

LO STILE DELLE PASSIONI.
L'ORTIS ED IL FOSCOLO AUTOCRITICO
DELLA NOTIZIA BIBLIOGRAFICA

Alfredo Cottignoli

Della celebre *Notizia bibliografica*, che corredeva l'edizione zurighese dell'*Ortis* (di cui Maria Antonietta Terzoli ha fornito un'eccellente edizione integrale),¹ non è certo sfuggita agli studiosi del Foscolo la straordinaria importanza, quale singolare esempio di autorecensione, di «alta autocoscienza teorica e storica»,² di «storia e cronistoria» interna, insomma, del proprio romanzo epistolare e delle sue strategie narrative, a un ventennio dalla sua prima ideazione (a tener conto, oltre che della redazione bolognese del 1798, del *Piano di studi* foscoliano del 1796).³

Ma non si è forse notato a sufficienza che quel mirabile bilancio d'autore (con cui il Foscolo dava prova della sua lucida coscienza critica), che quella sapiente «apologia» del proprio romanzo,⁴ intesa a rivendicare l'originalità dell'*Ortis* nel panorama del romanzo epistolare europeo, era in perfetta sintonia con la difesa del genere romanzesco (di riconosciuta matrice foscoliana), come «pittura dei nostri costumi» e come «genere» eminentemente «filosofico» (cui era dato «svolgere filosoficamente le fila delle nostre presenti passioni e de' nostri costu-

¹ Cfr. UGO FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* [redazione zurighese del 1816], introduzione, testo e commento a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Carocci, 2012: ivi, in appendice, alle pp. 271-338, la *Notizia bibliografica intorno alle Ultime lettere di Jacopo Ortis per l'edizione di Londra MDCCCXIV*, a cui faranno riferimento le nostre citazioni.

² M.A. TERZOLI, *Introduzione*, in FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 15.

³ Tra le cui *Prose originali*, in calce al titolo *Laura.-Lettere*, era una eloquente postilla foscoliana («Questo libro non è interamente compiuto, ma l'autore è costretto a dargli l'ultima mano quando anche ei nol volesse»), che pare rinviare alla *Storia di Lauretta*, come al primo verisimile nucleo dell'*Ortis*. Cfr. EN VI, p. 6.

⁴ Su cui cfr. GIUSEPPE NICOLETTI, *Foscolo*, Roma, Salerno ed., 2006, specie il cap. V, alle pp. 115-50.

mi»),⁵ contemporaneamente assunta in Italia, in quello stesso 1816, dal fronte romantico, con le *Avventure letterarie* del Borsieri. Né mi sembra si sia sottolineato abbastanza quanto il reiterato richiamo al proprio stile romanzesco rappresenti una costante, un vero e proprio *leit-motiv*, di quella eloquente confessione autoriale (parodicamente attribuita, tramite un abile gioco di specchi, alla paternità di più letterati), con cui, giusto nell'anno delle nostre polemiche classico-romantiche, il caposcuola del romanzo epistolare italiano (il cui capolavoro è oggi annoverato tra le fonti letterarie più caratterizzanti del nostro canone risorgimentale) parve voler offrire, dall'esilio svizzero, il suo personale manifesto teorico, a difesa, non solo delle «due anime» del proprio romanzo, ma dello stesso genere romanzesco.

Di quella legittima difesa delle proprie scelte narrative e dei suoi fondamenti teorici, ove l'autore dell'*Ortis* si misurava con le proprie fonti, ossia con i più celebrati modelli romanzeschi del Settecento europeo, sono ben noti gli antecedenti, e cioè le pagine critiche in cui lo scrittore aveva legittimato il ruolo del romanziere, distinguendolo da quello dello storico, così da offrire più di un argomento al futuro dibattito classico-romantico sul genere. Già al recensore del *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale parmigiano*⁶ risultava, infatti, ben chiara la complementarità di storia e d'invenzione, se è vero che allo storico si riconosceva il compito politico di «dipingere le nazioni e le loro forme», al moderno romanziere quello morale di «dipingere le famiglie e i loro casi», l'uno «notomizzando la mente de' pochi che governano», l'altro «notomizzando il cuore della pluralità che serve».⁷ Ma tale concezione sociale del romanzo moderno come parenetica e pedagogica pittura domestica (intesa, al pari dell'antica novellistica,⁸ a integrare la storia

⁵ PIETRO BORSIERI, *Avventure letterarie di un giorno o consigli di un galantuomo a vari scrittori* (Milano, Giegler, 1816), cap. VII, in *Discussioni e polemiche sul Romanticismo (1816-1826)*, a cura di Egidio Bellorini, Bari, Laterza, 1943 (reprint a cura di Anco Marzio Mutterle, ivi, 1975), I, p. 154.

⁶ Cfr. U. FOSCOLO, *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale parmigiano*, in EN VI, pp. 263-65. Sulla datazione di tale articolo-recensione non v'è, come noto, alcuna certezza documentaria, e si oscilla tra l'ipotesi del Gambarin, che l'attribuisce al 1803 (ossia allo stesso anno in cui la raccolta di novelle del Sanvitale fu edita a Parma, pe' tipi Bodoniani) e quella, fondata su di un rigoroso confronto intratestuale (la cui importanza è, d'altra parte, confermata dalla presente relazione), di chi, specie in virtù della sua stretta consonanza con l'orazione inaugurale del 1809 (nonché con la lettera al Bartholdy del 1808), lo data piuttosto al 1808-1809, ossia ad una fase ben più avanzata della riflessione teorica foscoliana sul genere del romanzo. Cfr., al riguardo, ALBERTO CADIOLI, *La storia finta. Il romanzo e i suoi lettori nei dibattiti di primo Ottocento*, Milano, Il Saggiatore, 2001, specie alle pp. 61-73 e 238-39, n. 70.

⁷ FOSCOLO, *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale*, p. 264.

