

L'EDIZIONE CRITICA DELLE *GRAZIE**

1. Come italiano, e cultore di lingua e poesia italiana, sento il privilegio di poter dichiarare, in questa sede pubblica e solenne, il debito di gratitudine che il nostro paese ha contratto con due studiosi come Francesco Pagliai e Mario Scotti, per le cui fatiche amorose, tenaci, sapienti ha interamente ricuperato, dopo secolare attesa, il testamento poetico di Ugo Foscolo.

Dal far poesia in una cerchia di amici come Campana, Soffici e Palazzeschi l'estroso Pagliai si ritrasse a far umile filologia nei penetrali della Crusca, però sopra le *Grazie* del Foscolo e a specchio dell'Arno e di Bellosguardo; sì che poté, consolato ed ilare, spendere gli anni della maturità e della vecchiezza a rimettere sulla buona strada, con un felice intuito dell'invenzione poetica e dei limiti dell'intervento critico, la penelopèa edizione del capolavoro non finito. E Mario Scotti, venuto dalla sponda professionale della critica

* Il 12 marzo 1986 si svolse a Roma, in Campidoglio, la presentazione del volume conclusivo della Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, pubblicata dall'editore Le Monnier. Nell'occasione io illustrai, insieme con altri studiosi, il valore dell'edizione critica delle «Grazie» a cura di Francesco Pagliai e di Mario Scotti (ultimo volume, appunto, della Edizione Nazionale), pronunciando il discorso che qui si riproduce.

letteraria e della filologia, ha avuto la generosa intelligenza di raccogliere l'eredità di Pagliai, riconoscendo e fermando i punti acquisiti del suo lavoro, rendendone più metodico e più limpido il corso ulteriore e finalmente conducendo in porto, dopo dieci anni dalla scomparsa di lui – e dopo 137 anni dalla arbitraria edizione di Francesco Silvio Orlandini (1848) e 81 anni dalla onesta terza edizione (1904) di Giuseppe Chiarini, viziata da regole preconcepite – l'edizione critica delle *Grazie*.

Con la formula «edizione critica» non s'intende più, oggi, il solo risultato di quel calcolo per cui dal confronto di più testimoni sicuri di un unico testo si ottiene l'archetipo e da esso, a certe condizioni, si risale all'originale, ma un discorso storico-critico che, indipendentemente da una particolare età e tecnica di riproduzione, razionalizzi lo stato di documentazione di un testo in rapporto alla sua natura e lo presenti al lettore nello stadio di maturazione più avanzata e di motivazione più piena, ritenendo gli altri stadi varianti diacroniche della sua elaborazione. Il che implica che, quando il discorso storico-critico accerti in quegli stadi, nonostante il ricorso di elementi comuni, natura e identità in tutto o in parte diverse, e con motivazione specifica, quegli stadi assurgano a testi e reclamino presentazioni proprie, ognuna includente una propria diacronia elaborativa. In questi casi un procedimento di compattazione monolitica di tutti gli stadi, condotto in forza di elementi comuni incautamente assunti a segno dell'identità del tutto, mortifica le strutture profondamente differenti e differenzianti, schiacciandole in un apparato che crea una falsa stratigrafia.

Se una filologia testuale così sciolta da meccanismi di calcolo e da modelli paradigmatici potesse essere inclusa in una massima popolare, io proporrei questa: «A ogni testo la filologia che si merita». Ma l'adozione di questa massima impone una spregiudicatezza che troppo cimenta la sicurezza fornita dai canoni obiettivi del positivismo e dalle formalizzazioni del neopositivismo. Chi intende seguirla deve ricosti-

tuire, senz'altra guida che la propria cultura e il proprio gusto, senz'altro fondamento che il *factum verum* del testo, il concreto mondo di valori dell'autore e ripercorrerne intero il processo creativo. Questo ha fatto, di sugli autografi, gli apografi e le stampe delle *Grazie*, Francesco Pagliai; questo ha ripreso e svolto, con più rigore e determinazione, e senza fetichismo, Mario Scotti, non solo prescindendo dagli algoritmi del paleo- e del neoscientismo, ma dissipando le formule pseudostoriche e pseudologiche, le false categorizzazioni critiche ed estetiche di cui lo stato delle *Grazie* ha favorito la germinazione.

2. Ricupero cospicuo del rifiuto del montaggio e della compattazione è la struttura metrica, che da sé sola consente di distinguere, con pari dignità, due fasi creative: la prima, nella forma di un unico inno; la seconda, nella forma di un carme articolato in tre inni. Il passaggio dalla fase prima alla seconda è contrassegnato da una serie di esperimenti in cui affiorano le ragioni allegoriche e culturali dell'architettura ternaria: «Pari al numero lor chiedono gl'inni / Le tre sante sorelle; ed han più caro / Il suon che vario ed uno esce temprato / Dall'aura antica, e il lume e la dolcezza / Di tre favelle» (p. 711 vv. 7-11; versi da confrontare con la più mistica accezione del motivo ternario data dal Foscolo nella *Dissertazione* del 1822, p. 1122)¹. Ma tale squisito gioco di simmetrie non deve sviarci dalle ragioni poetiche di quella metrica foscoliana che costituisce un approdo alto e originale della storia della poesia italiana.

La vena del Foscolo non fu epica; gli mancò quella disposizione a raccontare, che ebbe invece l'altro ben diverso esponente del classicismo italiano, Vincenzo Monti, il quale poté

¹ Si cita dall'Edizione Nazionale delle Opere del Foscolo, Le Monnier, Firenze: le *Grazie* dal volume I, *Poesie e carmi*, apparso nel 1985, le altre opere col titolo rispettivo e col rinvio al numero del volume.

avviare poemi del più diverso metro e contenuto, e condurli a distesa (magari rinunciando a concluderli) e poté con giovane lena volgere l'intero *continuum* esametrico dell'*Iliade* in endecasillabi sciolti, ma dimostrando che avrebbe anche potuto scandire quel *continuum* in agili ottave ariostesche. Diversamente da lui il Foscolo, nonostante i tenaci e amorosi esperimenti di traduzione dell'*Iliade*, protratti fino alla morte, nonostante il minuzioso confronto delle traduzioni proprie ed altrui con l'originale greco e la incessante riflessione sull'ufficio e il modo del tradurre, non riuscì a trovare un linguaggio capace di rendere il greco del suo Omero. Ma poiché egli sapeva che «alla traduzione letterale e cadaverica non può soggettarsi se non un grammatico, e che alla versione animata vuolsi un poeta, *il quale* sarà sempre più fedele, perché poeta e grammatico non se la dicono sì bene tra loro come poeta e poeta»; e sosteneva che, se la lingua della traduzione era diversa, piena e assoluta doveva essere la libertà d'accomodarla all'originale, ma «il disegno de' pensieri, l'architettura del libro, la passione del poema e tutti i suoi caratteri», cioè la natura dell'ingegno e del cuore umano, dovevano essere rispettati dal traduttore con cura e religione (*Sulla traduzione dell'«Odissea»*, 1810, VII, p. 205); poiché egli sapeva e sosteneva ciò, avrà pur dovuto domandarsi se il rapporto tra la lingua propria e quella di Omero e il mondo di Omero fosse di tanta fungibilità, o non vi entrasse, a compilarlo, il mondo dell'interprete; e avrà dovuto risponderci riconoscendo a quei due mondi una dimensione essenzialmente diversa. Siamo perciò certi che quando, col verso 228 dei *Sepolcri*, egli si offre alle Muse come, per congenialità di destini, evocatore di eroi («Me ad evocar gli eroi chiamin le Muse / Del mortale pensiero animatrici»), egli non intende porre una candidatura epica, ma lirica, nel senso primitivo definito da lui stesso: «*La poesia lirica canta con entusiasmo le lodi de' numi e degli eroi*. La religione ed i fasti delle nazioni furono i primi ad ottenere per mezzo della poesia lirica monumenti perpetui dalla letteratura; da che questa poesia

