
Foscolo e l'estetica di Lessing

Foscolo et l'esthétique de Lessing

Foscolo and Lessing's Aesthetics

Elena Parrini Cantini



Edizione digitale

URL: <http://journals.openedition.org/cei/2353>

DOI: 10.4000/cei.2353

ISSN: 2260-779X

Editore

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 30 juin 2015

Paginazione: 65-77

ISBN: 978-2-84310-289-9

ISSN: 1770-9571

Notizia bibliografica digitale

Elena Parrini Cantini, «Foscolo e l'estetica di Lessing», *Cahiers d'études italiennes* [Online], 20 | 2015, online dal 01 janvier 2017, consultato il 27 mars 2021. URL: <http://journals.openedition.org/cei/2353> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/cei.2353>

© ELLUG

FOSCOLO E L'ESTETICA DI LESSING

Elena Parrini Cantini
Université de Genève

Il mio intervento verte attorno al ruolo che, nello sviluppo della lunga riflessione di Foscolo attorno a uno degli snodi cruciali della cultura europea tra Sette e Ottocento, quello del rapporto fra poesia e arti figurative sull'argomento, ebbe l'incontro con un testo capitale dell'estetica neoclassica, il trattato *Laocoonte* (1766) di Lessing, in cui si confutava il secolare paradigma dell'*ut pictura poësis* — e dunque anche il principio d'imitazione che almeno da Batteux in avanti aveva dominato il discorso sulle arti — in nome della specificità delle pratiche e del linguaggio propri di ogni disciplina artistica. La questione è già stata affrontata in altri studi¹: ciò che si intende fare qui è definire meglio, rispetto a tali studi, i limiti teorici e soprattutto cronologici della fruttuosa meditazione condotta da Foscolo sul trattato lessinghiano, di cui ci mancano conferme fattuali (fatta eccezione per un unico incerto riscontro offerto dall'*Epistolario*, e di uno molto tardo degli anni inglesi, di cui diremo), ma che emerge con evidenza dai testi.

Pare infatti ormai acclarato, sulla base delle risultanze testuali e in particolare di quanto emerge dalla fucina teorica delle *Grazie* e da quella che è stata definita la «forma ultima» del carme stesso, ossia la *Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces* del 1822², che Foscolo abbia letto e meditato il trattato di Lessing; presumibilmente, come indicato di recente da un

1. Cfr. in particolare due studi relativamente recenti: S. S. Scatizzi, *Il «Laocoonte» di Lessing nella poetica foscoliana: la lettera al Fabre e le «Grazie»*, «Moderni e Antichi», II-III, 2004-2005, pp. 381-443; R. Cotrone, *Ut pictura poësis: arti verbali e arti figurative in Lessing e Foscolo*, in G. Baldassarri e S. Tamiozzo (a cura di), *Letteratura italiana, letterature europee*, Atti del Congresso nazionale dell'ADI (Padova-Venezia, 18-21 settembre 2002), Roma, Bulzoni, 2004, pp. 477-485; ma si vedano già le prime indicazioni di R. P. Ciardi, *La cultura figurativa di Ugo Foscolo*, «Rivista di letteratura italiana», III, 1985, n° 2-3, pp. 291-325, alle pp. 317 sgg.

2. Cfr. A. Bruni, *In margine alle «Grazie» inglesi di Foscolo*, in *Outline Engravings and Descriptions of the Woburn Abbey Marbles* (London, Printed by William Nicol Shakespeare Press, Cleveland-How, St. James's, M.DCCC.XXII) / *Le Grazie a Woburn Abbey*, a cura di A. Bruni, Firenze, Polistampa, 2012 [infra *Outline* 2012], p. CCXVIII.

importante contributo di Simona Selene Scatizzi, nella traduzione francese del 1802 di Charles Vanderbourg, la prima integrale³. Già prima di questa traduzione (che non figura, comunque, tra i libri della biblioteca foscoliana di cui si ha notizia), ampi estratti del *Laocoonte* erano circolati per via indiretta: ad esempio, come indicato sempre nell'articolo della Scatizzi, tra i materiali critici di vari autori a corredo delle traduzioni della *Storia dell'arte dell'antichità* di Winckelmann, e in particolare nella traduzione francese del 1793 a cura di Hendrick Jansen, dal titolo *Histoire de l'art chez les Anciens*, in cui si trova riprodotta una lunga nota riguardante il *Laocoonte* già inserita nel secondo tomo dell'edizione delle opere del filosofo olandese Frans Hemsterhuis uscita l'anno prima, nel 1792, per le cure dello stesso Jansen⁴. Sembra però di poter affermare che sia stata la traduzione del 1802 a fungere da agente di diffusione del vero e proprio contagio lessinghiano che si registra in Italia, con vari gradi di intensità, negli scritti sull'arte del primo Ottocento, dai *Ragionamenti del bello* di Leopoldo Cicognara, in cui Lessing è non solo più volte richiamato ma citato per esteso appunto nella versione di Vanderbourg⁵, alle *Opere di scultura e plastica* di Antonio Canova descritte da Isabella Teotochi Albrizzi⁶, per ricordare solo due nomi tra più i vicini e cari a Foscolo.

L'inarrestabile fortuna del trattato quindi non aspettò certo la pubblicazione della prima versione italiana, uscita anonima nel 1832, né quella della seconda, di Carlo Giuseppe Londonio, pubblicata nel 1833⁷. Vorrei

3. Cfr. *Du Laocoon, ou Des limites respectives de la poésie et de la peinture*, traduit de l'allemand de G. E. Lessing, par C. Vanderbourg, à Paris, chez Antoine-Augustin Renouard, an X-1802.

