 novembre 1999*, a cura di Bortolo MARTINELLI, Carlo ANNONI, Giuseppe LANGELLA, Vita e Pensiero, Milano 2001, pp. 229-55.

⁴ Mario APOLLONIO, *Fondazioni della cultura italiana moderna. Storia letteraria dell'Ottocento. I. Vite dei poeti*, Sansoni, Firenze 1948, p. 118.

ca che, usata con moderazione, ha un effetto eccellente, in particolar modo nella polemica; tuttavia essa è al cospetto della sublime urbanità della musa socratica, ciò che lo splendore della più brillante orazione è al cospetto di una antica tragedia di stile elevato. La poesia soltanto può elevarsi sotto questo rispetto all'altezza della filosofia, e non si fonda, come la retorica, su passi ironici. Vi son poesie antiche e moderne che respirano continuamente nel complesso e dappertutto il soffio divino dell'ironia»⁵.

Per non essere colti in contropiede da una ironia – retorica o romantica – non riconosciuta, occorre quindi procedere insieme con metodo e con leggerezza, e con attenzione più allo spirito che alla lettera, tentando di riconoscere le modalità di scrittura ironica presenti nel *Sesto tomo*. La prima e la più evidente è la messa in luce, e alla berlina, dei meccanismi narrativi: sulle orme principalmente di Sterne, il narratore demistifica le convenzioni del racconto e denuncia il patto narrativo tra autore e lettore – non eliminandolo, ovviamente, ché non sarebbe possibile, ma spostandolo ad un grado più alto di sofisticazione e di consapevolezza. Valga per tutti lo svelamento del carattere fittizio e convenzionale della dedica, che culmina nella paradossale rinuncia ad essa (cui l'io implicito perviene oltrepassando due paradossi minori: quello di affidarla a se stesso e quello di autobiasimarsi, anziché autolodarsi): «Vi sarà l'epigrafe; non la dedica. Chi la vuole se la scriva»⁶ (p. 8).

La definizione retorica di ironia punta poi, come è noto, sul carattere citazionale (oggi si direbbe dialogico) della figura: «uso partigiano del vocabolario della parte avversa», nella sintetica definizione di Lausberg, dove si incrociano citazione e rovesciamento di senso del discorso citato⁷. Il frequente ricorso, anche nel *Sesto tomo*, a questa modalità non sorprende certo, in un autore che nelle *Lettere scritte dall'Inghilterra* avrebbe definito la propria come una scrittura «a mosaico»⁸: esaminerò più avanti il caso (esplicito) del frammento che va sotto il titolo di *Autocitazione*, preferendo ora soffermarmi su un caso più dissimulato e proprio per questo più ironico, una volta che lo si sia riconosciuto (non va dimenticato che l'ironia è figura rischiosa, per l'autore, in quanto resta inattiva fino all'arrivo di un lettore che la comprenda). «Vittoria, lettore! m'alzo a mezzo il pranzo per non lasciarmi scappare il più bel pensiero del mondo», che è poi quello, subito tacciato di

⁵ SCHLEGEL, *Frammenti critici e poetici*, cit., pp. 10-11 (già in «Lyceum der Schönen Künste», vol I, parte II, 1797).

⁶ Agli esempi di Sterne, Gritti e Chiari segnalati da Di Benedetto (FOSCOLO, *Il sesto tomo dell'io*, cit., p. 75) si può aggiungere quello di Tassoni, che introduce i propri *Pensieri* con una paradossale 'anti-dedica' (Alessandro TASSONI, *A chi legge*, in *Pensieri e scritti preparatori*, a cura di Pietro PULIATTI, Edizioni Panini, Modena 1986, pp. 367-71). E, restando in ambito secentesco, l'idea del «sesto» tomo di un'opera non preceduto da altri ricorda il caso dell'idillio mariniano *Europa*, apparso nel 1607 col sottotitolo *della Sampogna idillio XXXV* e rimasto parimenti isolato a lungo, prima di trovare la compagnia di altri undici idilli nell'edizione 1620 della *Sampogna*. A proposito della numerazione dei brevi capitoli di *Psiche*, che va dal 57 al 59, la Terzoli congettura, a mio parere fondatamente, che «questa inattesa comparsa del numero 57 rientri ancora nel carattere sperimentale – rottura delle regole e costruzione di sequenze paradossali – che si è riconosciuto come tratto distintivo» del *Sesto tomo* (Maria Antonietta TERZOLI, *Foscolo*, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 46).