⁸ Il parallelo fra le novelle e i romanzi era, infatti, proposto sin dall'*incipit* del *Saggio*: «Quando il Boccaccio, il Sacchetti, il Lasca e fra' lombardi il Bandello, scriveano

ufficiale, a «dipingere le opinioni, gli usi e per così dire gli atti e le fisionomie delle persone», nonché ad «insegnare la morale» al ceto di mezzo «fra i letterati e gl'idioti»,⁹ poi destinata a riemergere nelle ben più celebri pagine dell'orazione pavese *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, già lì poggiava sulla consapevolezza, certo successiva all'edizione milanese dell'*Ortis*, della perdurante scarsità di romanzi in Italia («Soli noi – vi si osservava infatti – fra tante nazioni non possiamo contrapporre se non i nostri novellieri»), ossia sulla risoluta denuncia, organica al suo classicismo ribelle, del «misero fasto» rappresentato dallo sfoggio, da parte degli «antichi» di turno, della nostra tradizione novellistica («pari a quello degli antichi patrizi, che alle foggie del nostro secolo contra[p]pongono le armature de' loro antenati»),¹⁰ a vana giustificazione del nostro isolamento culturale.

Non solo, ma una così radicale difesa foscoliana (di stampo decisamente pre-romantico) del nuovo genere romanzesco, la cui pratica ci avrebbe invece allineati alle restanti nazioni d'Europa, lì si traduceva in una notevolissima riflessione (suggerita dalla maldestra e «fredda imitazione», da parte del Sanvitale, dello stile arcaico e latineggiante degli antichi novellieri),¹¹ sull'errato ed astorico concetto di stile che stava alla radice di «questo male d'imitare gli antichi», così caro ai classicisti più vieti: la «sostanza dello stile» consistendo (com'egli lucidamente asseriva) non già «ne' vocaboli della lingua, nella sintassi, nelle frasi e nel ritmo del periodo», che ne rappresentano «le apparenze», e cioè i soli materiali, bensì «nella maniera di concepire i pensieri e di sentire gli affetti». ¹² Ne derivava, in tal modo, una straordinaria messa a punto storicistica della natura tutta personale dello stile (con cui avrebbe potuto consentire anche un maestro del nostro storicismo romantico quale il De Sanctis), ove lo stile era senz'altro concepito come specchio dell'uomo e del suo tempo, come forma immediata del pensiero e delle passioni che lo agitano.¹³

novelle, dipingeano i costumi de' propri tempi, gli aneddoti dei loro governi, gli usi, le feste, gli idiomi, gli abbigliamenti propri alle loro città. Erano insomma i loro libri simili a quelli che noi chiamiamo romanzi, e de' quali molti utili ed eccellenti si leggono in Inghilterra, parecchi in Francia, in Germania e nella culta Europa»; ivi, p. 263.

⁹ Ivi, pp. 263-64.

¹⁰ Ivi, p. 263.

¹¹ «Quelli, che come il Sanvitale scrivono col metodo e con lo stile de' novellieri vanno incontro a due inconvenienti: guastano con una fredda imitazione i loro originali; ma appunto per questa imitazione sconfortano dalla lettura quegli uomini che non leggono gli antichi e che non li possono intendere»; ivi, p. 264.

¹² Ivi, pp. 264-65.

¹³ Per una diligente conferma della centralità del tema delle passioni e della loro traduzione stilistica nell'opera foscoliana, cfr. ANDREA CARROZZINI, *Letteratura e pas-*

Donde la modernità assoluta delle successive argomentazioni foscoliane, che, dopo aver offerto una felice definizione di stile come coerente abito mentale e linguistico, e non come mero involucro esterno, esito di sterile imitazione («l'autore che pensa fortemente, che vede i pensieri chiaramente e che sente con veemenza le passioni, trova agevolmente parole nella sua lingua, quando egli la abbia studiata, e sa senz'affettazione prevalersi de' tesori di sintassi che i nostri antichi ci lasciarono ne' loro libri»),¹⁴ si appuntavano, quindi, sulla speciale idoneità dello stile contemporaneo all'«autore filosofo di romanzi», il quale, «dipingendo tutte le opinioni e i costumi de' suoi tempi, tutte le passioni come sono modificate dalla fortuna e dalla rivoluzione de' governi, si serve dello stile de' suoi tempi, vale a dire della maniera di vedere e di sentire de' suoi contemporanei».¹⁵ Ma senza che tale obbligato ossequio alla modernità, da parte del romanziere-filosofo, comportasse poi un suo totale appiattimento sulla contemporaneità linguistica, od alcuna obbligata rinuncia o pregiudiziale ostracismo, da parte sua, ai «tesori di sintassi» ereditati dai nostri antichi scrittori, come eloquentemente li il Foscolo ribadiva, sancendo il carattere affatto personale dello stile, quale esito, dettato anche dalle ragioni dell'arte, di una libera scelta linguistica fra antico e moderno (e tutta intesa, verrebbe da dire, sulla scorta di una, più tarda, splendida definizione teorica manzoniana, a combinare «accozzi inusitati di vocaboli usati»):¹⁶

Né v'ha parola per vieta e stravagante che sia la quale non possa essere a tempo e luogo usata da un autore moderno; non v'ha frase che non possa star bene in qualunque libro: ma l'arte sta nel tempo e nel luogo, o piuttosto nella piena dell'idee che sempre è seguita dalla piena delle parole e da infinita varietà di frasi.¹⁷

Sono osservazioni, queste ultime, di certo autoreferenziali, e frutto della sua diretta esperienza di romanziere, ma rese per noi tanto più interessanti dalla loro conclusione, che (col ricorso al duplice *exemplum fictum* dello stile epistolare del padre di famiglia prigioniero e dell'amante appassionato) anticipavano i noti ragionamenti della sua

sioni. Ugo Foscolo e la questione dello stile, prefazione di Ettore Catalano, Bari, Progedit, 2011.

¹⁴ FOSCOLO, *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale*, p. 265.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ ALESSANDRO MANZONI, *Del romanzo storico e, in genere, de' componimenti misti di storia e d'invenzione* (1850), in ID., *Scritti letterari*, a cura di Carla Riccardi e Biancamaria Travi, Milano, Mondadori, 1991 ("Tutte le opere di Alessandro Manzoni", a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, V/III), p. 326.