4. Cfr. S. S. Scatizzi, *Il «Laocoonte» di Lessing*, cit., p. 385 e n. 11.

5. Si veda in particolare il «ragionamento sesto», *Del sublime*, letteralmente disseminato di rimandi al trattato: per la citazione tratta dalla versione di Vanderbourg, cfr. L. Cicognara, *Del bello. Ragionamenti*, Firenze, Presso Molini, Landi e C., 1808, nota a p. 162. Sull'opera e il pensiero di Cicognara vedi la monografia di F. Fedi, *L'ideologia del bello. Leopoldo Cicognara e il classicismo fra Settecento e Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 1991.

6. I riferimenti al trattato di Lessing sono presenti non tanto, si dovrà precisare, nella prima edizione in un volume in-folio (cfr. *Opere di scultura e plastica di Antonio Canova* descritte da Isabella Albrizzi nata Teotochi, Firenze, Presso Molini, Landi e compagno, 1809), quanto, e massicciamente, nella seconda e aumentata in due tomi (Pisa, Presso Niccolò Capurro, 1821-1822). La circostanza però non esclude una conoscenza pregressa delle tesi lessinghiane da parte della colta e informata Isabella, magari mediata dalla cerchia dei frequentatori del suo celebre salotto. Tra questi, *in primis*, si dovrà contare, oltre allo stesso Foscolo, anche Ippolito Pindemonte, anch'egli, per suo conto, sacerdote del culto di Canova, come dimostrano i molti versi che dedicò alle sue opere e che spesso troviamo citati nelle descrizioni della Albrizzi; il quale del resto si era avvicinato a Lessing per tempo, come attestato dalla sua corrispondenza (cfr. la lettera di Pindemonte a Carlo Rosmini datata Verona 13 luglio 1806 in *Lettere inedite di Clementino Vannetti roveretano e di Ippolito Pindemonte veronese*, Verona, Giuseppe Antonelli, 1839, p. 159: «Pregovi ancora di vedere presso cotesti libraj, se trovate questi due libri: *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie, et de la peinture traduit de l'Allemand de Lessing. / Dramaturgie traduit de l'allemand du même auteur*»).

7. Cfr. *Laocoonte* di Lessing. Prima versione Italiana, Voghera, Dalla stamperia di Angelo Maria Sormani, 1832; *Del Laocoonte, o sia Dei limiti della pittura e della poesia*. Discorso di G. E. Lessing recato dal tedesco in italiano dal cavalier G. C. Londonio, Milano, Per Antonio Fontana, 1833.

partire però, nell'affrontare il nodo del rapporto Foscolo-Lessing, proprio da questa traduzione, o meglio dalla recensione che ne fece nello stesso anno Francesco Ambrosoli per la «Biblioteca italiana»⁸, recensione nella quale Foscolo è, come vedremo subito, fortemente implicato. L'articolo, siglato A., non figura nella bibliografia degli scritti di Francesco Ambrosoli a cura di Antonio Vismara⁹, ma è ormai correntemente attribuito a lui e, del resto, perfettamente coerente col quadro della sua attività. Francesco Ambrosoli fu infatti, oltre che, in seguito, biografo di Londonio, traduttore egli stesso (della *Storia della letteratura antica e moderna* di Friedrich Schlegel, uscita nel 1828 a Milano per la Società de' Classici italiani) e professore di Filologia greca e latina, letteratura classica ed Estetica a Pavia; in quest'ultima veste tenne tra l'altro, tra il 1842 e il 1850, una lezione *Delle differenze tra le arti parlate e le rappresentative; e della Divina Commedia figurata dal Flaxman* che ne certifica la piena ortodossia lessinghiana¹⁰.

L'articolo della «Biblioteca italiana» interessa qui perché, in chiusura, Ambrosoli vi prendeva a pretesto il trattato di Lessing per sferrare un violento attacco postumo a Foscolo, appigliandosi alla critica al sonetto di Onofrio Minzoni *Sulla morte del Salvatore* contenuta nell'articolo *Intorno a un sonetto del Minzoni* uscito nel 1811¹¹; un articolo da Ambrosoli attribuito senz'altro a Foscolo, ma pubblicato nel volume VII dell'Edizione Nazionale tra quelli «ispirati» da lui, e probabilmente di mano di Michele Leoni¹². Lì la censura di Leoni, e quindi, forse, di Foscolo, se questi davvero lo aveva «ispirato» (prassi non inedita, come si sa; Foscolo, del resto, avrebbe in seguito espresso un giudizio negativo del tutto simile sul sonetto di Minzoni nei *Vestigj della storia del sonetto italiano*)¹³, colpiva la prima terzina del componimento, che descrive il dolore di Adamo alla notizia della morte del Figlio di Dio, morte direttamente causata dalla sua prima colpa («Come lo seppe, alla rugosa fronte, / al crin canuto, ed alle

8. Cfr. l'articolo siglato A. in «Biblioteca italiana o sia Giornale di letteratura, scienze ed arti compilato da varj letterati», XVIII, t. LXXII, ottobre, novembre e dicembre 1833, pp. 159-175.

9. Cfr. [A. Vismara], *Bibliografia del professore Francesco Ambrosoli con cenni biografici e ritratto*, seconda edizione aumentata, Como, Tipografia e Libreria, Ditta C. Franchi di A. Vismara, 1892.