emanò non tanto dalle tarde istituzioni sociali, quanto dall'entusiasmo naturale alla mente dell'uomo, e non frenabile quasi quand'è mosso da forti e perpetue passioni. Finché gli uomini non avevano se non se il canto, tutta la loro storia e le loro leggi religiose e politiche doveano necessariamente trovarsi nella tradizione delle loro canzoni. Questa tradizione è avvalorata da' libri de' profeti ebrei e dalle storie de' druidi e de' bardi... Prima che l'ira d'Achille fosse epicamente narrata, molti inni ed odi l'avevano fatta già celebre nella memoria di tutti i popoli greci» (*Della poesia lirica*, 1811, VII, pp. 325 sg.). Dopo aver fatto l'esempio della inarrivabile sublimità di Pindaro, Foscolo accenna alla rapida decadenza della lirica, confusa poi con la poesia amorosa o melica o elegiaca, quale è la maggior parte delle canzoni del Petrarca. «Primo il Chiabrera ritrasse la poesia lirica a' suoi principj; ebbe contemporaneo il Testi, poco dopo il Filicaia, il Guidi e il Menzini; ma in tutti più o meno si sente o l'imitazione affettata del greco, come nel Chiabrera, o la corruzione... [cioè il marinismo], come nel Testi e nel Filicaia: il Guidi è gonfio e oscuro...» (ivi, pp. 326 sg.). «Per me – ha scritto altrove – ho reputati grandissimi e veri Poeti que' pochi primitivi di tutte le nazioni che la teologia, e la politica, e la storia dettavano co' lor poemi alle nazioni... Ma questi nostri Italiani, ove si guardi allo scopo vero e primo della poesia, non solo non hanno (ove pochissimi ne traggi) né la storia, né la morale, né la politica descritta della nazione; ma né adombrato il genio ed i costumi del tempo» (*Della poesia lucreziana*, VI, pp. 240 sg.). Eppure – benché non potesse essere un «poeta primitivo teologo e storico della propria nazione», perché tali poeti, come Omero e i profeti d'Israele, e lo stesso Dante e Shakespeare, vissero «in età ferocemente magnanime» – Foscolo non rinunciava a coltivare quella poesia lirica che «deve per istituto cantare memorabili storie, incliti fatti ed eroi, accendere gli animi al valore, gli uomini alla civiltà, le città all'indipendenza, gl'ingegni al vero ed al bello» (*La chioma di Berenice*, 1803, VI, pp. 302, 308); e non perdeva occasione di additarla

agli italiani, come si deduce dalla nota con cui commentò la propria *Memoria intorno ai druidi e ai bardi britanni*, pubblicata negli «Annali di scienze e lettere», vol. VI, fasc. 6°, giugno 1811: «La non è storia, a dir vero. Ho radunati quanti più fatti mi sono occorsi leggendo, senza vagliarli... Mio principale intento si fu di dare ne' Bardi a' nostri poeti un esempio di letteratura libera, maschia, utile alla verità ed alla patria. E volli anche col contrapposto svelare il danno delle nostre scuole retoriche, e quante inezie si cantano da' facitori di poetiche; poichè, al parer mio, le sentenze de' Bardi meriterebbero chiose e ragionamenti più degli avvisi di Orazio a' Pisoni. Se non che tutti i precetti ti parlano sempre alla ragione; e chi vuol essere poeta deve esser nato con tal cuore che parli, mormori, gridi confusamente da prima a sé stesso; e poi a poco a poco con l'esperienza e l'esempio de' grandi esemplari e la consuetudine di sentire ed osservare la natura, il cuore cominci a parlare alla ragione e la ragione al cuore; e così vicendevolmente, senza comandarsi mai l'una all'altro, bensì congiurando fraternamente» (Firenze, 23 agosto 1812, VII, p. 333 nota). A differenza del bardismo encomiastico e del candito epillio mitologico del Monti, e a differenza degli splendidi esercizi giovanili del Manzoni, ma come tali considerati e rimossi (primo fra tutti la cosmogonia civile di *Urania*) dallo stesso autore, un componimento come i *Sepolcri* mira a restituire alla poesia italiana una forma archetipica essenziale ad ogni poesia, cioè a colmare un vuoto; mira a ridar voce ai miti, ai riti, alle sventure, alle speranze della patria sentita vichianamente in tutto il suo spessore di memoria, di cultura, di lingua. Vuol essere la forma epicolirica, evocativo-glorificativa, fatidica e ammonitrice che fu l'inno omerico o pindarico o il carme dei *vates* romani; e in forza del venerando modello omerico e a dispetto della barocca pompa della canzone pindarica, assume il metro italiano più vicino (secondo lo stesso Foscolo, *Esperimenti di traduzione dell'«Iliade»*, parte terza, III, p. 230) all'antico esametro, l'endecasillabo sciolto, aggruppato in lasse diseguali di alta con-

centrazione semantica e concitazione ritmica; dove tra lampi di un potente chiaroscuro e impennati trapassi logici e sintattici si avvicendano i molteplici temi del nostro Parnaso, dalla rievocazione patetica ed eroica alla riflessione filosofica e gnomica, in un ardente impasto di immagini, di stile e di passione, i tre elementi, per il Foscolo, di ogni vera poesia (*Esperimento di traduzione della «Iliade» di Omero*, 1807, III, p. 8).

Ecco perché noi sentiamo nei *Sepolcri* non la forma di uno dei tanti sermoni metrici in endecasillabi sciolti (e tale anche per il Foscolo era il senso possibile di *carme* come opposto alla poesia rimata; cfr. il celebre cenno delle *Grazie* all'Eco «che al par de' carmi fa gentil le rime», p. 1016 v. 4), non un vuoto modulo insomma, ma un sinolo di metro e di stile, una nuova matrice della poesia e della coscienza italiane.

3. E nondimeno, su questa via, i *Sepolcri* non sono un punto di arrivo. Essi hanno rinunciato ad un impossibile ideale di «nobile semplicità omerica», per dirla con parole dell'autore, che traducendo l'*Iliade* si rese ben conto dell'incertezza dei valori semantici di tanto lessico omerico, in parte troppo oscurati o troppo esaltati dall'antichità, in parte dispersi nell'irrecuperabile rapporto tra le idee principali ed accessorie di un mondo scomparso (III, pp. 8 sg.); ed hanno anche rinunciato a quella pacata narratività che Foscolo ammirava negli inni omerici e che restava una sua aspirazione (cfr. *Appunti sulla ragion poetica* [delle *Grazie*], pp. 971 sg.). I *Sepolcri* si sono rifatti alla tessitura pindarica, non attraverso la mediazione del bolso pindarismo italiano, ma direttamente, come diretto è sempre, in Foscolo, il rapporto con la greicità. Dal poeta tebano egli apprese soprattutto i vertiginosi balzi dal presente al passato, dalla realtà al mito, il valore esemplare e irrinunciabile di questo, la missione civile del poeta; ma anziché alzare il suo carme sopra un evento felice, sopra un mondo pieno e positivo, egli lo innalzò sopra le rovine dell'Italia e sul destino opaco dell'umanità. I *Sepolcri* sono in effetti la constatazione che sulla desolazione univer-