⁷ Heinrich LAUSBERG, *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna 1969 [ed. orig. 1949], p. 128: «uso del vocabolario partigiano della parte avversa, utilizzato nella ferma convinzione che il pubblico riconosca la incredibilità di questo vocabolario».

⁸ Ugo FOSCOLO, *Lettere scritte dall'Inghilterra*, Edizione nazionale delle Opere di Ugo Foscolo. V. *Prose varie d'arte*, a cura di Mario FUBINI, Le Monnier, Firenze 1951, p. 437.

rancidume, di affidare la stesura della dedica all'editore o allo stampatore o al libraio o a un amico o a un altro letterato. Il frammento sembra far tesoro, rovesciandolo in positivo, del monito sotteso ad un celebre pensiero di Pascal: «Pensée échappée, je la voulais écrire; j'écris, au lieu, qu'elle m'est échappée» (98 [370], p. 76). Esso si accompagna ad un'altra riflessione sulla fragilità del pensiero umano: «Ne vous étonnez pas s'il ne raisonne pas bien à present: une mouche bourdonne à ses oreilles; c'en est assez pour le rendre incapable de bon conseil» (95 [366], p. 76)⁹. Di quest'ultimo pare aver conservato memoria Sterne, che nel XLIX capitolo del *Viaggio sentimentale* scrive (nella traduzione di Foscolo): «Ricordiamo che il grave e dottissimo Bevorischio ne' suoi commentarj su le generazioni di Adamo in poi, s'interrompe naturalissimamente a mezzo la nota, per dar notizia a' lettori, come una coppia di passeri posatasi sull'imposta esteriore delle sue finestre l'aveva frastornato per tutta quell'ora ch'ei si stava scrivendo; e tanto, che gli fe' perdere il filo della sua genealogia».

Il narratore del *Sesto tomo* mette in atto un rovesciamento della situazione descritta da Pascal (e da Sterne): nel filosofo francese il pensiero – la massima manifestazione dell'uomo, canna sì, ma pensante – è soggetto ad una tale serie di contingenze e di accidenti, esterni ed interiori, che la sua nascita e il suo sviluppo completo possono considerarsi pressoché miracolosi, mentre il suo fallimento e la sua incompletezza non costituiscono altro che una riprova della ontologica insufficienza dell'uomo. Nel frammento foscoliano, invece, il pensiero padroneggia le circostanze, qui rappresentate dallo stimolo biologico della fame e dal suo travestimento culturale nel pranzo, imponendo la propria legge: fino al paradosso di poter dichiarare il «rancidume» del pensiero stesso. Non valeva certo la pena di interrompere il pranzo...

Qualche problema critico in più susciterà la messa a contatto tra Foscolo e il romanticismo tedesco, forse non del tutto giustificata dal punto di vista filologico: bisogna però ricordare che, come tutti i movimenti culturali fecondi, anche «Il Romanticismo non solo si proietta verso il futuro, ma riorienta anche il passato, facendo diventare anticipatrici del Romanticismo stesso opere che romantiche non sono»¹⁰. Tanto più che le caratteristiche del *Sesto tomo* non possono non evocare alcuni concetti chiave della speculazione di Schlegel, quali frammento, paradosso, ironia, legati tra loro in una costellazione che Franco Rella così ricostruisce: «Il primo strumento di questa azione di destabilizzazione della filosofia classica è l'ironia, e la figura in cui l'ironia si esprime è il paradosso, che unisce in un'unica costellazione l'inconciliabile. L'ironia rovescia il movimento classico della filosofia, che muove dal concetto all'idea. L'idea diventa, per Schlegel, “il concetto condotto fino all'ironia, sintesi assoluta di antitesi assolute, la continua autogenerantesi alternanza di due pensieri in dissidio fra loro” («Athenaeum», 121). Il risultato di questa operazione non potrà essere unità e armonia, ma un frammento, oppure “un sistema di frammenti”»¹¹.

È ovvio che l'incompiutezza del *Sesto tomo* impedisce di trarre precise conseguenze relative alla scelta del frammento, che, del resto, prima di essere teorizzato da Schlegel come forma romantica per eccellenza, era già stato praticato da Sterne nei suoi romanzi,

⁹ Blaise PASCAL, *Pensées*, in ID., *Oeuvres complètes*, éd. Jacques CHEVALIER, Paris 1960 (Bibliothèque de la Pléiade, 34), nn. 98 e 95.