10. Cfr. F. Ambrosoli, *Scritti letterari editi ed inediti*, con una introduzione del prof. abate P. Zambelli, intorno alla vita e alle opere dell'Autore, Firenze, Civelli, 1871, voll. 2. La lezione (inedita, ma pronunciata certamente durante i corsi di Estetica, tra il 1842 e il 1850) si legge nel volume II, alle pp. 389-402.

11. «Annali di scienze e lettere», VII, 1811, pp. 274-282.

12. EN VII, pp. 431-436. Per la questione della paternità dell'articolo, cfr. E. Santini, *Introduzione*, ivi, pp. XLVI-XLVII.

13. Cfr. EN VIII, pp. 145-146. Sulle ragioni di «strategia e tattica letteraria» dell'attacco a Minzoni, pianificato in chiave antimontiana dal «condottiero» (Foscolo), e non dai «subordinati» (Leoni e Borsieri), insiste C. Dionisotti, *Un sonetto del Minzoni* (1985), in Id., *Ricordi della scuola italiana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1998, pp. 105-107.

guance smorte / Colla pentita man fe' danni ed onte»). «Ora domandiamo a qualunque pittore ed a qualunque scultore», chiosava l'articolista pavese, «se lo scoppio della disperazione si possa esprimere in tre separati movimenti»¹⁴. Ambrosoli così ribatte:

Questa domanda può al primo aspetto parere una ragionevole censura; ma si converte in un mero paralogismo per chi abbia letto il Discorso del Lessing. Poniamo pure che costui non abbia saputo comprendere tutta intiera la dottrina dell'autore [...]; egli avrà inteso per altro tanto che basti per conoscere quanto sia irragionevole il voler giudicare una descrizione poetica coi principj della scultura. L'artista infatti risponderebbe al severo commentatore, che non solamente il disperato dolore di Adamo non può esprimersi *in tre separati movimenti*, ma che ciascuno di que' movimenti sarebbe incomportabile in una produzione della sua arte, perché farebbe un'immagine contraria alla legge della bellezza; [...]¹⁵

Ambrosoli passa quindi a discutere e smontare un altro degli esempi portati dall'articolista a dimostrazione della «pretesa sconvenienza di descrivere in una successione di movimenti lo scoppio di una grande passione». Si tratta della prima ottava del canto XII del *Furioso*, dove Ariosto descrive la disperazione di Cerere all'accorgersi della scomparsa della figlia, ed è lo stesso esempio che Foscolo riporta anche nel passo dei *Vestigj della storia del sonetto italiano* cui prima si faceva riferimento. In particolare interessano ad Ambrosoli gli ultimi due versi della «bellissima stanza» («fatto ch'ebbe alle guance, al petto, ai crini / e agli occhi danno, alfin svelse due pini»), nei quali, secondo l'articolista degli «Annali», «l'enumerazione delle parti del volto [...] di Cerere è bella», a motivo della maggior concentrazione espressiva, laddove quella delle parti del volto di Adamo nel sonetto di Minzoni «spiace»¹⁶. Insiste invece a proposito di questi versi Ambrosoli:

[...] domandiamo ancora colle parole di Ugo Foscolo a qualunque scultore se lo scoppio della disperazione di Cerere si possa esprimere in quel modo in cui la esprime l'Ariosto; e siamo sicuri di averne la stessa negativa di prima, e sempre per le stesse ragioni: ma se quelle ragioni, ottime per la scultura, si possano poi applicare alla poesia, questo è quello che il Foscolo non volle considerare, questo è quello che negherà con sicurezza chiunque avrà letto il *Discorso* del Lessing. Lo scultore riproverebbe altresì (sempre nei limiti della sua arte) l'immagine della Dea che *svelse due pini*; ma non per questo potrebbe con buona giustizia condannare il poeta. [...] Questa ottava pertanto ch'è un sì bel *quadro poetico* non potrebbe mai convertirsi in una bella produzione della scultura: e però è un paralogismo, un assurdo l'appellarsi del poeta all'artista, come fa il Foscolo: paralogismo ed assurdo in cui non potrebbe cadere

14. EN VII, p. 433.

15. Cfr. F. Ambrosoli, *Scritti letterari*, cit., p. 173.

16. EN VII, p. 434.

chiunque si ricordasse di aver letto il discorso del Lessing. E il Foscolo se ne ricordava per certo; ma non di rado si lasciò vincere da un desiderio eccessivo di essere o di parer nuovo; gridando contro i *facitori di retoriche*, amò qualche volta anch'egli di dettare precetti, di notomizzare i pensieri e le frasi degli scrittori, di appuntellare le sue dottrine con sottili distinzioni, di fare insomma quello che fecero e faranno sempre i precettisti, i quali poi non produssero né tutto il bene di cui si gloriarono, né tutto il male di che molti gli hanno incolpati¹⁷.

Il Maramaldo autore della severa reprimenda, come si vede, dava per scontato che Foscolo avesse, all'altezza del 1811, letto e meditato il trattato di Lessing, e che solo per un «desiderio eccessivo di essere o di parer nuovo» ne avesse trascurato il primo e più importante insegnamento, ossia quello della necessità di distinguere, nella critica delle arti, la specificità dei principi e delle pratiche di ogni disciplina, e, per conseguenza, dell'improprietà di giudicare una poesia col metro applicabile alle arti figurative e viceversa. La cosa curiosa, però, è che nel luogo già ricordato dei *Vestigj della storia del sonetto italiano* del 1816 troviamo sì la censura ai versi del Minzoni, così come l'elogio dei versi di Ariosto dal Minzoni malamente imitato («vedi quanto più di sobrietà, di rapidità e d'eleganza!» nel modello, esclama Foscolo)¹⁸, ma quello che non troviamo è proprio l'improvvido appellarsi al giudizio di uno scultore.