¹⁷ FOSCOLO, *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale*, p. 265.

Notizia bibliografica sullo speciale stile epistolare delle creature appassionate:

Però chi correggesse gli errori grammaticali che potesse avere la lettera di un padre che scrivesse dalla prigione alla propria famiglia abbandonata, o la lettera di un amante appassionato, le troverebbe meglio scritte di quante lettere potessero foggiare i retori e i grammatici su questi argomenti.¹⁸

Giusto tale vivace polemica foscoliana del *Saggio di novelle* contro lo sterile recupero dello stile degli antichi novellieri (da parte di «mezzi letterati», come il Sanvitale, «che imprendono a scrivere novelle»),¹⁹ sarebbe poi riecheggiata nel 1809 in un passo, chiaramente allusivo, dell'orazione pavese, ostile a «chi de' nostri contemporanei va fingendo novelle su gli usi, lo stile e le fogge dell'età del Boccaccio».²⁰ Ma tanto più eloquente sarebbe riuscita, nell'orazione, la rinnovata difesa (avversa alla seduzione ed allo stile di «mille romanzi», nonché alla «oscenità di mille altri»)²¹ di una letteratura socialmente utile, indirizzata al ceto medio (ovvero a «que' cittadini collocati dalla fortuna tra l'idiota ed il letterato, [...] che soli devono e possono prosperare la patria, [...] e che, quando possiedono virtù civili e domestiche, hanno mezzi e vigore d'insinuarle tra il popolo e di parteciparle allo Stato»),²² che autorevolmente sanciva, all'interno di una celebre pagina-manifesto (quella dell'esortazione alle storie patrie), un concetto, socialmente positivo, di letteratura romanzesca come storiografia morale (destinato appunto a riemergere nel 1816, nella difesa anticlassicistica del romanzo rilanciata dal Borsieri, tramite le sue *Avventure letterarie*),²³ come specchio dell'animo umano e alimento delle passioni «meno nocive», come pittura privata della contemporaneità, oltre che come pedagogico viatico alla ricerca del «bello» e del «vero morale», specie presso «i cuori palpitanti de' giovanetti e delle fanciulle», pronti a lasciarsi sedurre ed illudere da quei racconti, il cui «calore», come di fiamma lontana,

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ U. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura* (1809), in EN VII, p. 36.

²¹ *Ibidem.*

²² *Ivi*, p. 35.

²³ Su tale dibattito primo-ottocentesco sul romanzo, ossia sull'intertestualità tra l'orazione foscoliana e le *Avventure letterarie* del Borsieri, nonché sui nessi che intimamente collegano le riflessioni del Borsieri a quelle, più tarde, del Pellico e del Manzoni, cfr. ALFREDO COTTIGNOLI, *Silvio Pellico fra "antichi" e "moderni"*, in ID., *Fratelli d'Italia. Tra le fonti letterarie del canone risorgimentale*, Milano, Franco Angeli, 2011, specie alle pp. 36-44.

avrebbe tuttavia continuato a spirare nei loro petti, una volta svanitane la memoria.²⁴

Non vi è insomma alcun dubbio che, se letti nella prospettiva della futura *Notizia bibliografica* del 1816, sia il *Saggio di novelle*, sia l'orazione del 1809, con la loro eloquente difesa del genere romanzesco, appaiano come due straordinari ipotesti di quella sua successiva apologia del proprio romanzo, al cui centro si accampava (sin dal cap. III sulle *Traduzioni*) una ben nota riflessione sulla natura speciale di quel suo stile epistolare, fatalmente destinato ad esser tradito nelle versioni, pur diversamente connotate (tedesca, inglese e francese), che se ne erano date («Dove si narrano de' fatti, un romanzo alletta anche nelle altre lingue; ma se invece si esprimono affetti, allora l'incanto sta nello stile ed è raro che possa serbarsi nella traduzione»).²⁵ Ebbene, giusto a conferma della sua intraducibilità, il Foscolo li magistralmente rivendicava l'assoluta originalità stilistica del proprio romanzo, dando vita ad una pagina esemplare, tra le più citate dai foscolisti, ma i cui più interni e segreti risvolti forse attendono ancora d'esser meglio svelati. Ci sembra, infatti, certo che tale pagina della *Notizia bibliografica* (ove l'autore delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* così acutamente additava in che stesse il misterioso «incanto» del loro stile, ossia di «uno stile tutto loro proprio» e tale da «sedurre i lettori», benché censurabile da «chiunque volesse guardarlo a parte a parte»)²⁶ debba appunto porsi in diretta continuità con quel suo archetipico *Saggio di novelle* sullo stile freddo e impersonale del Sanvitale, frutto di una sterile imitazione stilistica dei nostri novellieri: nel corso del quale s'è visto come il romanziere fosse già approdato ad una straordinaria teorizzazione (di sicura autoreferenzialità) della «sostanza dello stile», quale immediato riflesso della «maniera di concepire i pensieri e di sentire gli affetti», propria dell'autore moderno, che, «pensando fortemente» e «vedendo i pensieri chiaramente», e «sentendo con veemenza le passioni», non disdegna affatto di accogliere, all'occorrenza, nel suo vocabolario, accanto alle moderne, parole antiche, e pur anche «viete e stravaganti», della nostra gloriosa tradizione letteraria.²⁷

Vista sotto questa luce, l'autoriflessione foscoliana del 1816 non può, quindi, non apparirci come una lucida ripresa anche di quella sua antica analisi stilistica, rimasta celata nel *Saggio di novelle*, ed ora palesemente riferita al proprio romanzo, alla segreta natura di quel suo sti-

²⁴ Cfr. FOSCOLO, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, pp. 35-36.