¹⁰ Franco RELLA, *L'estetica del Romanticismo*, Donzelli, Roma 1997, p. 13.

¹¹ Ibi, pp. 34-35.

spesso disintegrati in capitoli brevissimi e slegati o addirittura esplicitamente contrassegnati come *Fragment*. L'amore per il «paradosso», invece, è una caratteristica che l'editore della *Vera storia di due amanti infelici, ossia Ultime lettere di Jacopo Ortis* rimprovera a Jacopo – il quale «esempio diviene terribilissimo onde conoscere a cui riducano le umane disordinate passioni, e un troppo falso sistema di filosofici paradossi»¹². Il *Sesto tomo* fa un uso accorto dei paradossi, utilizzandoli proprio come strumento dell'ironia: dopo averne già riscontrato un caso nella *Dedica*, possiamo farci guidare in ulteriori ricerche da un frammento di Novalis apparso sul primo numero di «*Athenaeum*» (maggio 1798): «57. L'arguzia, come principio delle affinità, è contemporaneamente il *menstruum* universale. Accostamenti tipici dell'arguzia sono ad esempio l'ebreo e il cosmopolita, la fanciullezza e la saggezza, il brigantaggio e la nobiltà, la virtù e l'eteria, eccesso e difetto di giudizio nell'ingenuità e così via all'infinito»¹³. Non occorre una analisi minuziosa, credo, per dimostrare la natura paradossale e ironica degli accostamenti/contrapposizioni tra l'esperta cortigiana Temira e la giovinetta Psiche, tra il narratore in cerca di patria (l'ebreo di Novalis è evidentemente l'ebreo errante) e il cosmopolita Diogene. Paradossale, del resto, è lo stesso argomento dell'opera: «Il libro che sta fra le mani del candido lettore è il sesto tomo dell'io» (p. 12). L'assolutezza dell'io (con la maiuscola) assunto a oggetto di narrazione confligge con le modalità della narrazione, che innanzitutto lo distanzia in una terza persona (un io-lui, si potrebbe dire), poi ne frantuma l'integrità in tomi («sesto tomo») e annali, tuttavia regolati da una cronologia arbitraria e non da quella oggettiva del calendario («il mio anno ventesimo terzo, dai 4 maggio del 1799 sino a' 4 maggio del 1800»: p. 12).

Intrico di contraddizioni – di paradossi – che occorre, se non dipanare, almeno descrivere, perché lo statuto dell'io è decisivo per la riuscita del progetto ironico dell'opera; e tanto più in un autore che fa del soggettivismo la novità e l'elemento centrale della propria opera, come ha dimostrato Girardi¹⁴.

L'autore implicito del *Sesto tomo* si presenta fin dal principio come uno sradicato, un uomo senza legami di sorta: non solo quelli sociali e letterari – visto che rifiuta le convenzioni della dedica – ma anche quelli famigliari: «D'altronde de' miei avi, bisavi e proavi non saprei che mi dire; non li conosco» (p. 6). Se poi conosca sé stesso, è questione non facile da dirimere, visto che né l'autoelogio né l'autobiasimo, entrambi annunciati, prendono corpo nella scrittura: forse, proprio ad essa doveva essere affidata la delinea-zione completa di un io ancora indefinito, tanto da eludere perfino la risposta alla domanda fondamentale: «Perché scrivi?» (p. 12). All'assenza di collocazione cronologica corrisponde l'assenza di patria: «Ma la patria...? Il cielo non me ne ha concesso; anzi – prosegue con bella immagine – ordinò alla fortuna di gettarmi nel mondo come un dado» (p. 19). E in *Psiche* è evidente l'invito – di Temira all'io poetico e di questi a Psiche – a rinunciare a legami amorosi duraturi. Niente di particolarmente nuovo in tutti questi dati, anche perché essi coincidono con la biografia dell'autore empirico, sintetizzata, tra gli altri, da Derla, che ha parlato di un «duplice sradicamento: territoriale e culturale» di

¹² Ugo FOSCOLO - Angelo SASSOLI, *Vera storia di due amanti infelici, ossia Ultime lettere di Jacopo Ortis*, a cura di Pino FASANO, Bulzoni, Roma 1999, pp. 66 e 109.

¹³ *Athenaeum* cit., p. 57.

¹⁴ Enzo Noè GIRARDI, *Saggio sul Foscolo*, Spes, Milazzo 1978 (già apparso come introduzione a Ugo FOSCOLO, *Opere*, Le stelle, Milano, 2 voll., 1966 e 1968).