Questo può voler dire, certamente, che nel caso dell'articolo pavese era Leoni, e non Foscolo, a non aver ben studiato il suo Lessing; ma anche, qualora veramente, come alcuni sostengono, ci fossero i pensieri di Foscolo dietro la penna di Leoni, che la lettura estensiva e la piena assimilazione del *Laocoonte* da parte di Foscolo si collochino appunto nel periodo successivo al 1811: ossia, in sintesi, durante e dopo gli anni fiorentini, gli anni del più intenso travaglio elaborativo del secondo carme, cui aveva dato un impulso decisivo il folgorante incontro con la scultura di Canova di cui testimoniano le lettere e gli appunti dell'estate del 1812 intorno alla *Venere italica*, giunta a Firenze pochi mesi prima, nell'aprile dello stesso anno, e trionfalmente collocata nella Tribuna degli Uffizi in sostituzione della Venere de' Medici requisita da Napoleone. Un incontro in seguito al quale anche Foscolo era stato tentato dal diventare, come si rimproverava in un frammento datato 2 settembre 1812, «ciarliero d'arte»¹⁹, secondo la voga del momento e del luogo (ancora due anni più tardi, scrivendo a Foscolo, la contessa d'Albany dipingerà con femminile perfidia una delle sacerdotesse delle

17. Cfr. F. Ambrosoli, *Scritti letterari*, cit., p. 174.

18. EN VIII, p. 146.

19. EN I, p. 974.

Grazie, Eleonora Nencini, mentre «*jabotte sur les arts, et les antiquités, et tout est bien dit quand cela sort d'une jolie bouche*») ²⁰. Il rapimento estetico indotto dalla contemplazione del nuovo capolavoro canoviano approdato in riva d'Arno, ma anche, forse, il senso della rinascita di un'età dell'oro delle arti condiviso con un'intera comunità — e della piena adesione dell'ambiente culturale toscano, o almeno della sua parte egemone, al culto di Canova ci sono molteplici testimonianze, raccolte attorno a due capisaldi del catalogo dello scultore quali il monumento funebre di Vittorio Alfieri in Santa Croce e la *Venere italica* ²¹ — dovettero contribuire a dare nuovo impulso alla riflessione di Foscolo sul tema dei rapporti fra le arti; e ciò dovette avvenire nonostante, e si potrebbe dire a dispetto, della sempre ribadita e direi quasi esibita riprovazione per le «metafisiche» e le estetiche, specie per quelle di provenienza germanica e anglosassone, affidata a numerosissimi luoghi delle sue opere, dalla prima delle lezioni pavesi, *Su la letteratura e la lingua* ²², all'abbozzo della *Lettera al Fabre* del 1814, di cui si parlerà tra poco, alle *Lettere scritte dall'Inghilterra* del 1817-1818 ²³, alla *Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces* del 1822 ²⁴, al saggio *Classical Tours* del 1824 ²⁵, senza parlare dell'epistolario ²⁶. Riprovazione pubblica che non escludeva però, evidentemente, anzi presupponeva la meditazione privata, del resto avviata per tempo, se già il *Piano di Studj* del 1796 prevedeva la lettura di Locke, del padre André, di Longino, di Marmontel, di Mengs e di Winckelmann ²⁷.

All'interno del vasto e articolato capitolo della riflessione foscoliana sulle arti, il paragrafo concernente le interferenze con il trattato di Lessing necessita, come si diceva all'inizio di questo contributo, di essere

20. Cfr. la lettera datata [Florence], le 13 settembre [1814], in *Ep.* V, p. 241.

21. Sull'argomento mi permetto di rimandare a E. Parrini Cantini, *La fortuna letteraria di Canova a Firenze*, in F. Mazzocca e G. Venturi (a cura di), *Antonio Canova. La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani: 2. Milano, Firenze, Napoli*, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli Studi su Canova e il Neoclassicismo, 2006, pp. 185-200.

22. EN VII, pp. 72-73.

23. *Saggio d'un gazzettino del bel mondo. Appendice al Gazzettino n° I. I. Il Gazzettino contro la Metafisica e la lettera della Poesia moderna*, in EN V, pp. 358-367.

24. *Outline* 2012, I, p. 222.

25. EN XII/2, p. 246.

26. Cfr. ad esempio le lettere alla Teotochi Albrizzi del 3 maggio 1809 («Le poetiche — e quella d'Orazio tra le altre — mi paiono canti d'eunuco che fa da innamorato») e del 7 febbraio 1810 («Or io brevemente vi dirò, che bello ed utile e nuovo è l'assunto di descrivere le opere dell'arte più per farle apprezzare e sentire, che per insegnare a imitarle: — insegnare! e quanti metafisici e trattatisti non si sono eretti maestri di pittura e scultura! Molti dottori sono pittori, molti pittori sono dottori; così vo sempre ripetendo a me stesso; ma dov'è Rafaele? La natura sola dà l'anima per un'arte; gli esemplari de' sommi artefici e lo studio sov'essi danno l'educazione; ma i maestri e i trattatisti insegnandoci a ragionare logicamente divezzano il vero Genio dal sentire passionatamente, e dal concepire altamente e ampiamente: però niun secolo ebbe gl'ingegni più affilati de' nostri, ma niuno li ebbe men forti») (*Ep.* III, pp. 164 e 348).