²⁵ FOSCOLO, *Notizia bibliografica*, p. 278.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Cfr. FOSCOLO, *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale*, pp. 264-65.

le, mescolato di antico e moderno e così fortemente transuntivo ed ellittico, ove:

Lo scrittore accenna più che non esprime a parole; trapassa, senza frapporre mai mezze tinte, da un oggetto all'altro; par che sprezzi sempre la rotondità de' periodi; e talor l'armonia; non cerca vocaboli o frasi eleganti; e pare che il concetto gli suggerisca le voci più proprie; né si cura che siano fuor d'uso, anzi la dicitura ha non so che ruggine proveniente dalla lettura de' più antichi scrittori italiani; ma ad onta di certo zelo di purità di lingua che in generale trovasi in quelle lettere, vi s'incontra alle volte delle licenze tutte nuove e non imitabili.²⁸

Ne usciva, in tal modo, abbozzato il coerente profilo di uno stile fatalmente disarmonico e disomogeneo (che l'autore avrebbe poi ancor meglio sbalzato nei capp. V e VI della *Notizia bibliografica*, a sancire il carattere inimitabile proprio dello stile epistolare), come disomogeneo e franto è lo «stile d'uomo che scrive a sé unicamente e per sé; che non pensa a chi leggerà; che appena tocca fatti e concetti a cui necessiterebbe spiegazione più chiara; altri li ripete troppo; d'altri tace».²⁹ Il profilo di uno stile, insomma, più lirico che prosastico, pari a quello dei suoi *Sepolcri* (che procedeva per rapide transizioni più che per ragionate argomentazioni), «il vigore e la schiettezza delle [*cui*] espressioni escono da impeto d'anima, e da uso pratico della lingua, piuttosto che da metodo premeditato di scrivere».³⁰ Lo confermano le successive rivelatrici annotazioni d'autore sullo stile/non-stile del suo romanzo (che «piace appunto perché non ha stile», che «non si legge mai; si ode sempre; né s'ode l'oratore o il narratore, bensì l'uomo giovine che parla impetuosamente, e lascia discernere i varj colori della sua voce e i mutamenti della sua fisionomia»):³¹ annotazioni che offrivano il magistrale ritratto di uno stile (apparentemente) ingenuo e diretto, idoneo a liricamente tradurre la voce e perfino l'espressione di un giovane appassionato, quale il protagonista dell'*Ortis*; di uno stile affatto originale (e perciò intraducibile), naturalmente dettato dalla verità delle passioni (da «un foco tutto proprio» e dal «genio» delle proprie «passioni»), dalla «necessità» stessa «di spassionarsi», che «porta seco una novità che infallibilmente alletta chi legge», mostrando «l'autore» di «dire solamente cose che nella sua coscienza egli crede innegabili e vere».³²

²⁸ FOSCOLO, *Notizia bibliografica*, p. 278.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ivi*, p. 279.

Giacché anche nello stile (come il Foscolo non mancava di ribadire nel seguito della *Notizia bibliografica*) doveva programmaticamente rispecchiarsi la verità di quel suo romanzo dalle «due anime», ove due «passioni così diverse», e a prima vista inconciliabili e contraddittorie, quali «il furore di patria e l'amore», mostravano di poter convivere, di poter «ardere simultaneamente nell'anima d'un solo individuo», entrambe «manifestandosi spesso in uno stesso periodo, e talvolta in una sola frase»,³³ così da sfidare ogni attesa di unità e di coerenza tematica, e da disorientare, del pari, il «lettore appassionato di politica» (che, «vedendosi frastornato da' sospiri d'un innamorato, s'adira»), non meno del lettore sentimentale, che «mentre apre il cuore a' sospiri, si rimane a un tratto gelato da quelle fiere minacce repubblicane e dalle predizioni politiche».³⁴ Quel suo stesso stile, così disomogeneo e disarmonico (e parso ai censori ora «bizzarro» ed «oscuro», «incertissimo» e «dissonante», ora «casereccio», ora «oratorio», «or pedestre, or poetico; e non in parti diverse del libro, ma nella stessa lettera e pagina»),³⁵ veniva insomma a riflettere, esattamente come il suo romanzo (col suo originale intreccio di disperazione politica e disperazione amorosa, e col suo immedicabile «contrasto» tra «la *disperazione delle passioni e l'ingenuo amor della vita*»),³⁶ un intenzionale «scarto dalla norma», la consapevole scelta (specie in assenza di una nostra «significativa tradizione romanzesca in prosa»)³⁷ di un nuovo e più libero statuto narrativo, che (come ha ancora ben chiarito la Terzoli) solo il genere del romanzo epistolare, d'altra parte, gli consentiva, «esoneroandolo a priori da un'omogeneità stilistica programmatica»,³⁸ e inducendolo a servirsi proprio di tale pluralità stilistica e lessicale per riflettere il mutevole sentire del suo eroe.³⁹ La stessa asserzione foscoliana di aver «voluto

³³ Ivi, p. 284.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Ivi, p. 282. Ove, come precisava quindi il Foscolo, «a lato a un vocabolo recondito de' trecentisti s'incontra un idiotismo de' fiorentini d'oggi, e modi danteschi e biblici, senza dire d'infinite frasi di conio dello scrittore, e de' periodi spezzati, e sprezzatamente disarmonici, e sconnessi per penuria di congiunzioni; così che spesso chi vi togliesse la punteggiatura penerebbe a raccapezzarne il significato»: ivi, pp. 282-83.

³⁶ Ivi, p. 295.

³⁷ TERZOLI, *Introduzione*, in FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 18.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ «Lo stile nel romanzo epistolare – ha acutamente osservato la Terzoli – è infatti esso stesso ingrediente della narrazione e insieme elemento che serve a connotare, quindi a meglio descrivere i personaggi stessi, che sono in prima istanza autori di lettere. Il loro modo di scrivere fornisce, in effetti, il loro primo (auto)ritratto. L'uso di una pluralità linguistica e stilistica in funzione narrativa, per una più diretta rappresentazione dei personaggi, comporta una straordinaria libertà di scrittura, con possibilità espressive praticamente illimitate e grandi potenzialità di innovazione. Le di-

stampare tutto quello che fu scritto dall'Ortis senza pigliarsi pensiero se fosse tutto conforme alle leggi dell'arte, agli esempi de' grandi scrittori, e soprattutto a' modi co' quali la natura suole procedere»,⁴⁰ era giusto in linea con tale programmatica volontà di fornire un autoritratto, anche stilisticamente veritiero, del protagonista appassionato di quel suo romanzo così povero d'azione, ove «l'eroe disperato della prima lettera è pure, né più né meno, il disperato dell'ultima».⁴¹