Foscolo, «uomo di *un altro luogo*» e di «*un altro tempo*»¹⁵. Caratteristiche biografiche che tutti riconosciamo e che non ci interesserebbero più che tanto se Foscolo non le utilizzasse nella costruzione dell'autore implicito del *Sesto tomo*, che chiameremo Lorenzo (sulla base di una indicazione presente in *Psiche*: p. 29), nome in cui si incrociano quello reale dell'amato Sterne e quello letterario dell'amico di Jacopo¹⁶. Egli, infatti, proprio sulla base di questa assenza di radicamenti e della mobilità e disponibilità che ne conseguono, si presenta riassuntivamente come «uno strumento fatto per ogni tuono, e appunto appunto per modulare le transazioni» (p. 24), con lo stesso paragone usato da Schlegel, il quale aveva già scritto che l'ironista è «tour à tour philosophe, philologue, critique, comme un instrument qu'on s'accorde au ton voulu»¹⁷. Lorenzo si trova, dunque, in una condizione esistenziale particolarmente adatta all'esercizio dell'ironia: come ha infatti rilevato Jankélévitch, «Partout exilé, toujours transhumant, éternellement nomade, l'ironiste ne trouve jamais où se fixer, où planter sa tente: c'est un apatride ou, comme disait Novalis, un citoyen du monde»¹⁸. Qui il filosofo francese stabilisce un corto circuito, una sinonimia tra apolide e cosmopolita forse non del tutto giustificata; ma a noi, attratti dal nome di Novalis, interessa il secondo termine, poiché lo stesso narratore che viene costruendo la propria immagine di sé come sradicato, esule, privo di legami – tanto da potersi paragonare ad Annibale che profugo dall'Africa «cercava per l'universo un nemico al popolo romano» (p. 18) – dichiara però risolutamente e in contrasto con le premesse: «Né tutta la sua [di Diogene] eloquenza, né il suo esempio, che vale assai più, mi hanno potuto mai fare cosmopolita nel cuore» (p. 19). Vale la pena di leggere anche le righe successive, che ci forniscono una chiave di interpretazione non trascurabile: «La mia ragione presa alle strette dagli argomenti, e dalla triste verità dell'esperienza ha detto scuotendo appena la testa di sì; ma il cuore – e Diogene che lo sa ve ne attestì – è restato da quel dì malinconico, e non ha risposto neppure un et» (p. 19). Singolare risposta, quella della ragione, che annuisce scuotendo la testa, cioè, parrebbe, dicendo di no; ma più importa notare la contrapposizione instaurata tra ragione e cuore, ampiamente sviluppata nell'*Ortis* e nelle *Poesie* e qui, come là, risolta a favore del cuore. A favore, cioè, di una retorica dell'immediatezza sentimentale quanto mai aliena dalla distanziamento ironica (a meno che non si tratti di quella ironia romantica che, secondo Jankélévitch, «n'exténue le monde que pour se prendre elle-même plus au sérieux»¹⁹). Emblematico di questa deriva – non saprei dire quanto preterintenzionale – proprio il cosiddetto *Avvertimento* che fa seguire, all'autoironica presentazione di un io in-consistente e frammentato in tomi ed annuali, l'invettiva contro coloro che comprano e non leggono o, peggio ancora, comprano, leggono e non intendono. Si ha qui un passaggio dall'ironia al sarcasmo che prelude ad un totale cambiamento di registro, inaugurato da un sorprendente «Fuor di Scherzo» (p. 13). Ora, qual mai ironista potrebbe scrivere «fuor di scherzo» senza scherzare, cioè restando ben dentro lo scherzo o, perlomeno, bordeggiando «tra la Cariddi del gioco e la

¹⁵ Luigi DERLA, *Interpretazione dell'Ortis*, «Convivium», XXXV 5 (set.-ott. 1967), pp. 556-76: p. 569.

¹⁶ TERZOLI, *Foscolo*, cit., p. 42.

¹⁷ Cito da Vladimir JANKÉLÉVITCH, *L'ironie*, Flammarion, Paris 1964, p. 160 (trad. it. il melangolo, Genova 1997²).

¹⁸ *Ibid.*, p. 163.

¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

Scilla della serietà?»²⁰. Quale scrittura ironica può sopportare seriamente una simile dichiarazione di intenti? Ma qui, appunto, l'io implicito non scherza, anzi «confessa» (il termine è di Foscolo) il suo «proponimento» (che, certo, sa un po' d'ambizione: un accenno di autocritica modestia è quanto rimane della disposizione ironica di partenza): «mostrarmi come la madre natura[,] e la fortuna mi han fatto» (p. 13). Non appena il romanzo autobiografico si interna nel proprio argomento, il narratore abbandona la distanziamento riflessiva a favore dell'immedesimazione patetica, postulando una aderenza della descrizione all'oggetto, della parola alla cosa – una trasparenza del vero, insomma – che comprimono, fino ad annullarlo, lo spazio in cui si muove e vive l'ironia.

Siamo, credo, ad un punto fondamentale di quello che possiamo considerare il fallimento del progetto ironico del *Sesto tomo*, del resto lucidamente segnalato dallo stesso Foscolo – diventato nel frattempo Didimo – quando scriverà, a proposito dello Sterne del *Viaggio sentimentale* e del *Tristram Shandy*, che «mentre professa il ridicolo riesce assai più nel patetico» (cap. XLVII, nota). L'esatta osservazione di Didimo si applica senza alcuna forzatura al narratore del *Sesto tomo*, in cui spesso il tono ironico (il «ridicolo», insegna Reina descrivendo lo stile del *Giorno*, è prodotto dell'ironia²¹) scivola nel patetico, che si mantiene assai più a lungo, come si può verificare nel caso esemplare di *Avvertimento*. Ma non è solo questione di una maggior predisposizione dell'autore (empirico e implicito) per il sentimentale e il patetico, ma di una contraddizione inerente al piano stesso dell'opera – e, per quanto i due livelli vadano tenuti distinti, al progetto romantico. L'assolutizzazione dell'io – in particolare dell'io artistico – è senz'altro matrice di ironia nei rapporti tra esso e la conseguente relatività dell'opera e del mondo, ma non si presta certamente ad essere oggetto di ironia. O forse sì, ma di una ironia che costituisce ad un tempo prodotto e conferma di quel nichilismo insito nella assolutizzazione del soggetto perseguita dal romanticismo, pericolo subito segnalato a Fichte da Jacobi. Il narratore del *Sesto tomo* si arresta sia di fronte alla rigorosa deduzione di una ironia che si fa nichilismo (approdo semmai dell'*Ortis*, come ha segnalato di recente Neppi²²), sia di fronte all'altra possibilità, già insita nella concezione tradizionale, retorica, della figura, quella del passaggio all'autoironia.

Dobbiamo soffermarci su questo punto, poiché si tratta di un passaggio che un progetto ironico non può non contemplare, per due motivi che la riflessione contemporanea ha messo in luce: uno, per così dire, ontologico, di consustanzialità tra ironia ed autoironia, per cui, dove manca la seconda, latita in realtà anche la prima; l'altro per spiegare l'impertinenza dell'ironia alla sfera del riso distruttivo, della comicità escludente e negativa e il suo legame, al contrario, con l'umorismo che genera inclusione e accoglienza, cui essa pertiene a maggior titolo²³.

Per la verità, il passaggio dall'ironia all'autoironia episodicamente avviene: nella *Dedica*, in *Amor di patria* (già minato però dal narcisismo), soprattutto nel secondo frammento di

²⁰ *Ibid.*, p. 131.

²¹ Francesco REINA, *Vita di Giuseppe Parini*, in *Opere di Giuseppe Parini pubblicate e illustrate da Francesco Reina*, 6 voll., Milano, Stamperia e Fonderia del Genio Tipografico, 1801-1804, I, pp. XXXIV-XXXV.

²² Sul tema del nichilismo, proprio in relazione a Foscolo, cfr. Enzo NEPPI, *Foscolo et les origines du nihilisme moderne*, in AA. VV., *La philosophie italienne. Actes du Colloque des 17-19 mars 2000 (Paris)*, Lurpi, Rennes 2001, pp. 177-207.

²³ Marina MIZZAU, *L'ironia. La contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano 1984, pp. 106-108.