27. EN VI, pp. 3-6.

attentamente precisato nella sua scansione interna. Sarebbe infatti imprudente, a mio modo di vedere, risalire troppo indietro nel tempo, cedendo per esempio alla tentazione di rilevare tracce della lettura del *Laocoonte* già nelle considerazioni *Su la traduzione del cenno di Giove* che compaiono in appendice all'*Esperimento di traduzione della Iliade* del 1807, laddove per esemplificare il ruolo egemone della poesia in relazione all'arte figurativa Foscolo nomina Fidia, che secondo fonti antiche aveva affermato di essere stato ispirato per la rappresentazione di Zeus da un luogo del primo libro dell'*Iliade* (vv. 528-530)²⁸. È vero infatti che l'aneddoto è ricordato anche nel *Laocoonte* di Lessing, nel capitolo XXIII, ma si tratta di un vero e proprio *topos* tanto della critica omerica quanto della critica d'arte: a ridosso dell'*Esperimento*, ad esempio, ne faceva puntuale menzione Giovanni Battista Niccolini²⁹, in un testo definito da Foscolo in una lettera all'autore «pieno di filosofia» e la cui consonanza con molte pagine foscoliane sul tema è stata a suo tempo segnalata da Mario Martelli³⁰. Senza contare che Foscolo aveva una diretta e profonda familiarità con la fonte primaria dell'aneddoto, ossia Macrobio (che lo riporta in *Saturnalia*, V, 13, 23), da lui più volte citato nel commento alla *Chioma di Berenice*.

Se, in mancanza di attestazioni sicure e incontrovertibili, si dovesse indicare il punto di svolta del rapporto Foscolo-Lessing, legato non solo alla semplice conoscenza diretta o indiretta del *Laocoonte* ma alla sua piena assunzione nel proprio sistema di riferimenti teorici, questo andrebbe a mio parere identificato, con più decisione di quanto fatto finora, nell'ultimo scorcio del 1814, che vede Foscolo progettare e solo in minima parte attuare la stesura di dieci lettere intorno alla poesia di Omero e al problema della traduzione, da premettere alla propria versione del libro II dell'*Iliade*. In particolare, lo scatto di consapevolezza sembrerebbe aver luogo durante l'elaborazione della prima di queste lettere, diretta al Fabre, così come ricostruita dall'edizione critica che di questi tormentatissimi abbozzi ha procurato Gennaro Barbarisi³¹. Della lettera

28. Cfr. U. Foscolo, *Esperimento di traduzione della Iliade di Omero*, Brescia, Per Niccolò Bettoni, 1807 (rist. anastatica a cura di A. Bruni, Parma, Edizioni Zara, 1989), p. 113.

29. Cfr. G. B. Niccolini, *Orazione letta nell'Accademia delle Belle Arti il giorno del solenne triennale concorso del 1806*, in Id., *Prose*, Firenze, Presso Guglielmo Piatti, 1823, p. 13: «Fidia, che nel simulacro di Giove, parve che superasse l'umano ingegno, interrogato se lo stesso Dio si fosse degnato manifestargli, additò il maestro di tanto prodigio, in quei versi dell'Iliade, che, quasi scolpiscono nell'immaginazione, le chiome stillanti ambrosia dal capo immortale del Padre degli Uomini, e degli Dei, e crollar si vede l'Olimpo».

30. Cfr. la lettera del 27 settembre 1807 in *Ep.* II, p. 264, e M. Martelli, *Foscolo e la cultura fiorentina*, in *Atti dei Convegni foscoliani (Firenze, aprile 1979)*, vol. III, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988, pp. 33-36.

31. EN III/1, pp. 215-220.

al Fabre — annunciata da Foscolo nell'estate del 1814, per cui nella già ricordata lettera del 13 settembre la contessa d'Albany poteva trasmettergli i ringraziamenti del dedicatario, e data per compiuta dall'autore alla stessa d'Albany un mese dopo³², ma probabilmente anticipando di molto la realtà — le carte conservano infatti due esordi, su cui già la Scatizzi aveva attirato l'attenzione³³. Nel primo di essi, dopo l'affermazione che «la Poesia fu madre delle arti belle e impareggiabile dalle figlie», che Foscolo ribadisce nel momento stesso in cui dichiara di rinunciare a discuterla per riguardo al proprio interlocutore, innamorato della propria arte come Foscolo della sua, e dopo un altro paragrafo molto tormentato dove si avvia una polemica contro il «vaniloquio» dei letterati e dei «teorizzanti»³⁴, leggiamo il seguente passaggio:

[...] Chi disse primo, e quanti hanno poi ripetuto che 'Ut pictura poesis', diede, a quanto io credo, la regola capitale della Poesia; e credo che tutti gli altri precetti, che non derivino direttamente da questo, e non si concatenino fra di loro e non ritornino a questo solo, non giovino se non a moltiplicare i libri, i maestri, i verseggiatori, ed a fare tal numero di tristi scrittori da opprimere i pochi grandi e degni d'essere meditati, per tentare quanto si può d'emularli. Questo solo, io m'intendo di provare a lei, e di dimostrarle: che la pittura e la musica hanno gli stessi principj, gli stessi elementi, e sto per dire gli stessi mezzi, e che non sieno diversi se non nelle apparenze³⁵.