Certo non stupirà che appunto tale straordinaria (auto)apologia foscoliana del proprio stile romanzesco, quale specchio fedele delle "intermittenze" del cuore di «un uomo sì agitato dalle passioni»,⁴² avesse tratto il suo più forte alimento dai principali modelli narrativi del genere epistolare; ma non apparirà forse indifferente, né scontato, il fatto che, ancor più che del *Werther* goethiano, la riflessione stilistica della *Notizia bibliografica* si fosse soprattutto nutrita di un archetipo del romanzo epistolare europeo, come la *Nouvelle Héloïse* rousseauviana, nei cui confronti il nostro romanziere verisimilmente contrasse maggiori debiti di quanto egli non riveli.⁴³ Nel corso di quel suo «esame» critico, se non «nuovo, [...] almeno imparziale ed esatto» del «romanzo più celebre del secolo addietro»,⁴⁴ che si trova all'interno del cap. V della *Notizia bibliografica*, il Foscolo stesso non mancava, infatti, di mettere subito l'accento sullo stile «scorretto», a detta dello stesso Rousseau, della *Nouvelle Héloïse*: «L'autore della *Nuova Eloisa* intese di rappresentare i principj, i progressi, e le catastrofi dell'amore in certi individui [...]: e pubblicò le loro lettere dettate (come egli ridice spesso) in istile scorretto, e [tale] da essere meritamente censurato da chiunque ha gusto elegante in letteratura».⁴⁵ Né che di tale grande romanzo egli fosse stato in gioventù un lettore appassionato lascia poi dubitare la sua vibrante rievocazione degli «affetti dolcissimi, inquieti, profondi», dei «generosi sensi», degli «errori di mente», delle «ingannevoli illusioni di perpetua felicità e di pura virtù», delle «colpe», delle «sciagure» e dei «ravvedimenti, che finalmente si risolvono e si concentrano in un

somogeneità e le differenze di scrittura, i cambiamenti improvvisi, persino le interruzioni e le incertezze espressive possono essere legittimate come tratto distintivo del personaggio che scrive, garanzia di verità insomma, o addirittura come riflesso del suo stato d'animo in un determinato momento»: ivi, pp. 18-19.

⁴⁰ FOSCOLO, *Notizia bibliografica*, p. 284.

⁴¹ Ivi, p. 283.

⁴² Ivi, p. 284.

⁴³ Sul *Werther* e sulla *Nuova Eloisa*, come ipotesti dell'Ortis, si veda ora ENZO NEPPI, *Il dialogo dei tre massimi sistemi. Le "Ultime lettere di Jacopo Ortis" fra il "Werther" e la "Nuova Eloisa"*, Napoli, Liguori, 2014.

⁴⁴ FOSCOLO, *Notizia bibliografica*, p. 286, n. 1.

⁴⁵ Ivi, p. 286.

lungo sentimento sublime di passione purificata dalla ragione protratto fino alla morte»,⁴⁶ che connotavano il capolavoro rousseauviano. Anche se quella sua giovanile adesione d'anima al nucleo profondo del romanzo francese, ossia allo svariare dei sentimenti ivi magistralmente dipinti dal Rousseau («Ricavò molti affetti dall'anima sua; moltissimi ne inventò con la sua fantasia, e a forza d'ingegno li scaldò, li svolse, li mostra da tutte le parti adornati, a fine di costringere ogni lettore più incallito dalla corruttela, a sentirli»),⁴⁷ ora non impediva al suo sguardo più maturo di coglierne il maggior difetto in un sovrappiù di maniera e di autocompiacimento da parte dell'autore («e intanto l'autore si compiace della propria fatica, e dimenticandosi de' suoi personaggi, non pensa che a sé»),⁴⁸ e di denunciare il carattere troppo oratorio ed artificioso di quelle lettere (già ben avvertito, oltre che da Alessandro Verri, da Vittorio Alfieri),⁴⁹ in cui gli sembrava che Rousseau «non avesse colto nel segno appunto perché aveva voluto mirarvi un po' troppo».⁵⁰

Non sfuggiva insomma al Foscolo quanto di eccessivamente artificioso fosse nella pittura rousseauviana delle passioni (che nella *Nouvelle Héloïse* gli apparivano, infatti «oratoriamente descritte, come da persone che non ne sono attualmente invasate; ma che con l'immaginazione e con la ragione ritornano a' tempi passati per esaminare il lor cuore»);⁵¹ quanto di mediato e di astratto trasparisse, quindi, dalle riflessioni di quei personaggi, col risultato d'una evidente «contraddizione fra la condotta e le massime» loro.⁵² Donde il suo fastidio per «quel

⁴⁶ *Ibidem.*

⁴⁷ *Ivi*, p. 287.

⁴⁸ *Ibidem.*

⁴⁹ Sul rapporto conflittuale del Verri con la *Nouvelle Héloïse* rousseauviana, cfr. A. COTTIGNOLI, *Introduzione* a ALESSANDRO VERRI, *Le avventure di Saffo poetessa di Mitilene*, Roma, Salerno ed., 1991, pp. 7-23. Quanto al negativo giudizio alfieriano (espresso nella *Vita*, Epoca III, cap. VII), l'equilibrato resoconto offertone dal Foscolo, nella sua *Notizia bibliografica*, si traduceva nel seguente acuto ritratto del carattere del tragediografo: «Anzi un uomo di tempra veemente, d'anima fervida, e per tendenza di mente attentissimo osservatore dei ripostigli del cuore umano, ch'egli poi svolse nelle sue tragedie, racconta com'ei nella sua gioventù, quand'era avido di romanzi ed innamorato e facile a prorompere in lagrime, raffreddavasi alla lettura della *Nuova Eloisa*, perché i personaggi volevano a forza sentire più di quel che naturalmente sentivano; né ha mai potuto finirne un volume. Ma questo giudizio forse proviene dalla diversa singolarità d'ingegno in questi due scrittori»: FOSCOLO, *Notizia bibliografica*, p. 287.