Cavalli e cavalieri, in cui è proprio il comportamento patetico dell'io ad essere ironizzato: «Io precedeva la cavalleria arieggiando il valor di Rinaldo e non parlando più ai colli di Bologna i quali ad onta dei miei saluti patetici non m'avrebbero mai dato risposta... così almeno credo» (p. 25). Più sovente, però, esso è impedito dalla crescente serietà con cui il narratore del *Sesto tomo*, di pagina in pagina, prende sé stesso. Infatti, man mano che si procede nel testo, le caratteristiche dell'io mutano: ciò che assume chiaramente rilievo e predominanza, non è un io frammentato, poliedrico, cangiante perché moltiplicato dalla diversità dei punti di vista cui lo sottopone lo sguardo (auto)ironico; ma l'io già sperimentato nell'*Ortis* 1798 e poi confermato in quello del 1802 e nelle *Poesie*. Tanto il primo è decostruito, altrettanto costruito e impostato è il secondo, nonostante la linea di frattura che lo attraversa, più superficiale (apparente) che profonda (reale). Sappiamo, infatti, che si tratta, come è stato da più parti rilevato, di un io scisso tra due polarità antitetiche e nello stesso tempo costitutive, spesso riconducibili - e di fatto ricondotte - ai costituenti simbolici e antropologici del cuore e della ragione. Si passa, insomma, dall'io per così dire 'plurale' (e ironico) della *Dedica* all'io 'duale' (e patetico) di *Amor di patria*, preparato da quell'*Avvertimento* in cui il ricorso all'ironia si rivela impossibile proprio quando essa è chiamata ad investire il soggetto e l'oggetto del romanzo autobiografico. Il già ricordato rifiuto del cosmopolitismo, pronunciato in ossequio alle ragioni del cuore, è il rifiuto di un io ironico e ironizzato, privo di *ubi consistam*. Con questa scelta, l'io del *Sesto tomo* si schiera apertamente dalla parte del cuore, allineandosi sulle stesse posizioni di Jacopo, dello «sfortunato amico suo» Jacopo Ortis, di cui cita *ex professo* le seguenti «parole»: «Immergendomi in quel laghetto io cantava un inno alla natura ed invocava le amabili ninfe custodi delle fontane. Illusioni! grida il filosofo. E non è tutto illusione? tutto! Beati gli antichi che si credevano [degni] degli abbracciamenti delle dive, che difondevano lo splendore della divinità su le imperfezioni dell'uomo, e che accarezzando gl'idoli della lor fantasia trovavano il bello ed il vero» (p. 48)²⁴. La citazione quasi esaurisce il frammento, cosicché non è facile cogliere la funzione del brano. Di certo, esso introduce esplicitamente nel *Sesto tomo* un altro asse oppositivo, tra realtà e illusione, che può considerarsi omologo a quello tra ragione e cuore, e che articola spesso l'opera: basti vedere come Diogene (chiunque egli sia nella realtà storica) distrugge le illusioni di gloria, di fama, di libertà coltivate da Lorenzo e come Temira riconduce l'amore-passione alla ragionevole e ragionata gestione di un rapporto sentimentale.

Il problema che si pone al narratore è lo stesso che riguarda Jacopo e che conviene rileggere nella forma dell'*Ortis* 1798, per le indicazioni metaletterarie ivi racchiuse: «Anzi che spegnere le facj che aggiornano la prospettiva teatrale, e disingannare villanamente gli spettatori, non è assai meglio calar del tutto il sipario, e lasciarli nella loro illusione? Ma se l'inganno ti nuoce? – che monta? se il disinganno è mortale». La metafora del mondo/teatro non si limita a riprendere un *topos* antichissimo, ma anche fornisce indicazioni sul progetto letterario del *Sesto tomo*. Gli ironisti del Settecento, in particolare Sterne, avevano certamente insegnato a Foscolo un diverso modo di scrivere, un diverso punto di vista rispetto alla retorica dell'immediatezza sentimentale – del mostrarsi come

²⁴ Il brano, in cui integro il «degni» sfuggito a Foscolo, per scorso di penna, corrisponde alla terza lettera dell'*Ortis* 1798 e alla lettera del 15 maggio dell'*Ortis* 1801 e dell'*Ortis* 1802. Sulle tre versioni e sulla dialettica tra illusione e realtà nel percorso foscoliano, cfr. Vincenzo DI BENEDETTO, *Lo scrittoio di Ugo Foscolo*, Einaudi, Torino, cap. XIII.

si è – sperimentata nell'*Ortis* 1798 e poi ripresa nell'*Ortis* 1802²⁵. Non si tratta di creare, nell'opera letteraria, una 'illusione di realtà', ma semmai di distruggere quella che inevitabilmente si crea, additando, mettendo in luce i meccanismi narrativi, finzionali, che consentono l'instaurarsi di tale illusione. Queste tecniche di svelamento, che avvertono il lettore dell'inganno che si sta consumando sulla pagina – sulla scena – rientrano tra le prerogative di uno sguardo ironico e danno luogo a inserti ironici. Se Jacopo sperimenta le verità del cuore, e ad esse si affida, l'io del *Sesto tomo* sembra invece tentato, fin dall'inizio, da una razionalità ironica che smaschera le illusioni, gli inganni: primo fra tutti, quello delle convenzioni letterarie, in quanto figura, per uno scrittore, di ogni altra illusione. Il frammento successivo alla *Dedica*, infatti, estende la portata dell'inganno – e la necessità del disinganno – rendendolo universale.