sale avanzano soltanto le tombe della memoria ad alimentare la poesia e con essa la religione delle «illusioni», degli ideali che costituiscono la dignità del vivere civile. Eppure fra la denuncia dello strazio secolare e della degenerazione morale della patria e la visione del travolgimento universale delle cose si affacciano quadri di affetti e di costumi delicati, scene di bellezza naturale e di santa nobiltà, che non risalgono al modello pindarico ma ad un modello alessandrino, da Foscolo ritenuto il più bell'esempio antico di carne lirico, anzi la più bella poesia lirica tramandataci, tuttora ineguagliata, ed esemplare per un poeta lirico moderno quale il Foscolo sentiva di dover essere. Essa è l'epillio di Callimaco, «discepolo di Omero», *La chioma di Berenice*, giuntoci intero nella asciutta e raffinata latinità di Catullo. In quel breve epillio, che il Foscolo preferisce ad altri, per quanto celebri (come quelli dell'*Appendix Vergiliana*), egli ritrova, con la bellissima analisi che ne fa, quasi tutti gli ingredienti della poesia lirica, «quasi tutti i fonti – scrive – del mirabile e del passionato»: la favola, gli affetti delicati che «derivano... da tutte le molli passioni comuni a tutte le umane condizioni», la religione; sì, anche la religione, perché il poeta lirico, che per assolvere il suo alto compito ha bisogno di «percuotere le menti col meraviglioso, ed il cuore con le passioni», «torrà le passioni dalla società; ma d'onde il meraviglioso se non dal cielo? Dal cielo, poiché la natura e l'educazione hanno fatto elemento dell'uomo le idee soprannaturali... Fortunati dunque que' popoli a' quali toccava in sorte una religione che a tutte le umane necessità, a tutti gli eventi naturali assegnava un Iddio... Ma quale delle religioni reca uso stabile e continuato nella poesia? La greca; perché ha che fare con tutte le passioni e le azioni, con tutti gli enti e gli aspetti del mondo abitato dall'uomo», i quali ne sono così magnificati (*La chioma di Berenice*, 1803, VI, pp. 271, 301-311). Da quel modello alessandrino e neoterico il poeta, anche quando non possa evocare gli eroi né disporre dei «mezzi de' greci e delle nazioni magnanime», trarrà pur sempre un messaggio di risurrezione

per gli animi liberi, accendendo gl'ingegni col toccare «gli stati della società ne' quali gli uomini vivono, e tutte le passioni come sono modificate da' costumi», col farsi insomma moderno restando antico (ivi, pp. 306 e 311).

Il mondo «metafisico», morale e culturale del Foscolo era modernamente classico, e vorremmo dire che esso fu l'ultimo avatara della classicità in Italia, tale non potendosi ritenere il classicismo repertoriale e strumentale di Vincenzo Monti. Il *Sermone sulla mitologia*, che Monti compose nel 1825 contro l'«audace scuola boreale» rea di aver condannato a morte «gli dèi, che di leggiadre / Fantasie già fiorir le carte argive / E le latine», non è che l'antimanifesto di una scuola poetica, mentre le odi *A Luigia Pallavicini* e *All'amica risanata*, le pagine sulla *Chioma di Berenice* e i *Sepolcri* sono il proposito di rifondazione di un mondo classico abbracciante lo spessore, gli aspetti, i valori tutti della vita umana.

Per attuare quel proposito bisognava che il chiamato dalle Muse traducesse la prova negativa dei *Sepolcri* in prova positiva, enunciasse i contenuti del nuovo rinascimento classico, validi a colmare o almeno a coprire agli italiani moderni, in quanto italiani e in quanto uomini, l'abisso del nulla.

Il che Foscolo tenta di fare nella forma dell'epillio epico-lirico coniata per i *Sepolcri* e guardando sempre di più, per lo stile, al modello callimacheo-catulliano, alla cui concisione e raffinatezza doveva indurlo il riferimento preciso e concreto ai contenuti; come sembra lui stesso confessare citando, nel commento alla *Chioma di Berenice*, alcuni passi delle *Grazie*, presentati sotto specie di traduzione dei frammenti di un antico inno greco: «Quantunque questa poesia non abbia i caratteri della nobile semplicità Omerica, e senta al mio parere la raffinatezza de' poeti latini, veggonsi nondimeno *disjecti membra poetae*, ed un ardire felice. Ecco dove si dipinge Giove che scende al convito apprestato da Venere in Tempe...» (*La chioma di Berenice*, VI, p. 434). Né c'erano difficoltà di principio: i *Sepolcri* e le *Grazie* nascono nella stessa *humus* ideale e formale, anche se non è possibile accertare il

momento germinale degli uni e delle altre come carne epico-lirico. E in effetti l'edizione critica di Pagliai e Scotti ha appurato (e non è uno dei suoi risultati minori) che la prima concezione delle *Grazie* era unitaria. Essa andava sotto il nome di *inno*, non certo per una contrapposizione strutturale o sostanziale col *carne* dei *Sepolcri* (tanto più che lo stesso Catullo, 65 v. 16, aveva chiamato *carmina Battiadae* i versi della *Chioma di Berenice*), ma probabilmente per accentuare il valore rituale di lode alla divinità e l'ispirazione greca del componimento.

La concezione unitaria dell'epillio, comunque, non giunse in porto. Se le otto lasse e i trecento versi dei *Sepolcri* erano bastati a trattare in scorci potenti e in balzi impetuosi una molteplicità di temi e di figure e a trascorrere dall'età eroica greca all'Europa napoleonica, e se, negli *Appunti sulla ragion poetica* [delle *Grazie*], il Foscolo dichiarò che anche in esse «puramente egli intese di rivocare l'arte lirica a' suoi principj, eccitando velocissimamente nel cuore molti e varj aspetti caldi ed ingenui» (p. 956), tuttavia la complessità del contenuto e le proporzioni di un cosmo ideale fattosi – come scrive lo stesso poeta – «sistema», imposero un'architettura sistematica anche al metro, per renderlo atto ad esprimere, in uno stile tra l'epico e il lirico, il «fondo didattico» delle *Grazie*, cioè a rappresentare in quadri connessi il sorgere della civiltà umana nella Grecia antica, il suo trasmigrare in Italia, il suo armonico tessuto di istituzioni, invenzioni, arti, affetti. Ebbene: anche per questa forma più articolata di epillio non mancavano esempi antichi, nella narrativa degli inni omerici, nelle più lunghe odi di Pindaro, nel poemetto di Catullo sulle *Nozze di Peleo e Teti* (64), vario e figurato per l'*ekphrasis* della coperta nuziale istoriata dal mito di Arianna, per i pittoreschi doni nuziali delle divinità e per il canto profetico delle Parche filanti il destino (il tutto nel tempo innocente e incorrotto in cui gli dèi frequentavano le case degli uomini). Tali sono i modelli che il Foscolo cita negli appunti sulla ragion poetica del «sistema degli Inni» (pp. 959, 970) e già invoca

nella seconda redazione unitaria dell'inno (p. 692 vv. 6-24); senza dire che le stupite Nereidi, emergenti nude al passaggio della nave Argo nel poemetto catulliano, ricompaiono nelle *Grazie* ad ammirare la conchiglia di Venere (p. 693 vv. 65-79), e il motivo delle Parche e del cadenzato filare ritorna nella tessitura del velo (p. 825 vv. 1-8 e *passim*). Nella concezione definitiva le *Grazie* si presentano dunque come un carne articolato in tre inni, rispettivamente dedicati a Venere, a Vesta e a Pallade, con un rigore di corrispondenze e concordanze fra la struttura metrica e i contenuti, che nessun altro componimento poetico poté vantare in quel tempo, né il *Giorno* del Parini né i poemetti o poemi del Monti. Quel rigore, il suo trinitarismo e il simbolismo che lo ispira vincono lo stato di non-finito, qualunque sia la causa di questo, e conferiscono al senso sacro dell'edificio. Quanto fu inquieto e inappagato nel rifinire, tanto il Foscolo fu sicuro di aver dato una nuova forma alla poesia italiana; lo dimostra l'insistenza con cui tornò a motivare e definire il suo genere, fino all'ultima osservazione degli *Appunti sulla ragion poetica* [delle *Grazie*]: «L'idea primitiva di questo modo di poesia lirica trovasi ne' carmi religiosi detti Orfici, di cui si credono inventori Orfeo, Lino ed Anfione; e ne restano esemplari negl'inni attribuiti ad Omero e in quei di Callimaco. Si cantavano sacrificando all'are de' numi e racchiudevano allegorie morali e teologiche. Pindaro infiammò arditamente col foco della sua immaginazione le lodi allegoriche degli Dei, e le tradizioni eroiche. I Latini imitarono questa religione e i suoi primi modelli; Catullo più ch'altri nelle Nozze di Teti; e se li fece meno religiosi degl'inni orfici, e meno immaginosi dell'odi pindariche, altrettante eleganze di gentilissimi ornati diede a' suoi carmi. Da questi tre poeti l'autore professa d'aver desunto il suo stile...»; e in nome di un omerismo recuperato si contrappone dichiaratamente al lirismo italiano: «L'alta lirica... antica differisce essenzialmente dalla moderna. Le nostre canzoni sono piene di pensieri vestiti di frase poetica, e di sonorità di verso e alternanza di rime; d'architettura

di strofe; di concetti reconditi illuminati con arte; di sentenze morali splendidamente annunziate; ma pajono più eccitate dall'entusiasmo, che atte ad eccitarlo gradatamente; il loro foco splende e passa dopo la lettura; e volano alto brevemente, per non affaticare la mente del lettore: accennano più che non dipingano. – Invece gl'inni d'Omero... assumendo il metodo narrativo infiammano il lettore senza ch'ei se n'avvegga, lo soffermano su le pitture che gli presentano; corre sugli affetti suoi vagando qua e là il lume poetico, gli fa penetrare col diletto le allegorie morali dell'inno che non si limita ad un solo oggetto, ma ne abbraccia infiniti, e li riunisce in una sola composizione... A questi primitivi principj l'autore del *Carme alle Grazie* pare ch'abbia inteso di rivocare la lirica» (pp. 970-972).