⁵⁰ *Ibidem.*

⁵¹ *Ibidem.*

⁵² «Le loro riflessioni, – insisteva infatti il Foscolo – invece di sgorgare spontanee e di cedere, subito dopo, il luogo agli affetti che le hanno provocate, si prolungano in via di dissertazioni controverse. La virtù de' loro sentimenti, delle loro parole, delle loro azioni non germoglia da' cuori che la sentano, e che però non possano operare altrimenti; bensì da' sistemi morali; quindi la contraddizione fra la condotta e le massime di que' personaggi»: *ibidem.*

non so che di *romanzesco incredibile* che *Rousseau* credeva pure di avere scansato», per la «doviziosa, elegante, affettuosa, ma calcolata eloquenza dell'autore», che artificiosamente «adesca il lettore alla meraviglia, e lo svia dal cuore de' personaggi», non infondendogli «né tanto, né sì profondo, né sì lungo calore da obbligarlo a meditare sovra le altrui e sovra le proprie passioni»: ⁵³ così da innalzarlo insomma a «giudice», più che volerlo «complice», e indurlo a quella manzoniana «riflessione sentita» che anche al futuro teorico della *Moralità delle opere tragiche* sarebbe parso il miglior frutto della «rappresentazione delle passioni che non eccitano simpatia», ⁵⁴ coinvolgendo piuttosto il giudizio che la complicità del lettore-spettatore.

Ebbene, proprio da tali acute osservazioni foscoliane sulla dubbia efficacia morale del romanzo rousseauviano, incapace (nonostante le intenzioni) di scaldare il cuore dei propri lettori con quel «calore» che era stato, invece, «dote» esclusiva «di molti antichi scrittori, e di tutti i primitivi come la *Bibbia* ed *Omero*», ⁵⁵ doveva quindi scaturire un'altra notevolissima riflessione, e su di una tematica (quella della irripetibile ingenuità e naturalezza degli antichi) non meno cara ad un altro grande classicista, del pari ribelle al canone dell'imitazione, quale il Leopardi, che in quel medesimo 1816, nel segreto della sua *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana*, doveva in tal modo ammonire i moderni scrittori, ricorrendo ad argomenti assai affini a quelli foscoliani:

Il più grande di tutti i poeti è il più antico, il quale non ha avuto modelli, [...] noi non abbiamo mai potuto pareggiare gli antichi [...] perché essi quando voleano descrivere il cielo, il mare, le campagne, si metteano ad osservarle, e noi pigliamo in mano un poeta, e quando voleano ritrarre una passione s'immaginavano di sentirla, e noi ci facciamo a leggere una tragedia, [...] perché essi e imprimamente i Greci non aveano modelli, o non ne faceano uso, e noi non pure ne abbiamo, e ce ne gioviamo, ma non sappiamo farne mai senza, onde quasi tutti gli scritti nostri sono copie di altre copie, ed ecco perché sì pochi sono gli scrittori originali, ed ecco perché c'inonda una piena d'idee e di frasi comuni. ⁵⁶

⁵³ Ivi, p. 289.

⁵⁴ Cfr. A. MANZONI, *Traccia del discorso sulla moralità delle opere drammatiche*, in ID., *Scritti letterari*, pp. 55-57.

⁵⁵ FOSCOLO, *Notizia bibliografica*, p. 289.

⁵⁶ GIACOMO LEOPARDI, *Lettera ai sigg. compilatori della Biblioteca italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi* (datata: Recanati, 18 luglio 1816), in Appendice a ID., *Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, a cura di Rosita Copioli, Milano, Rizzoli, 1997, p. 403.

Di qui il particolare valore archetipico (una sorta di valore aggiunto) di quegli originari ed autonomi ragionamenti foscoliani (anch'essi perfettamente inscrivibili, dunque, nell'ambito della insorgente *querelle* classico-romantica del 1816 e dei suoi successivi sviluppi), che suonavano come un eloquente rimpianto, di analogo stampo vichiano, della felice condizione dei «primitivi scrittori» (i quali, rispetto ai moderni, «avevano men libri da imitare e meno lettori sazievoli»),⁵⁷ e come un altissimo elogio classicistico degli «antichi», i quali:

scrivevano le cose come le vedevano; esprimevano il senso né più né meno che gli oggetti eccitavano nella lor anima; gli abbellivano de' soli colori che ricavavano dalla propria immaginazione; ne desumevano sentenze ovvie e dirette, che sono quasi sempre le più utili e le più vere; esponevano le loro idee con la sola lingua che avevano succhiata col latte e che essendo la sola a cui s'erano applicati, non potevano imbarbarirla, e se ne giovavano da padroni: poi non si curavano d'altro.⁵⁸

A mostrare quale incolmabile abisso ormai vi fosse fra l'innata, e forse inimitabile, semplicità della letteratura antica e l'artificioso impianto retorico ed erudito della moderna, e specie della romanzesca, lì il Foscolo così classicisticamente ribadiva:

Oggi invece ogni scrittore si crede obbligato di percorrere la storia e la letteratura di tutti i secoli scorsi, d'ogni paese e di tutte le lingue contemporanee; [...] le molte letture ci logorano l'intelletto; [...] lambicchiamo, anche ne' romanzi, il perché d'ogni cosa; e invece d'imitare l'oggetto tal quale la madre natura lo ha creato per gli occhi dell'uomo, tentiamo tutti i mezzi di guastarne la forma per arrivare sino al midollo: così ne' romanzi i pensieri diventano or minutissimi, impercettibili; or generali e trascendentali: e vestiamo d'erudizione e di rettorica e di psicologia il racconto e i caratteri de' nostri protagonisti. Si descrivono gli oggetti, non con gli affetti che hanno prodotti in noi, e ne' gradi che possono produrre secondo la loro natura; bensì esagerandoli affinché i lettori infastiditi d'indigestione di libri, ne siano, volere e non volere, potere e non potere, commossi; si mendica l'entusiasmo nelle interjezioni e perfino ne' punti ammirativi, e la morale filosofia nelle nuove nomenclature e nelle formule matematiche: così la *fiamma* risolvesi in *fumo*.⁵⁹

⁵⁷ FOSCOLO, *Notizia bibliografica*, p. 289.