Lorenzo assume dunque su di sé il ruolo dell'ironista, di colui che smaschera i meccanismi dell'illusione, adottando una molteplicità di punti di vista che impedisce la fissità dell'identificazione e sottolinea al contrario la relatività delle convenzioni letterarie, sociali, professionali, etc. Ma quelle dell'ironista sono manovre difficili e pericolose, in cui egli stesso rischia di smarrirsi nell'andirivieni tra lettera e spirito, tra senso letterale e senso secondo. Il narratore del *Sesto tomo* pare incapace di accogliere in sé due voci che si smentiscono l'un l'altra, di bilicarsi nell'equilibrio instabile tra la costruzione di una illusione e il suo svelamento, a sua volta illudente e necessario, quindi, di ulteriore demistificazione, e così via. Se ne ha la riprova già a partire dall'*Avvertimento*, dove i diritti dell'illusione e quelli della realtà, le istanze del cuore e quelle della ragione non sono più paritarie in Lorenzo, che narcotizza la seconda istanza, specializzandosi nell'accogliere la prima: toccherà non a lui, ma a Diogene e a Temira ironizzare la gloria e l'amore, mostrandone la caducità e l'origine impura. Anche il frammento *A Psiche* è fortemente significativo del progressivo ritrarsi di Lorenzo dall'ironia: innanzitutto perché egli non fa propri gli insegnamenti di Temira, ma li trasmette a Psiche citandoli e nel contempo proponendo se stesso come vivente smentita di quei medesimi precetti; in secondo luogo, perché l'intera scena didattica si configura come una finzione, un sogno, appunto una «illusione»: «Una mesta illusione ti chiama sovente nella mia solitudine. Io ti parlo e mi faccio rispondere» (p. 31).

Un'opera progettata sotto il segno del disincanto ironico ha rovesciato *in itinere* il proprio senso: i frammenti successivi – sempre che questo sia l'ordine del libro progettato – paiono confermare la primazia delle illusioni, non più intaccate dalla corrosione dell'ironia. *Dee e Grazie* riscrive in forma mitico-narrativa la superiorità del pudore sugli altri «pregi», *Autocitazione* richiama, per confermarla, la poetica ortisiana delle illusioni, *Incontro con il malato* sottolinea la compassione di Lorenzo nel tacere la verità all'interlocutore, *Ho giocato e ho perduto* inscena la rinuncia del narratore ad indagare oltre le apparenze.

Il *Sesto tomo dell'io* è opera troppo frammentaria perché si possano trarre conclusioni definitive: certo, l'impressione è che in esso si verifichi un progressivo slittamento dall'intenzione ironico-ragionativa di partenza verso un tono sentimentale e passionato

²⁵ Su queste due linee della narrativa foscoliana, che hanno per emblemi Jacopo e Didimo, si vedano gli scritti di Pino FASANO, *L'utile e il bello*, Liguori, Napoli 1984 (che le riconduce ai modelli rispettivamente di Goethe e di Sterne) e di Matteo PALUMBO, *Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo*, Liguori, Napoli 2000 [1994¹].

che avrebbe trovato il suo sfogo e la sua sede più appropriata nel rifacimento dell'*Ortis*. Affacciatosi sul baratro della realtà effettuale, squarciato il velo delle illusioni, Lorenzo si ritrae: ciò perché, in questa fase almeno, le illusioni sono necessarie, prima e più che per il lettore – fantasma che stenta a prender corpo nella pagina, tendendo ad identificarsi con il narratore – per l'io implicito (a sua volta, pericolosamente tentato di coincidere con l'io empirico). Non solo nella *Vera storia*, dove Jacopo riflette narcisisticamente su di sé le contrarie azioni del disinganno e dell'inganno («Ma se l'inganno ti nuoce? – che monta? se il disinganno è mortale»), ma anche nel *Sesto tomo*, dove Psiche, più che rappresentare una reale alterità, è costruita come un riflesso – illusorio – del narratore, fino al punto che le sue parole sono quelle di Lorenzo e il dialogo è in realtà un monologo: «ti parlo, e mi faccio rispondere» (p. 31). Come se Psiche fosse non una donna, ma il grande specchio da camera che proprio in quegli anni cominciava ad andare di moda (la prima attestazione scritta, francese, risale al 1812) e in cui il narratore si può rispecchiare per intero, in uno dei tanti autoritratti che costellano l'opera di Foscolo.