Si deve al rispetto che la ecdosi di Pagliai e di Scotti ha avuto per l'«etereo caos» delle *Grazie*, se noi possiamo distinguere ed esaltare, anziché confondere e appiattare, le fasi della metropoesi foscoliana.

4. Si è visto che il metro, quando è una matrice di poesia, non costituisce un mero involucro, un guscio, ma un sinolo di forma e di materia. «Da questi tre poeti – riprendiamo e continuiamo le parole or ora citate del Foscolo – l'autore professa d'aver desunto il suo stile, e d'aver studiato d'innestare alla lingua ed a' versi d'Italia i modi di dire e l'armonia dell'idioma greco e romano» (p. 970); giacché aveva detto nei primi esperimenti del *carme tripartito*, precisamente al principio dell'inno terzo, che «le tre sante sorelle... han più caro / Il suon che vario ed uno esce temprato / Dall'aura antica, e il lume e la dolcezza / Di tre favelle» (p. 711 vv. 8-11). Era dunque consapevole, come di aver ricreato nell'*Ortis* la prosa italiana («Ho tentato di dare alla prosa italiana la vita e la schiettezza rapitale dal freddo fasto delle discipline retoriche e dal contagio delle lingue straniere», lettera a J. S. Bartholdy del 29 settembre 1808, in *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, IV, p. 548), così di aver creato nelle *Grazie* una lingua poetica.

Anche Leopardi, con l'acutezza di giudizio che in fatto di lingua e di stile gli era propria, osservava in una nota dello *Zibaldone* datata 12 settembre 1823 che solo tra la fine del Settecento e il primo Ottocento si era formato, col Parini, l'Alfieri, il Monti e il Foscolo, un linguaggio poetico nettamente distinto dal prosaico, per modo che «l'Italia ha oggidi una lingua poetica a parte, e distinta affatto dalla prosaica, una doppia lingua... non altrimenti che l'avesse la Grecia, e più che i Latini». Un linguaggio formalmente poetico, privo di ogni aria familiare e di ogni ufficio strumentale, assorto in una eleganza virgiliana, si era formato – secondo lui – solo con quei poeti e conferiva alla lingua italiana un carattere diverso da quello di ogni altra lingua vivente (*Zibaldone*, ed. Flora, cc. 3413-3419). Così scrivendo, Leopardi certamente sentiva e pensava di essere unito a loro nella ricerca di una lingua poetica fondata sulla lingua letteraria di tradizione e tuttavia sollecitata a valori autonomi e lievitante di fermenti nuovi.

Non c'è dubbio che Foscolo resti fundamentalmente sé stesso, dalle due splendide odi fino alle *Grazie*, ivi comprese le sue prose d'arte: una concordanza lessicale di quelle opere lo mostrerebbe chiaramente, e mostrerebbe altresì che l'insistenza e ricorrenza di certi motivi produce una ridondante memoria del proprio linguaggio; senza dire di quelle figure e procedure (avvii, trapassi, impennamenti, cadenze, salti tonali, simmetrie, zeugmi, ecc.) che caratterizzano la movenza discorsiva e lo sviluppo della orditura testuale, insomma un aspetto importante dello stile. Ma è anche vero che l'ampliamento e il mutamento della tematica e lo spiegamento del cosmo ideale hanno imposto al poeta, come un nuovo metro, così un nuovo genere di linguaggio. A un deserto fatto tale dalle Erinni della barbarie e della guerra e dal Tempo, e avvivato soltanto dalla Memoria e dalla sua figlia, la Poesia – deserto nel quale l'uomo potrebbe tuttavia riaffermare una dignità magnanima –, deve sostituirsi un mondo di presenze personificanti i valori positivi conseguiti dalla civiltà, non solo estetici ma morali, non solo individuali ma sociali, né

solo della poesia ma di tutta la benefica industria umana. Un mondo dunque di immagini, una *galleria* di quadri e ritratti (per usare una espressione usata dallo stesso Foscolo con miss Eleonora Campbell, *Prose varie d'arte*, V, p. 280); e *galleria* rende bene la posa di quelle immagini, che non devono essere travolte e risucchiate, come accade delle cose umane nei *Sepolcri*, dal vortice della distruzione che si materializza in vortice stilistico, ma costituire una fissa costellazione di miti e di simboli, destinata a tutelare e ispirare quanto nel bello e nel bene l'uomo ha prodotto ed è capace di produrre. Un Olimpo «allegorico» (per dirla ancora col poeta), fermato in una sua ritualità serena e costante, quale solo una rivissuta figuratività classica poteva incarnare: «Questi tre sistemi poetico, storico e metafisico, costituiscono la machina del carme che è tutto allegorico. Però il primo Inno è intitolato Venere, Divinità che ha per distintivo la bella natura apparente; il secondo è intitolato Vesta, Nume virginale e custode del foco eterno che anima i cuori gentili; l'ultimo è intitolato Pallade, Dea delle arti consolatrici della vita, e maestra degl'ingegni» (p. 967).

Ho parlato di classicità rivissuta, e a buon titolo. Il grandioso movimento di antiquaria fiorito nel colmo del Settecento, e senza del quale il classicismo letterario non si spiega, aveva prodotto una visione classificatoria del mondo antico, fondata sul rigore conoscitivo e sull'oggettività documentaria. Quella visione si comunicò alla filologia, come si vede nello stesso saggio foscoliano sulla *Chioma di Berenice*, e alla poesia e all'arte figurativa, nelle quali o si estenuò in arabeschi e in idoli scenici, o assurse ad una «allegoria» di valori vitali. Questo fu il caso del Foscolo, di cui è illuminante un altro passo degli *Appunti sulla ragion poetica* [delle *Grazie*]: «Sebbene sia tutto il carme un misto di narrazione storica, di pittura poetica, e di morale allegorica, il primo inno nondimeno ha più dello storico e illumina l'antichissima Grecia; il secondo è più pittoresco e drammatico, e la scena è nell'Italia de' giorni nostri, e nello stato possibile futuro dell'incivili-

mento maggiore dell'Italia; mentre il terzo inno è più metafisico perché allude più di proposito al potere degli affetti, e dell'arti umane su la forza delle umane passioni; e ci trasporta in un paese ideale» (p. 973). Lo stesso può dirsi per l'altro massimo esponente del classicismo «allegorico» italiano, Antonio Canova. La dedica a lui delle *Grazie* e l'invito a partecipare ai riti di Bellosguardo sotto il segno che il Foscolo di quel carme si sente fraterno al colore veneziano, cioè alla vitale attualità del classicismo di Canova; e si sente simile a lui nella capacità di trarre dalle «favole antiche», con forza conoscitiva e costruttiva, un ideale di vita umana, appellandosi al privilegio della poesia «di unire il principio al termine de' secoli, il passato, il presente e il futuro, il reale, l'ideale e il sublime in una sola armonia» (p. 974).