⁵⁸ Ivi, pp. 289-90.

⁵⁹ Ivi, pp. 290-91.

Ma una così lucida anamnesi critica dei limiti dell'odierna letteratura romanzesca, ormai fatalmente distante dalla spontaneità dell'antica, che aveva preso le mosse dai difetti del romanzo rousseauviano, nulla toglieva né alla schietta ammirazione foscoliana per le «doti mirabili del suo stile» («Pur non è da incolparsi Rousseau – egli si affrettava infatti a chiarire – se molti aspirando a sorpassare le doti mirabili del suo stile, ne sorpassarono invece i difetti»),⁶⁰ né alla sua stima della *Nouvelle Héloïse* come «uno de' primi e maggiori tentativi a ordire un romanzo tutto di sole passioni, senza varietà né stranezza d'avvenimenti»:⁶¹ alla cui «ricca magnificenza» il Foscolo non mancava, tuttavia, di contrapporre la «schietta semplicità» (oltre che del *Werther*) del suo *Ortis*, e di rivendicarne l'assoluta verità ed originalità stilistica, in stretta sintonia col carattere schietto («tutto spontaneo, vero, individuale, [...] nuovo e alle volte stranissimo», ma «uscito tal quale dalle mani della natura») del suo protagonista, che «non poteva né parlare, né pensare, né operare altrimenti».⁶²

Ne doveva, quindi, scaturire una rinnovata analisi dello stile, autentico e personalissimo, del suo romanzo (che riprendeva e rafforzava quella già da lui offerta nel cap. III), emblematicamente additato come uno stile che, a differenza di quello rousseauviano, era insomma riuscito nell'intento di farsi specchio veritiero dell'animo del suo eroe, di fatto realizzando quanto era almeno nelle intenzioni dello stesso Rousseau, se stiamo a quanto il francese aveva scritto in un suo straordinario paratesto, ossia in quel suo splendido *Dialogo sui romanzi tra l'editore e un letterato* (premessò nel 1761, come *Seconda prefazione dell'autore*, alla ristampa della *Nouvelle Héloïse*),⁶³ in cui mi pare debba appunto riconoscersi il segreto, ma certo, ipotesto teorico dell'appassionata riflessione foscoliana sullo stile del proprio romanzo epistolare. Già al centro del *Dialogo* rousseauviano si accampava, infatti, la questione dello stile speciale di quel suo romanzo, così povero di «spirito romanzesco»⁶⁴ da potersi riguardare come una semplice «raccolta di lettere»:⁶⁵ uno stile epistolare apparentemente innaturale, artificioso ed enfatico, ma in realtà «solo straordinario», monotono e privo di «energia» (poiché

⁶⁰ Ivi, p. 291.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² Ivi, pp. 291-92.

⁶³ Cfr. GIAN GIACOMO ROUSSEAU, *Seconda prefazione dell'autore ovvero Dialogo sui romanzi tra l'editore e un letterato*, in ID., *Giulia o La nuova Eloisa. Lettere di due amanti di una cittadina ai piedi della Alpi*, traduzione di Piero Bianconi, Milano, Rizzoli, 1964, I, pp. 19-40.

⁶⁴ Ivi, p. 22.

⁶⁵ Ivi, p. 23.

«soltanto nel mondo si impara a parlare con energia»),⁶⁶ immediato riflesso dei diversi «modi di vedere e di sentire»⁶⁷ e d'immaginare delle creature appassionate e solitarie, il cui «tono strano e poco variato» era giusto quello tipico dei «discorsi dei solitari»,⁶⁸ ben altro dal «modo di parlare, vivo, forte, colorito»⁶⁹ dei personaggi da teatro e da romanzo (ove, come avrebbe concordemente affermato il Manzoni del *Fermo e Lucia*, animato da un analogo spirito antiromanzesco, «è un più bel vivere che a questo mondo»):⁷⁰

Credete forse che le persone davvero appassionate abbiano quel modo di parlare vivo, forte, colorito che ammirate nei vostri drammi e nei vostri romanzi? No; la passione piena di sé si esprime con più abbondanza che forza; non pensa nemmeno a persuadere; non sospetta che sia possibile dubitare di lei. Quando dice ciò che sente, non è tanto per esporlo agli altri quanto per sgravarsene. Nelle grandi città si dipinge l'amore con più vivacità; ma lo si prova forse meglio che nei casolari?⁷¹

Il tema già affrontato dal Rousseau, in quel suo *Dialogo sui romanzi* a margine del proprio, era insomma quello del linguaggio delle passioni reali, che è tutt'altro dal «gergo ornato delle passioni»,⁷² ossia dal linguaggio, ricercato ed effimero, delle passioni fittizie. Non poté non influire, quindi, sul Foscolo della *Notizia bibliografica*, una così esemplare analisi rousseauviana dello stile («rilassato, diffuso, tutto lungaggini, disordine, ripetizioni»)⁷³ proprio di una «lettera dettata veramente dall'amore», da un «amante davvero appassionato», ove «se la forza del sentimento non ci colpisce, ci commuove la sua verità», a riprova di «come il cuore sa parlare al cuore»;⁷⁴ un'analisi che si traduceva in una pagina memorabile sul linguaggio «sempre figurato»⁷⁵ delle persone innamorate (che vivono come in un «altro universo», quello illusorio creato dall'amore, che «esprime tutti i suoi sentimenti in immagi-

⁶⁶ Ivi, p. 24.

⁶⁷ Ivi, p. 23.

⁶⁸ Ivi, p. 24.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Il Manzoni del *Fermo e Lucia* (t. I, cap. V) si sarebbe mostrato, infatti, altrettanto consapevole che «nei romanzi e nelle opere teatrali, generalmente parlando, è un più bel vivere che a questo mondo». Sul tema, vedi A. COTTIGNOLI, *Manzoni: guida ai Promessi Sposi*, Roma, Carocci, 2002, pp. 17-20 (*Manzoni, Rousseau e le passioni*).