Nella seconda stesura dell'esordio rimane l'affermazione d'apertura, «che la Poesia sia non solo madre della Pittura, ma impareggiabile madre della sua figlia», con l'unica ma significativa variante della sostituzione del tempo passato («fu madre») col tempo presente («sia madre»), che trasforma una verità storica in un assioma universalmente valido³⁶: ma scompare, ed è una circostanza decisiva, il riferimento al paradigma oraziano dell'*ut pictura poësis* come «regola capitale della poesia», con la necessaria conseguenza per la «pittura» e la «musica» (ossia la poesia) di avere «gli stessi principj, gli stessi elementi, e sto per dire gli stessi mezzi». Si tratta, come è evidente, di un'affermazione che non si può conciliare in alcun modo con la piena assimilazione del *Laocoonte* (in cui, per tacer d'altro, in epigrafe figura una programmatica citazione dal *De gloria Atheniensium* di Plutarco, che recita appunto: ὅλη καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι, «differiscono [la pittura e la poesia] nei materiali e nei modi dell'imitazione»): e pure l'assimilazione a un certo punto è avvenuta, e

32. *Ep.* V, pp. 240, 269.

33. Cfr. S. S. Scatizzi, *Il «Laocoonte» di Lessing*, cit., pp. 390-392.

34. Cfr. l'apparato dell'edizione Barbarisi in EN III/1, p. 217.

35. EN III/1, p. 218.

36. EN III/1, p. 219.

ne è testimone l'ultima parte della storia delle *Grazie*, costituita dalla *Dissertation* del 1822. Può darsi — ed è questa l'ipotesi, o meglio la congettura, che qui si intende avanzare — che essa sia da collocare proprio durante l'elaborazione delle lettere intorno alla traduzione del secondo libro dell'*Iliade*; più precisamente nell'autunno del 1814, periodo a cui viene fatta risalire dal curatore del volume V dell'*Epistolario* foscoliano, Plinio Carli, e da Barbarisi stesso, una lettera senza data di Ludovico Di Breme in cui si leggono queste parole:

Verrà Lessing ad ogni minimo suo cenno, e mi perdoni le sgombiccherature di cui gli ho sozzo il margine; uso mio, che vorrei divenisse uso suo pei libri miei almeno che le vengono fra le mani; quelle non sarebbero mica sozzure, il libro mi tornerebbe davanti, oh! quanto più accetto e più utile³⁷.

Mi sembra probabile che, come ipotizzava già Carli, il Lessing a cui si riferisce Di Breme sia da intendersi come il *Laocoonte*³⁸. Potrebbe essere stata quindi questa lettura a fermare la mano di Foscolo e a fornirgli nuovi e decisivi spunti di riflessione; spunti da lui immediatamente messi a frutto, se è vero che già nella conclusione della lettera al Fabre troviamo una netta distinzione tra gli ambiti di competenza e di efficacia della poesia e della pittura:

Diceva il Conte Alfieri: 'i pittori non voltan foglio'; al che <forse> taluno de' tanti poeti irreligiosi della lor arte, potrebbe rispondere: 'ma i poeti non arrestano a lor posta il lettore'. Ed in parte <ciò > è vero; ma è vero in tutto e per tutto che la successione e quasi la contemporaneità de' movimenti, è assolutamente interdetta al pittore, e che Omero vi conduce in un mezzo verso dall'altezza d'Olimpo agli abissi del mare. — E se l'uomo a quel passo non trovasi attonito, è ella colpa del poeta, o del misero che sta leggicchiando?³⁹

L'assimilazione delle idee del trattato di Lessing da parte di Foscolo giunge al suo pieno compimento con la *Dissertation on an Ancient Hymn to the Graces*. Dalla riflessione su ciò che in principio pertiene alla poesia e ciò che pertiene alla pittura (la poesia come arte del tempo e la pittura come arte dello spazio) discende tra l'altro il rifiuto della poesia descrittiva, quella cioè che tenta inutilmente di emulare attraverso una piatta enumerazione di particolari la rappresentazione sintetica della realtà fornita dalla pittura, e l'individuazione dell'unica via possibile alla poesia descrittiva nel rifarsi al modello omerico della descrizione dinamica; e i versi che descrivono il velo delle Grazie, rappresentato nel suo farsi dinanzi ai nostri occhi

37. *Ep.* V, p. 288.

38. E vedi ora infatti in questo volume il breve saggio di C. Del Vento, *Una nuova lettera di Ugo Foscolo*.

39. EN III/1, p. 242 (il passo è citato già in R. P. Ciardi, *La cultura figurativa di Ugo Foscolo*, cit., p. 317, n. 74).