5. Tuttavia egli si rende conto che «questo servirsi di materie che il tempo e le circostanze hanno quasi immensamente disgiunte fra loro,... l'unione di tanti quadri particolari è il più arduo dell'arte... Come l'autore del carme abbia potuto fare un tutto di tante e sì discordanti materie il lettore se n'avvedrà. Senza disunione di parti, non hai armonia, né chiaroscuro; senza unione, l'armonia riesce confusa; il primo difetto genera noja; l'altro confonde il lettore... Se l'Autore abbia prudentemente dissotterrati tanti e sì diversi frammenti antichi, se li abbia architettati in armonia co' moderni, altri può giudicarlo facilissimamente e inappellabilmente, quando la noja o la confusione dell'animo di chi legge, non trova il mirabile antico necessario alla poesia, temperato e fatto parere più credibile dalla verità delle cose contemporanee che si dipingono» (pp. 964 sg.).

È evidente l'estrema consapevolezza professionale dell'artista: il timore, avendo ottenuto un punto di perfetta fusione tematica e stilistica nei *Sepolcri*, di scadere in un mitologismo idillico e accademico, e stilisticamente in un preziosismo arabescante. Un confronto elementare basterà a dimostrare il pericolo da cui Foscolo rifuggiva; ecco, nella versione più

matura dell'inno primo (quella del cosiddetto *Quadernone*), i dieci versi sulla violetta spuntata sotto i cipressi del lido di Citera dopo l'approdo della conchiglia di Venere:

Poi come l'orme della Diva e il riso
Delle vergini sue fer di Citera
Sacro il lito, un'ignota violetta
Spuntò a' piè de' cipressi, e d'improvviso
Molte purpuree rose amabilmente
Si conversero in candide. Fu quindi
Religione di libar col latte
Cinto di bianche rose, e cantar gl'inni
Sotto a' cipressi, e d'offerire all'ara
Le perle e il fiore messenger d'Aprile.

(p. 789 vv. 81-90)

È un testo che dalla seconda redazione dell'inno unitario, in cui compare la prima volta, alla *Dissertazione* del 1822, in cui ricompare parzialmente, subisce ritocchi minimi, rescisi tuttavia rilevabili e apprezzabili dall'edizione di Scotti: l'ultimo verso, che nella prima stesura suona *Il bel fioretto messagger d'aprile* (p. 694 v. 89), diviene nell'ultima *Le perle, e il primo fior nunzio d'Aprile* (p. 1104). Ed ecco, in quel gioiello che è la *Feroniade* del Monti, il passo in qualche modo corrispondente:

Ma più cara alle Grazie ed alla casta
Man di Feronia, con più pio riguardo
Educata tu cresci, o mammoletta;
Tu, che negli orti cirenei dal fiato
Generata d'Amore e dallo stesso
Amor sul colle pallantèo tradutta,
Di Zefiro la sposa innamorasti,
E del suo seno e de' pensier suoi primi
Conseguisti l'onor. Pudica e cara
Nunzia d'april, deh!, quando per le siepi
Dell'amenò Cernobbio in sul mattino
Isabella ed Emilia alme fanciulle
Di te fan preda e festa, e tu beata
Vai fra la neve de' virginei petti

Nuove fragranze ad acquistar, deh! movi,
Mammoletta gentil, queste parole:
Di primavera il primo fior saluta
Di Cernobbio le rose, onde s'ingemma
Della regale Olona il paradiso...

(ed. Bertoldi, I, vv. 122-140)

Nella sequenza dello squisito erbario e pomario prodigati dal primo canto della *Feroniade* l'episodio della viola, dopo la genealogia mitica del fiore appoggiata ad autorevoli riferimenti antiquari, divaga nell'idillico galante omaggio alle belle figlie dell'ospitale amico, con un evidente processo di occasionalizzazione e deritualizzazione dell'apparato classico, che d'altronde anche negli altri episodi della sequenza non mira se non a costruire un raffinato *décor*. Nel passo invece delle *Grazie* il mito coincide, etimologicamente, col semplice racconto e si ritualizza attraverso la cerniera di quel *religione* dieresizzato in principio del verso, che è un ripetuto stilema, già presente nei *Sepolcri* (v. 101: *Religion che con diversi riti*; cfr. vv. 197 sg.: *da quella / Religiosa pace un Nume parla*). Nel Foscolo si ha dunque il moto opposto: le immagini anche le più vagheggiate e le figure riferibili all'esperienza biografica del poeta (basti pensare alle tre dame divenute sacerdotesse) sono transustanziate in elementi di quella religiosità che pervade le *Grazie*.

La materia plastica di una classicità così rivissuta, cioè così antica e moderna ad un tempo, doveva essere una lingua (ridiciamolo col poeta, che sentiva acutamente e lucidamente questo problema) che avesse il suono vario ed uno temprato dall'aura antica e il lume e la dolcezza di tre favelle (p. 711 vv. 8-11); una lingua che, se non sempre poteva conseguire l'insuperabile pregio dei poeti primitivi di «aver... fortemente sentito e trasfuso ne' versi l'effetto prodotto nella lor fantasia dallo spettacolo della Natura» né il «senso profondo che scoppia dalla verità dell'oggetto rappresentato», almeno evitasse di imitare i modelli altrui («l'imitazione dell'imitazione») e seguisse il principio che «nella poesia

bisogna non descrivere mai, e dipingere sempre; anzi spesso senza parer di dipingere eccitare le immaginazioni vere e vive che eccita un quadro», col mezzo di quel «chiaroscuro» che «saltando le idee intermedie e cogliendo le differenze più risaltanti forma un contrasto d'idee e di suoni in guisa che l'uno faccia maggiormente risorgere l'altro». Queste regole di armonia stilistica Foscolo abbozzava nel 1814 in una lettera al pittore Saverio Fabre, la quale con altre lettere ad amici e studiosi avrebbe dovuto formare una introduzione teorica ad un secondo «esperimento» di traduzione omerica, concernente il libro II dell'*Iliade* e compiuto negli anni 1812-14 (*Esperimenti di traduzione dell'Iliade*, III, pp. 215-243). Data la contemporaneità della elaborazione delle *Grazie* e degli esercizi di traduzione omerica, non sarà inutile fare un saggio su un passo del primo inno tratto appunto dal libro II dell'*Iliade*. Si tratta della similitudine delle api, che nel poeta «primitivo» suona, tradotta letteralmente, così: «E le genti accorrevano. Come vanno le schiere delle fitte api, uscendo incessantemente fuori dalla cava roccia, e volano a grappoli sopra i fiori primaverili; queste in folla svolazzano qua, altre là; così le schiere di quelli...» (II, vv. 86-91). È una visione diretta degli oggetti naturali; ed ecco la traduzione di Foscolo, in quegli endecasillabi sciolti che soli – già abbiamo detto – potevano a suo parere tentare di rendere in italiano gli antichi esametri:

Quante dai fori d'alvear petroso
 Le schiatte delle vaghe api prorompono
 E più e più succedenti invide ronzano
 A far lunghi di sé aerei grappoli,
 Sovra i fiori d'april vanno aliando
 E qua e là s'accampano a drappelli.
 Così e tante le turbe...