Saggiata alla pietra di paragone dell'io, l'ironia si rivela atteggiamento troppo pericolosamente decostruttivo, che mina le fondamenta del soggetto. Ecco perché Lorenzo, dopo aver squarciato il velo delle illusioni e aver tentato l'ironia, si ritrae da essa: ha capito che, allo stesso modo del disinganno, ma con efficacia ancora maggiore, anche «l'ironie [...] est mortelle aux illusions»²⁶. La pedagogia di Lorenzo non può quindi essere quella, straniante e ironica, di chi svela al lettore (a sé e all'altro da sé) i meccanismi reali – in primo luogo narrativi – nascosti sotto la superficie illusoria delle cose; ma quella di chi, pur avendo visto la verità e pur conoscendo l'illusione per tale, preferisce non rivelarla al lettore, a un narratario ancora troppo poco autonomo dal narratore.

Nell'*Origine e ufficio della letteratura* Foscolo dirà che «la natura dotò ad un tempo alcuni mortali dell'amore del vero, della proprietà di distinguerne i vantaggi e gl'inconvenienti, e più ancora dell'arte di rappresentarlo in modo che non affronti indarno né irriti le passioni dei potenti e dei deboli, né sciolga inumanamente l'incanto di quelle illusioni che velano i mali e la vanità della vita» (E. N., VII 17). Già nel *Sesto tomo* si adombra il «pregio», la virtù che trova più compiuta celebrazione nell'*Ortis* e soprattutto nelle *Grazie*, vale a dire il pudore (*Dee e Grazie*, p. 47): unitamente alla compassione, esso è la dote più bella. Si tratta di un concetto sul quale occorre soffermarsi in questa trattazione, dopo che Jankélévitch ha ravvisato nel pudore una delle manifestazioni dell'ironia, in quanto fondata, come la litote, sulla «volonté d'exprimer le plus en disant le moins»: fondato sulla stessa fiducia nel tempo e nell'altro che è alla base dell'ironia, «la pudeur est cette précaution de l'âme qui ménage les transitions, espace les plans, empêche l'instinct de se jeter gloutonnement sur l'amour, en brûlant les étapes», perché «sait [...] que rien de durable ne peut être fondé sans l'épreuve du devenir»²⁷.

L'accento mitopoietico del *Sesto tomo* è troppo breve perché il pudore possa dispiegare tutte le sue armoniche: ma né la distesa definizione che ne darà Didimo («Usava per lo più ne' crocchi delle donne, però ch'ei le reputava *più liberalmente* dotate dalla natura di compassione e di pudore; due forze pacifiche, le quali, diceva Didimo, temprano sole tutte le altre forze guerriere del genere umano» (*Notizia intorno a Didimo Chierico*) né l'episodio del velo delle Gra-

²⁶ JANKÉLÉVITCH, *L'ironia*, cit., p. 195.

²⁷ *Ibid.*, p. 93 e 176.

zie consentono di assegnare il pudore foscoliano alla sfera dell'ironia – e quasi negativo è il significato assunto dal termine nel tardo rifacimento dell'[Autoritratto]: «il pudor mi fa vile; e prode l'ira»). Per Foscolo – per i travestimenti letterari che egli di volta in volta assume – il pudore non è tanto un ostacolo che però anche indica la strada verso il nocciolo di verità che racchiude e protegge, ma, come l'illusione, un velame chiamato a ricoprire un vero che accecherebbe più per la sua brutalità che per il suo splendore. Al termine del percorso dell'ironista c'è una condivisione della verità tra autore e lettore, tra l'io e l'altro; al termine del percorso foscoliano rimane la distanza tra chi conosce il vero ed è in grado di sopportarne la vista e chi ha invece bisogno di esserne protetto. È la funzione eufemistica del velo delle Grazie, chiamato a mascherare amabilmente la verità all'uomo; mentre l'ironia si preoccupa, altrettanto amabilmente, di smascherare la verità per l'uomo.

Pierantonio Frare
Istituto di Italianistica
Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano
pierantonio.frare@unicatt.it