sull'esempio dello scudo di Achille nel libro XVIII dell'*Iliade*, vengono infatti illustrati da Foscolo nella *Dissertation* con esplicito riferimento al modello omerico, ma in pari tempo riprendendo, sia nei concetti sia nella loro esemplificazione — la contrapposizione Omero-Virgilio — le considerazioni espresse da Lessing nel capitolo XVIII del *Laocoonte*⁴⁰. Di apporti lessinghiani si nutre anche la riflessione sul problema della rappresentazione della bellezza, in particolare della bellezza femminile, in poesia: centrale in tutto il secondo carne, essa raggiunge il suo culmine, di nuovo, nella *Dissertation* del 1822, e nell'altra prosa dedicata al gruppo canoviano delle *Grazie* nella stampa inglese, che, nella parte considerata di mano di Foscolo, si sofferma sul sorriso della figura al centro del gruppo che «mirabilmente [...] realizza la descrizione di Ariosto della bellezza con la grazia sulla bocca di Alcina»⁴¹. L'esempio portato, dal ritratto di Alcina nel canto VII del *Furioso*, rimanda infatti con buona probabilità a Lessing, che nel capitolo XXI del *Laocoonte*, rifiutando come si diceva l'idea di una poesia descrittiva statica, imitativa, aveva però additato proprio questo passo di Ariosto come esempio riuscito di una poesia descrittiva della bellezza in movimento, ossia della grazia⁴². E ancora in quel capitolo XXII Foscolo poteva trovare, con totale adesione da parte sua, l'esaltazione dell'episodio del libro III dell'*Iliade* che narra l'arrivo di Elena nel consesso dei vecchi troiani, e le considerazioni, che ne discendono, sull'altro modo in cui il poeta può efficacemente descrivere la bellezza, attraverso cioè la descrizione dell'effetto che essa produce in chi la guarda. E forse, ma non è detto, anche la finissima pagina critica lessinghiana può aver avuto una parte nell'incentivare il particolare accanimento, testimoniato dalle carte manoscritte, con cui Foscolo lavora, fino almeno alla pubblicazione nel 1821 sull'«Antologia», alla traduzione proprio del libro III; alcuni versi del quale, che hanno al centro ancora la figura di Elena seduta al telaio mentre tesse una tela in cui sono illustrati i travagli dei greci e dei troiani, si trovano citati nella *Dissertation* nella traduzione di Pope⁴³, e di cui Foscolo parlerà ancora nel saggio del 1826 *Della «Gerusalemme liberata» tradotta in versi inglesi*⁴⁴. Si tratta del resto di una pagina, e di un episodio, giustamente celebri, di cui forse si ricordò anche Manzoni nei *Promessi sposi*, in cui, come annotava un vecchio commentatore, Ermenegildo

40. Vedi il passo in questione in *Outline* 2012, I, pp. 235-236 e il commento a cura di chi scrive ivi, II, pp. CXCII-CXCIII.

41. Cito dalla traduzione italiana in *Outline* 2012, II, p. LXXIII.

42. Vedi E. Lessing, *Laocoonte*, a cura di M. Cometa, Palermo, Aesthetica Edizioni, 2007, p. 84.

43. Cfr. *Outline* 2012, I, p. 235.

44. EN X, p. 566.

Pistelli, non si descrive mai la bellezza di Lucia se non per cenni indiretti; in particolare, in una sorta di rovesciamento del sublime omerico di cui non si può escludere a priori l'intenzionalità, attraverso la diffidenza che gli «occhioni» della ragazza suscitano in donna Prassede, alla quale «non piacevan punto»⁴⁵.

Un altro punto, prima di chiudere, mi sembra meriti di essere affrontato. Nella *Dissertation* si auspica uno scambio virtuoso e bidirezionale tra poesia e arti figurative, esemplificato dal parallelo rapporto di emulazione che lega non solo il poeta Foscolo allo scultore Canova, che, secondo quanto Foscolo stesso afferma costruendo a posteriori un'autoeziologia mitica, l'ha ispirato con le sue *Grazie*, ma Canova stesso, e i grandi artisti dell'antichità di cui egli rinnova il magistero, alla poesia di Pindaro, di Omero, di Esiodo. Il rapporto di subalternità dell'arte figurativa rispetto alla poesia, emerso nella dipendenza di Fidia da Omero a proposito del cenno di Giove nell'*Esperimento* del 1807, e poi continuamente ribadito anche in pagine più vicine cronologicamente a queste della *Dissertation* (ad esempio nelle *Lettere scritte dall'Inghilterra*), viene riformulato retoricamente nelle *Grazie* inglesi nel segno di una fruttuosa collaborazione paritaria. L'autonomia delle arti che Foscolo trovava postulata nel trattato di Lessing sembra portare dunque con sé la necessità di riconsiderare la gerarchia fra le arti stesse. Non va trascurata però, in questo caso, la rilevanza del contesto in cui si colloca la *Dissertation*: intendendo per contesto sia quello editoriale, ovvero il catalogo della collezione di sculture del duca di Bedford, sia quello più ampio dell'orizzonte culturale in cui il Foscolo di questi anni si inserisce.

Per quanto riguarda la prima circostanza, è naturale che, collocando idealmente i propri versi moderni, ma rappresentati e commentati come antichi, all'interno di un Museo di sculture antiche e moderne che ospitava anche la scultura a cui quei versi direttamente si ispiravano, Foscolo fosse portato a riequilibrare nel disegno complessivo della propria riflessione il peso dei due diversi apporti, quello dell'arte di Canova e quello della propria poesia. Senza contare che, di quella poesia, Canova doveva essere il dedicatario, e sarebbe stato inopportuno e irriguardoso mostrare di