(*Esperimenti di traduzione dell'Iliade*,
 III, p. 353 vv. 100-106)

È facile vedere che il traduttore ha trasformato in qualità la sostanza «roccia», ha specificato e intensificato il moto

delle api (*mane ruunt portis* ha detto delle api Virgilio in *Georg.*, IV 185), le ha caratterizzate con un latinismo (*invide*) voltato, in una originale riattivazione semantica, al senso di «bramose», e con un verbo fonosimbolico (*ronzano*; cfr. Virgilio, *Georg.* IV 556, *stridere apes et effervere*) ha arricchito il loro impeto del sema della sonorità; ha sospeso nel cielo, con epiteto classico di tradizione poetica (*aeriae volucres*, Lucrezio, V 825, ecc.), i loro grappoli, ha finalmente zumato il loro volo con quel raro e visivo *aliare* che tanta fortuna ha avuto nella triade poetica dell'ultimo Ottocento; senza parlare della mimesi ritmica ottenuta coi versi sdruciolati e assonanzati e tutti, meno l'ultimo, fortemente cesurati e impennati dopo l'emistichio *a maiore*, ritmo che si posa, come le stesse api, nell'ultimo verso, grazie al passaggio della sua struttura all'*a minore*. Di fronte a questa traduzione del Foscolo quella del Monti (II, vv. 115-120) è un esempio di semplicità e di sottomissione al testo antico; conferma che il Monti traduttore esplicava, pur col proprio stile, una distesa vena epica, mentre il Foscolo lavorava, da orfice, sul frammento. Orbene: il passo era troppo bello e troppo opportuno (dato il valore simbolico delle api nelle *Grazie*) perché non s'incastonasse nel carme già nella fase dell'inno unitario, dove compare sempre come similitudine ma, anziché dell'accorrere di soldati, del corteggio delle Nereidi ammiranti e inseguenti la conchiglia di Venere:

e a sommo il flutto,
 Quante alla prima prima aura di Zefiro
 Le frotte delle vaghe api prorompono
 E più e più succedenti invide ronzano
 A far lunghi di sé aerei grappoli;
 Van aliando sui nettarei calici:
 Tante a fior dell'immensa onda beata
 Ardian mostrarsi a mezzo il petto ignude
 Le amabili Nereidi oceanine
 E a drappelli agilissime seguendo
 La Gioja, alata degli Dei foriera,
 Gittavan perle, delle rosee Grazie
 Il bacio le Nereidi sospirando.

(pp. 693 sg. vv. 67-79)

Il testo subisce qualche ritocco nel carme tripartito, quale compare nel *Quadernone* (pp. 778 sg. vv. 65-80): il verso *van aliando sui nettarei calici* (nel quale i *fiori d'april* della traduzione vengono ulteriormente allontanati dall'originale con una stilizzazione mediata dal virgiliano *liquido distendunt nectare cellas* di *Georg.* IV 164) si prolunga nell'endecasillabo additizio *e del mele futuro in cor s'allegnano* (v. 73), che svolge il precedente *invide* sul delicato suggerimento del *nescio qua dulcedine laetae* di *Georg.* IV 55, dilatando il quadro delle api e la sua struttura melodica in modo da contrappesare equamente il primo termine di paragone, quello delle Nereidi, che si estende per ben sette versi. Inoltre l'*onda beata* del v. 73 diviene, attraverso la tappa di *sonante, raggianti* (v. 74), ribadendo il luminoso avvio dell'episodio (*Splendea tutto quel mar*, v. 65) e rievocando l'*emersere freti candenti e gurgite* di Catullo 64, 14; le *amabili Nereidi oceanine* (v. 75) divengono, attivamente, *amoroze* (v. 76); e le *rosee Grazie* (v. 78) si qualificano moralmente, con un attributo di pregnanza classica, *ingenue* (v. 79). D'altronde, la stessa mossa iniziale del paragone *e a sommo il flutto*, che resta identica nelle due fasi (v. 67 e, rispettivamente, 67), riecheggia il *flumina libant summa leves* delle api di Virgilio, *Georg.* IV 54 sg. Ma la cosa più importante è che il primo termine di paragone è prelevato, come si sa, dall'epillio catulliano sulle *Nozze di Peleo e Teti* (64 vv. 12-18) e ampliato e trasferito dal mito degli Argonauti al mito di Venere anadiomene con modi consoni a quelli del secondo termine e che non indugiamo a commentare, solo notando che il trapasso dal testo omerico al foscoliano è assai più divaricante e mediato che non quello dal testo di Catullo. Il risultato, altamente maturo e omogeneo, dell'innesto e l'opportunità del confronto con le fonti greche e latine c'introducono nel segreto dell'officina del Mulciber italiano e a un tempo ci mostrano il conseguimento ultimo della sua industria stilistica. Abbandonato il pindarismo dei *Sepolcri* e il loro forte chiaroscuro lessicale, Foscolo è arrivato, come si proponeva, a «dipingere» con una tavolozza mista di lessico,

di ritmo e di melodia perfettamente fusi. Il lessico è a sua volta un'armoniosa posologia delle «tre favelle», dove gli elementi araldicamente classici, spesso riattivati semanticamente, si uniscono ad un «volgare» eletto ma non accademico, spesso risospinto alle sue origini da una risemantizzazione classicheggiante e insaporito da tocchi rustici o familiari o tecnici. Tra questi tocchi si segnalano il *drappello* di p. 788 v. 77 e p. 795 v. 200, il *frascato* casa del Silvano di Monteoliveto (p. 794 v. 182; già presente nei volgarizzamenti dei trattati di agricoltura, nelle novelle di Franco Sacchetti e nell'*Orlando furioso*), le *chiuse* lombarde di p. 817 v. 273, le *damigelle* di p. 796 v. 220, gli *inciampi di fiori* di p. 818 v. 308, il *caos* di pp. 755 v. 20 e 756 vv. 18 e 23; per non dire dei *giovinetti cipressi* di p. 785 v. 12, del *giovinetto cigno* di p. 817 v. 284 e di altri diminutivi (*venticello*, *laghetto*, *ruscelletto*, *montagnette*, *donzelle*, *verginette*, *pecorelle* ecc.) alcuni dei quali vantano ascendenze famose. Sono pochi i latinismi crudi, come il *propinquo* di pp. 794 v. 157, 796 v. 226, 806 v. 113, o contrapposti alle forme romanze, come il *tripudio di Diana* di p. 787 v. 54 (dei *citata tripudia* bacchici parla Catullo 63, 26) nei confronti dei *balli*, delle *danze* e delle *carole* di personaggi meno solenni, o i latinismi di età tarda o cristiana, semanticamente trasvalutati, quali *lavacro* nell'ampio e figurato senso di «fiume, ruscello, specchio d'acqua» o *deità* ricondotto alla *divinitas* di accezione classica. Per lo più il latinismo subentra attraverso la memoria di *callidae iuncturae* non dei soli poeti presi dichiaratamente a fonte e a modello, ora soppiantando una parola precedente, ora adeguandola al paradigma: come, per fare due esempi, nei versi 201 sg. dell'inno primo (p. 795: *i colombi / Che stavan su le brune ali sospesi*) il casuale *brune* cede ad un *dense* virgilianamente motivato (*corvorum increpuit densis exercitus alis*, *Georg.* I 382)² e nel seguente verso

² Per una più ampia verifica dell'elaborazione stilistica vedi anche pp. 919 vv. 30 sg., 922 v. 23, 925 vv. 71 sg., 926 v. 14.

207 *sgombran con penne trepidando al cielo il trepidando* (funge da vero gerundio o da arcaismo) si adegua con *trepidanti* alla *iunctura* ovidiana (*sic aquilam penna fugiunt trepidante columbae, Metam. I 506*)³. A volte il latinismo si colloca nel punto di più forte predicazione, come nel caso di p. 751 vv. 11 sg. *oggi le vesti allegre / Obbliò lenta*, cimentando bruscamente il lettore con la pregnanza semantica che l'uso eteoclitico di una comunissima voce recupera dal latino (tanto è vero che l'Orlandini credé di dover preferire il *mesta* della prima redazione dell'inno, facilitando il lettore e se medesimo); per lo più il latinismo, o il grecismo mediato dal latino, assume funzione epitetica, col gusto classico del suo valore esornativo, ma non con l'effetto accessoriale e generico della consuetudine retorica, bensì con la mira situazionale e specifica di chi vuol dipingere e insieme definire: si guardino i versi in lode del cigno, dove quasi tutti i sostantivi sono accompagnati da attributi di registro e predicatività diversi, e tuttavia cospiranti ad una appropriata e puntuale qualificazione del sostantivo:

A quanti alati
 Godon l'erbe del par l'aere e i laghi
 Amabil sire è il cigno, e con l'impero
 Modesto delle grazie i suoi vassalli
 Regge, ed agli altri volator sorride
 E lieto le sdegnose aquile ammira.
 Sovra l'omero suo guizzan securi
 Gli argentei pesci, ed ospite leale
 Il vagheggiano s'ei visita all'alba
 Le lor ime correnti desioso
 Di più freschi lavacri, onde rifulga
 Sovra le piume sue nitido il sole.