⁷¹ ROUSSEAU, *Seconda prefazione dell'autore*, p. 24.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Ivi, p. 25.

ni»),⁷⁶ i cui «pensieri sono comuni», ma il cui stile «non è familiare e non dev'esser tale», e la cui «eloquenza è nel disordine».⁷⁷ Quella rousseauviana era già, infatti, un'analisi stilistica perfetta dello «scarto dalla norma» (come l'avrebbe definito lo Spitzer) segnato dal linguaggio della passione, rispetto a quello di altri sentimenti meno incendiari, che si traduceva in un magistrale ritratto del «linguaggio della devozione» naturalmente dettato dall'«entusiasmo dell'amore» (che «non vede altro che paradiso, angeli, virtù di santi, delizie del celeste soggiorno», e, «circondato da immagini così alte», non «potrà parlarne in termini pedestri»,⁷⁸ ma sarà di necessità indotto a nobilitare il proprio stile); un'analisi che toccava, quindi, il suo *acmé* nello splendido paragone rousseauviano di tali lettere, dettate dall'amore, a veri e propri «inni» («Come potete parlare di lettere, di stile epistolare? Scrivendo all'essere amato, chi mai penserà a tali cose? Non sono più lettere, sono inni»)⁷⁹.

Pare, insomma, indubbio, che, se viste alla luce di tali annotazioni rousseauviane, le intere riflessioni della *Notizia bibliografica*, sullo stile, originale e in traducibile, delle creature appassionate, acquistino un altro spessore teorico, e risultino come dettate sotto l'influsso e la suggestione delle teorie espresse dal caposcuola del romanzo epistolare europeo, in quel suo celebre *Dialogo sui romanzi*. Lo conferma anche il ribadito profilo foscoliano (nel corso dell'anticipato parallelo col *Werther*, che chiudeva il cap. V della *Notizia bibliografica*)⁸⁰ dello stile multicolore e disordinato del disperato protagonista del suo *Ortis*, additato quale naturale riflesso della «moltiplicità degli oggetti» non meno che dei suoi «pensieri disordinati» («Il suo stile piglia improvvisamente varj colori dalla moltiplicità degli oggetti; i suoi pensieri sono disordinati»);⁸¹ inteso com'era a ritrarre uno stile personalissimo, dettato dalla natura dell'individuo e perciò inimitabile («lo stile ha sempre uno stesso tenore», come il «carattere dell'individuo»),⁸² uno stile spezzato,

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ *Ibidem.*

⁷⁸ *Ibidem.*

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ Ma si noti che neppure nel successivo cap. VI, tutto dedicato al paragone fra *Werther* e *Ortis*, sarebbe mancato un parallelo fra gli stili assolutamente dissimili, ma altrettanto originali, dei due romanzi (specchio com'erano di «due caratteri sì differenti» che, «con modi di sentire e di concepire sì varj, e in idiomi d'indole sì aliena fra loro, e nati in clima così diverso, non possono scrivere che affatto diversamente»), che così si concludeva: «Basti che l'autore tedesco depurò e arricchì una lingua che non aveva scrittori classici; e l'italiano ridiede forza e novità a una lingua classica da più secoli; l'uno e l'altro, superando due diversi ostacoli, diedero uno stile ignoto a' loro concittadini»: FOSCOLO, *Notizia bibliografica*, p. 328.

⁸¹ *Ivi*, p. 292.

⁸² *Ibidem.*

mescidato e disomogeneo («Che monta la spezzatura del periodo, se l'unità del sentimento è sempre piena, intera, crescente?»),⁸³ uno stile che era giusto lo specchio dell'uomo, ma il cui «disordine» formava «un tutto» armonico, «che si direbbe composto armonicamente di dissonanze».⁸⁴

Con tale ossimorico, ma armonico, «composto» stilistico di «vocaboli antiquati, idiotismi toscani, locuzioni create da lui»⁸⁵ (precorsore dello sperimentale «composto indigesto di frasi un po' lombarde, un po' toscane, un po' francesi, un po' anche latine» di manzoniana memoria),⁸⁶ il Foscolo veniva, insomma, a teorizzare (anche sulla scorta di quello straordinario paratesto rousseauviano, di mezzo secolo prima, sullo stile delle creature appassionate) una sorta di inedita e coraggiosa *rerum concordia discors* lessicale, ove, com'egli lucidamente avvertiva, la «ruggine dell'antichità in que' vocaboli, è emendata dall'evidenza; l'idiotismo, dalla proprietà; la stranezza, dalla necessità»;⁸⁷ ed ove «le parole suonano sì forti dal cuore di chi le scriveva, che non spiccano agli occhi; né s'ha tempo né sangue freddo da considerarle col microscopio grammaticale».⁸⁸ A bella riprova, dunque, del suo spirito sperimentale, e della sua audace ricerca di uno stile nuovo e inimitabile,⁸⁹ che, come linguaggio diretto e naturale delle passioni, sarebbe stato d'esempio al futuro romanzo italiano.

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ *Ibidem.*

⁸⁵ *Ibidem.*

⁸⁶ Cfr. A. MANZONI, *Seconda introduzione rifatta da ultimo* (1823), in ID., «Fermo e Lucia»: prima composizione del 1821-1823. Appendice storica su «La colonna infame»: primo abbozzo del 1823, a cura di A. Chiari e F. Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1964 («Tutte le opere», II/III), p. 13.

⁸⁷ FOSCOLO, *Notizia bibliografica*, p. 292. Di tale stile il Foscolo li adduceva come esemplare una frase, strana ma energica, quale la seguente: «Tu m'hai inchiodata la disperazione nel cuore», la cui congruenza andava tuttavia ricercata nel contesto epistolare e «nello stato di Jacopo»: *ibidem.*

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ «Non per altro», egli scriveva, «è stile imitabile; perché né le passioni, né le azioni, né il modo di concepire d'un individuo è imitabile; e chi scriverà de' libri secondando la propria natura, farà meno fatica, e darà meno noja a' lettori»: *ibidem.*