45. Cfr. la nota al passo citato del capitolo XXV in A. Manzoni, *I promessi sposi*, a cura di E. Pistelli [1923], nuova presentazione di C. Angelini, Firenze, Sansoni, 1957, p. 327: «Non piacevano a donna Prassede perché eran belli e grandi ed espressivi. Così il M. trova il modo di farli vedere un momento anche a noi. Il Settembrini quando scrisse: “come sono gli occhi di Lucia? non si sa: essa li teneva sempre chinati a terra per pudore”, mostrò d'essere meno acuto osservatore di donna Prassede. E con lui molti altri, i quali non si sono accorti, per dare un altro esempio, che di tante ragazze che tornavano dalla filanda don Rodrigo fissò questa sola. Eppure tutti han letto (o almeno tutti ne parlano) que' versi d'Omero dove la bellezza sovrana d'Elena ci è fatta vedere indirettamente dall'esclamazione di que' vecchioni».

subordinarne l'arte alla propria. Per quanto attiene invece al contesto culturale, considerato dall'angolazione specifica che qui interessa, ossia quello della ricezione del trattato di Lessing, esso andrebbe indagato meglio e più a fondo di quanto si sia potuto fare in questa occasione; dai dati finora raccolti sembrerebbe però di poter affermare che il diagramma della fortuna del *Laocoonte* in Inghilterra si configuri con caratteristiche abbastanza simili a quelle che si riscontrano nel caso italiano. La prima traduzione integrale inglese dell'opera, procurata da William Ross, risale infatti al 1836 (traduzioni di estratti erano state anticipate nel decennio precedente da Thomas De Quincey nel «Blackwood's Edinburgh Magazine»); ma il trattato era circolato ben prima tra i competenti d'arte, per il tramite delle traduzioni francesi e attraverso l'insegnamento accademico, informando in particolare le lezioni di Johann Heinrich Füssli, per più di un ventennio, dal 1799, professore di pittura e dal 1804 direttore della Royal Academy⁴⁶. Quel che è certo, e che qui più interessa, è che mostra di conoscerlo bene e di volerne applicare il metodo critico l'estensore delle descrizioni dell'*Outline*, e traduttore della *Dissertation* foscoliana, Philip Hunt⁴⁷; il quale più volte, commentando i rilievi antichi che illustravano il mito di Achille a Sciro o di Fedra e Ippolito, ma anche quelli moderni a tema omerico di Francis Chantrey, di Bertel Thorvaldsen e di Richard Westmacott, insisteva, ad esempio, sull'importanza della scelta da parte dell'artista del *momento* da rappresentare⁴⁸, questione di cui si discute ampiamente nel *Laocoonte*, in particolare nei capitoli III e XVI. Ancora una volta, insomma, Foscolo si trovava a operare in un contesto favorevole all'attenta analisi del fatto artistico considerato nella sua autonomia.

Alla fine della ricostruzione che si è qui tentata, il caso del *Laocoonte* sembra dunque costituire una parziale eccezione al bando decretato da Foscolo alle opere di estetica e alle «metafisiche» delle arti. Il fatto può forse trovare una spiegazione di fondo nel carattere stesso dell'opera, nel suo stile. Esso è, come osserva Michele Cometa, riprendendo una distinzione operata da Lessing in apertura del trattato, lo stile non dell'amatore, che parla delle arti a partire dall'effetto che ne riceve, né del filosofo (o, direbbe Foscolo, del metafisico), che cerca di ricondurle tutte a un unico principio e a regole generali, ma quello del critico⁴⁹, che muove dalla comprensione del caso singolo, e che «meditando sul valore e la distribuzione di tali

46. Cfr. R. Phillimore, *Preface*, in G. E. Lessing, *Laocoon*, translated from the text of Lessing with Preface and Notes by Sir Robert Phillimore, London, MacMillan, 1874, pp. xxxi-xxxviii.

47. Su di lui cfr. *Outline* 2012, II, pp. cv-cvii.

48. *Outline* 2012, I, pp. 37-40: pp. 63-63; pp. 127-147.

49. Cfr. M. Cometa, *Presentazione*, in G. E. Lessing, *Laocoonte*, cit., pp. 7-8.

regole generali, osservò che alcune vigevano maggiormente in pittura, altre in poesia: così che per alcune la poesia poteva esser d'aiuto alla pittura, per altre era la pittura a soccorrere la poesia con spiegazioni ed esempi»⁵⁰. E proprio a Lessing, e accanto a lui a Diderot, il Foscolo critico rimanda in una nota a un passo delle *Epoche della lingua italiana* del 1823 (*Epoca quinta. Dall'anno 1400 al 1500*) dove si discorre di Berni e Ariosto; e si tratta, salvo errore, dell'unico luogo in cui lo nomina direttamente:

Questi due poeti, benchè nati in questo secolo, morirono intorno al 1530, e appar-
terrebbero piuttosto all'epoca seguente. Ma poiché la materia poetica ch'essi rivestirono del loro stile fu somministrata ad essi dagli scrittori rozzi de' tempi ch'ora andiamo considerando, n'abbiamo parlato affine d'illustrare la verità sentita da' grandi scrittori, ma trascurata dagli altri, e non creduta, da' lettori divoratori di tutto, ed è: che i materiali poetici senza le forme pure della lingua sono altrettanti massi di marmo bellissimo mal tagliati in figure umane da cattivi scultori; e sotto le mani degli artisti eccellenti assumono tutte le proporzioni, la bellezza ideale, e la sublimità d'espressione della Venere de' Medici, dell'Apollo, e del gruppo di Laocoonte⁵¹.

⁵¹Anche il Lessing e il Diderot ebbero più volte a citare questo gruppo d'esempi⁵¹.

50. Cfr. G. E. Lessing, *Laocoonte*, cit., p. 21.

51. EN XI/1, p. 213.