(p. 818 vv. 310-321)

È difficile trovare, nelle *Grazie*, una carta matta, un *jolly* epitetico; se dovessi denunciarne uno, prenderei l'aggettivo *vago*.

³ Vedi anche pp. 910 v. 50, 914 v. 71, 919 vv. 35 sg., 922 vv. 27 sg., 926 v. 19.

Un mezzo di doratura del lessico è la dieresi, istituto legato al metro, anche se non è da escluderne la presenza nell'antica prosa d'arte. Nella redazione tripartita del *Quadernone* ho trovato dieresizzate le parole *armonioso, deità, religione, oziare, grazioso, idioma, inquieto, invidioso, continuo, inviolato, obbediente, ozioso*; nei «primi esperimenti» e nelle «stesure appartenenti al disegno del carme tripartito» ho trovato dieresizzati *radiante* (p. 712 v. 29), *aure* (p. 742 v. 13), *melodiosi* (p. 773 v. 3), *effigiasti* (p. 775 v. 33) e altrove *aere* (pp. 649 v. 20, 652 v. 16) ecc.; senza parlare di nomi propri come *Diana, Sirmione*. Si tratta di forme latine o latineggianti, di origine cronologicamente e culturalmente diversa (e non mancano sapienti dieresizzazioni analogiche di elementi non latini, come *flauto* in *e molle il flauto si duole* di p. 866 v. 114). Il fenomeno, che dilata la compagine della parola consentendo effetti di plasticità e icasticità già superbi nei *Sepolcri*, riporta il lettore ad uno stadio fonetico superato, cioè all'origine, vera o possibile, latina, producendo una nobilitazione che cresce quando la parola dieresizzata si trova, come spesso nel Foscolo, al principio o alla fine del verso. E non manca il caso virtuosistico dell'aprire e chiudere lo stesso verso con due elementi dieresizzati, come nell'inno secondo: *D'armonioso speco inviolate* (p. 815 v. 243). Chi voglia verificare l'antichità e la costanza dell'istituto della dieresi nell'italiano della poesia, non ha che da confrontare le parole dieresizzate del Foscolo con quelle che si riscontrano nella *Divina Commedia*, dove *continuo, deità, glorioso, grazioso, idioma, invidioso, quieto, radiare, religione* sono sempre o quasi sempre dieresizzate (cfr. *Concordanza della Commedia di Dante Alighieri*, a cura di L. Lovera, Torino, 1975). Si tenga però presente che Foscolo, come nell'epitetica, così nella dieresizzazione ha cura di fare delle variazioni che non tanto alternino il fenomeno nella stessa parola, quanto piuttosto sostituiscano al pretto latinismo un allotropo più evoluto rispetto alla base latina e non suscettibile di dieresizzazione: a fianco di una forma come *inquieto*, dieresizzabile e dieresiz-

zata, si trova infatti *queto (fra le quete ombre di mille / Giovinnetti cipressi*, p. 785 v. 11; *per le quete aure diffusa*, p. 814 v. 225, e già a p. 662 v. 50; *queti sonni*, p. 746 v. 15). All'allotropo popolare *cheto* di Leopardi (*Tu dormi, che t'accolse agevol sonno / Nelle tue chete stanze, La sera del dì di festa*, vv. 7 sg.) il Foscolo non è arrivato. Allontanatosi, come Foscolo, dal pindarismo italiano e dalla eloquenza classicheggiante, Leopardi, insigne filologo classico, abbandona negli «idilli» il classicismo sia come apparato d'immagini, sia come sistema d'idee e di valori, sia come sostanza espressiva, creando una forma metrica «senza forma», per dirla col Carducci, e riportando la lingua della poesia, negli elementi più aulici come nei più dimessi, a una naturalezza di lingua materna, senza mai confonderla con essa.

Giacché abbiamo toccato fatti connessi al ritmo dell'endecasillabo foscoliano, resteremo un poco in argomento per affermare che nel verso dei *Sepolcri* e delle *Grazie* l'emulazione dell'esametro classico raggiunge punte notevoli. Qualche esempio: l'effetto della lunghezza esametrica è ottenuto, quasi per illusione prospettica, oltre che con le dieresizzazioni, con le duttili arcature da verso a verso, e l'effetto dell'esametro spondaico è reso con la cesura dopo l'emistichio settenario e un distinto accento secondario sull'ottava: *il bacio le Nereidi sospirando* (p. 789 v. 80); *l'arco e il terror deponeano ammiranti* (p. 791 v. 116); cfr. Catullo 64, 15 *aequoreae monstrum Nereides admirantes*. Ma per dimostrare un processo interno (quello – fortemente caratterizzante – dell'allentamento del ritmo delle *Grazie* di contro all'accelerazione dei *Sepolcri*) è indispensabile l'esame della elaborazione stilistica progressiva, scrupolosamente documentata dalla edizione di Pagliai e Scotti. Evidente, ad esempio, è il passaggio da una chiaroscurata stesura di densità vichiana

Selvaggi allora
 Vagavan tutti con le belve all'ombra
 Della gran selva della Terra; e gli antri
 Eran tetto; e i sepolcri erano altari,
 E col sangue di vergini innocenti

Placavan l'aspre deità d'Averno
Alle menti atterrite unico nume.
Venia Bacco talora, e al suo passaggio
I colli verdeggiavano di viti,
Ma non maturi i grappoli e la speme
Della vendemmia impazienti a torme
Divoravan ne' colti

(p. 861 vv. 1-12)

ad una più indugiata per un compiacimento rappresentativo che svolge e risolve in effetti di colore, di suono e di paesaggio le stringate e vibrato «degnità»:

Avean per case

Le spelonche, per are avean le tombe,
E il sangue delle vergini fumava
Olocausto esecrato, e dal terrore
A' numi offerto. Una perpetua fiamma
Di vittime e di roghi illuminava
Funesta i monti, e l'ampie valli e il mare,
Né gioja d'inni o melodia di pive
Ma per la gran foresta della terra
Correa degli archi un suon lungo su l'aere
E il provocato fremito di belve
Minaccianti; e degli uomini la guerra
Su le membra del vinto orso rissosi,
E di cani un perpetuo ululato,
E de' piagati cacciatori il pianto.
Cerere invan donato avea l'aratro
A que' feroci

(pp. 868 sg. vv. 1-17)

fino alla posteriore (cfr. pp. 335 sg.) stesura del *Quadernone* (p. 790 vv. 101-116), in cui il tema serenatore della civiltà agricola e delle *Grazie* alterna ricorsivamente col tema della fiera selvaticità dell'uomo primitivo, visto però soltanto come cacciatore, cioè attenuando o espungendo gli aspetti superstiziosi e truci (che si riaffacciano brevemente poco dopo a provocare la letale condanna di Venere, p. 791 vv. 134-142):

Non prieghi d'inni o danze d'imenei
 Ma de' veltri perpetuo l'ululato
 Tutta l'isola udia, e un suon di dardi
 E gli uomini sul vinto orso rissosi
 E de' piagati cacciatori il grido.
 Cerere invan donato avea l'aratro
 A que' feroci, invan d'oltre l'Eufrate
 Chiamò un di Bassareo giovine dio
 A ingentilir di pampini le balze:
 Il pio stromento irruginia su' brevi
 Solchi sdegnato; divorata innanzi
 Che i grappoli novelli imporporasse
 A' rai d'autunno, era la vite: e solo
 Quando apparian le Grazie i predatori
 E le vergini squallide e i fanciulli
 L'arco e il terror deponeano ammiranti.

E nel contrappunto dei due opposti temi s'insinuano l'accarezzatura e l'animazione dei fatti naturali (*ingentilir di pampini le balze*, 142; *il pio stromento irruginia... sdegnato*, 143 sg.; *innanzi / che i grappoli novelli imporporasse / a' rai d'autunno*, 145 sg.); le quali sono tanta parte di quella contemplatività che, rara nei *Sepolcri*, costituisce il principale fattore del placato ritmo delle *Grazie*.

Dove più si sente la greicità linguistica del Foscolo, e dove più egli la confessava, è nella semplicità e limpidezza della costruzione sintattica. Mancano le continue esclamazioni e interrogazioni retoriche del canzonismo solenne; sono invece presenti movenze allocutive di un elegante parlato; e le stesse inversioni, flagello dello stile fastoso, secondano esigenze presentative ed emotive e non fanno intralcio alla lettura. C'è, nell'andamento delle *Grazie*, quell'ideale foscoliano di narritività omerica, che lo rallenta e distende; ed è splendidamente servito da un verso che plasma e tornisce la materia lessicale e sintattica, conferendole flessuosità e nitida evidenza. Ma il sommo moderatore del lessico e del discorso delle *Grazie* è – l'abbiamo visto nei nostri assaggi – Virgilio; al quale si deve la misura del raffinamento definitivo e gran parte di quella temperanza contemplativa e cui si piega la fantasia passio-

nata del Foscolo, perpetuamente esaltata dal contatto con la magnanimità dell'Omero epico. Gli interminati esperimenti di traduzione dell'*Iliade* e le molteplici stesure delle *Grazie*, che possiamo seguire e confrontare mercé le edizioni critiche di Barbarisi e di Pagliai e Scotti, ci fanno assistere alla sofferta e goduta creazione di una lingua poetica nuova, la suprema lingua poetica del classicismo italiano. Una lingua che, pur divenuta strumento di quella *arcana armoniosa melodia pittrice* che Foscolo chiedeva alle tre sante sorelle come conveniente alla «poesia graziosa» (*Note all'inno primo*, p. 1002), mantiene e nella musica e nel colore e nell'allegoria e nel simbolo una elegante (la «venustà elegante di fantasia» era parte del foscoliano canone della grazia, p. 954) una elegante – dicevo – ma consistente solidità; e conferma la chiara coscienza che il poeta aveva della varietà e libertà della tradizione linguistica italiana e della possibilità di realizzare anche in essa quella dissonante armonia che era un suo ideale cosmico (cfr. pp. 698 vv. 172 sg., 806 vv. 108-110). Non per nulla egli aveva invocato dai «sacri poeti» l'arte e gli spiriti dei loro idiomi, promettendo di seguirli con modi toscani (p. 822 vv. 20-23); e nei più volte citati *Appunti sulla ragion poetica* aveva dichiarato di aver derivato «dal latino e dal greco idioma quegli spiriti che innestati a' suoi versi italiani, gli danno un sapore tutto nuovo, bench'egli nel tempo stesso professi di volere serbare la purità dell'idioma toscano» (p. 960).

6. Facciamo ora un assaggio di questa edizione fuori dai casi di trasparenza delle fonti classiche. I versi di saluto alla Bignami sono – come è stato giustamente detto – l'ultima grande poesia d'amore del Foscolo, preparata dal vagheggiamento e dall'adorazione figurale di lei nel rito e nella danza. A proposito della danza, la cura filologica e tipografica di Scotti ci consente di seguire la rappresentazione dei «vezzi fuggitivi delle forme eleganti» della danzatrice (per dirla col Foscolo, *Appunti sulla ragion poetica* [delle *Grazie*], p. 953)

nel trapasso da una visione meramente cinetica ad una visione sinestesica per cui il suono diviene movimento plastico e questo improvvisa forme di bellezza figurativa:

tutta l'armonia del suono
Scorre dal suo bel corpo, e dal sorriso
Della sua bocca, e un moto, un atto, un vezzo
Manda agli sguardi venustà improvvisa
(p. 744 vv. 35-38; e cfr. p. 743 vv. 15-23)

Qui non si tratta soltanto di lessico, che certo non manca di originalità e di virtuosità senza virtuosismo: basti notare lo scorrere del suono dal corpo e dal sorriso, e il *mandare venustà improvvisa* agli occhi, ardimenti che «la flessuosità melodica e sfumata» del verso foscoliano «onde più fantastica e affettuosa spira la immagine» (per dirla ancora col Carducci) e il verso che suona e crea (per dirla col Foscolo) rendono naturali. Si tratta di un arricchimento poliedrico della percezione, dovuto alla cultura non meramente verbale del poeta e che influisce tanto sulla accesa tavolozza lessicale che sulla calda morbidezza e sulla riposata musicalità del verso (quanto al colore ci offre un non preteribile esempio il passo stesso che esaminiamo, nel verso 44 *il vel fuggente biancheggiar fra i mirti*, a cui può accostarsi quel *biancheggiar mira i suoi monti da lunge*, che illude il desio del nocchiero in cerca dell'introvabile Atlantide, p. 831 vv. 7-8, ed anche la visione delle ossa *che in Italia / Fra le messi biancheggiano insepolti* a causa del natio fratricida «delirar di battaglie», p. 792 vv. 148 sg.).

Ma veniamo ai versi di saluto alla Bignami (pp. 745-751), che possono considerarsi la terza ode amorosa del Foscolo e il culmine della sua esperienza passionale. Intanto, le parole d'amore non sono in forma allocutiva, come nelle due prime odi, ma commemorativa, e inserite dentro una preghiera alle Grazie cui non è assimilabile l'augurale appello alle stesse dee nell'apertura dell'ode *A Luigia Pallavicini: I balsami beati / Per te le Grazie apprestino...* Che Foscolo si sia ricordato che il

suo aureo Catullo aveva pregato gli dèi con una vera preghiera a proposito di un amore disperato (76)? Autorizzerebbero a pensarlo i *candidi giorni*, corrispondenti ai *candidi soles* di Catullo 8, 3. È più utile osservare che Foscolo si muove anche lui dentro un'autentica religiosità, quella delle Grazie, delle quali si è fatto un valore metafisico ed etico. Di qui l'autentica preghiera per la loro sacerdotessa in forza di una passione divenuta affetto limpido, tenero, profondo, quale solo è accetto alle Grazie; fattasi memoria consolatrice, *eterna cura soave*, come assai meglio dice il poeta. Alla novità dell'impostazione e del contenuto si accompagna una sconcertante novità strutturale: le cinque redazioni del saluto sono tutte biffate dall'autore e, presenti nel vol. I dei manoscritti della Labronica e riferibili alle «stesure appartenenti al disegno del carne tripartito», non compaiono nella redazione tripartita del *Quadernone* né nei «sommari e note» consegnati al manoscritto di Valenciennes e al *Quadernone* stesso. Che significa tale biffatura? Disapprovazione stilistica o espunzione dal disegno del carne, sempre più informato a un clima di oggettività e a criteri di simmetria ternaria? Propendo per la seconda ipotesi, ma sono grato a Mario Scotti di averci conservato questa ode nel suo intero *iter*, fino all'ultima elaborazione, in cui una matura umanità redime in alta malinconia il tempestoso biografismo dei *Sepolcri*, e una potente fantasia contempera perfettamente i temi classici con quelli moderni e perfino occasionali, fatta capace di generare nuovi miti con una propria forza di affabulazione e figurazione, senza l'aiuto di filigrane antiche. L'arbitraria compattazione di questa ode al testo delle *Grazie* sarebbe stata l'errore di una filologia scontata; la sua eliminazione o il suo appiattimento in un apparato stratigrafico, anche se in regola coi criteri di cert'altra filologia, sarebbero stati un danno grave, una vera mutilazione, perché applicati a un componimento che presuppone il carne e vi è a più titoli legato, ma al tempo stesso ha una irrefutabile autonomia; e sarebbero stati anche un errore di quella peculiare filologia che il non-finito di

questo carme richiede. (Anche se, ovviamente, nulla vieta con fanatica assolutezza che ad un lettore non iniziato venga offerto un cauto montaggio in forza dello stesso diritto e allo stesso scopo per cui da sempre si offrono a siffatti lettori quei montaggi, talvolta egregi, che sono detti grecamente antologie o crestomazie e latinamente florilegi).