

Appunti per uno studio comparatistico sui sonetti-autoritratto dell'Alfieri, del Foscolo e del Manzoni

Daniela Aronica

Abstract

In the light of previous studies on the subject, this article examines comparatively the three self-portrait sonnets by Vittorio Alfieri, Ugo Foscolo and Alessandro Manzoni and try to focus each poet's original contribution, according to his own vision of life and poetry.

1.

«Un peintre ayant fait Les portraits de deux auteurs italiens, il a exigé Leur portrait moral fait par eux-mêmes pour Le placer deriere [sic] Les tableaux». ¹ Il pittore è François-Xavier Fabre, i due autori italiani Vittorio Alfieri e Ugo Foscolo. La testimonianza è foscoliana. In realtà si tratta — come vedremo più avanti — di una falsa ricostruzione degli eventi. Essa risulta tuttavia quanto mai illuminante del rapporto del Foscolo «imitatore» con l'Alfieri «autore-esemplare», rapporto che, nel complesso gioco di corrispondenze tra i due sonetti autobiografici e i ritratti del Fabre, si definisce senza mezzi termini come caso estremo di simbolizzazione del modello, quello in cui attraverso «l' *identificazione* (anche in senso analitico)» si stabilisce un «rapporto filiale con fagotizzazione del padre». ²

Ma anche un altro scrittore, al momento della prova poco più che sedicenne, traccia il proprio «ritratto morale» sulle orme dell'Alfieri: è il giovane Alessandro Manzoni.

Muovendo dallo studio comparatistico dei tre sonetti con le loro diverse storie redazionali, cercheremo di indagare i rapporti fra tre figure che dominano la letteratura italiana sul finire del Settecento e nei primi decenni dell'Ottocento, nell'arco di poco più di una generazione. Tale «triangolo» letterario, tanto più eccezionale se si pensa che i sonetti del Foscolo e del Manzoni sono

1. Guglielmo GORNI, «Il poeta e la sua immagine. Sugli autoritratti dell'Alfieri e del Foscolo», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol. CLX, 1983, p. 100.
2. Oreste MACRÌ, «Conclusioni sul metodo comparatistico», in AA.VV., *Il Foscolo negli scrittori italiani del Novecento*, Ravenna: Angelo Longo Editore, 1980, p. 153-154.

entrambi composti nel dicembre dello stesso anno in cui viene pubblicato quello alfieriano (1801),³ si scioglierà presto, emancipandosi il più giovane degli autori dal suo modello. Viscerale e duraturo, anche se con esiti non meno originali, resterà invece il legame del Foscolo con l'Alfieri, al cui esame dedicheremo la maggior parte della nostra indagine.

Ma cominciamo dall'analisi dello schema metrico dei tre sonetti, d'ora in poi indicati con l'iniziale dei rispettivi autori: A, F, M.

A: ABAB, ABAB / CDC, DCD

F: ABAB, BABA / CDE, CED

M: ABAB, BAAB / CDC, EDE

A presenta una struttura classica con quartine e terzine in rima alternata. F e M alterano invece l'ordine tradizionale, F rovesciando le rime della seconda quartina e M adottando, sempre nella seconda quartina, la rima incrociata e rovesciata. Entrambi scompaginano infine le terzine aggiungendo una quarta rima (*E*). La simmetria delle rime, sempre rispettata nei sonetti dell'Alfieri tranne in un caso, è dunque infranta da entrambi gli imitatori, benché secondo diverso schema. Questa e altre coincidenze formali e tematiche di F e M fanno pensare a una loro probabile interdipendenza, ma difficile è stabilirne la direzione. Per esempio nel Foscolo lo stesso schema di F è attestato anche in *Perché taccia il rumore*, inoltre in M compaiono le rime -ace (come in F) e -ono (come in A), deponendo questi dati in favore della priorità di F. La seconda terzina manzoniana pare invece derivare direttamente dal modello alfieriano senza mediazioni: impossibile dire una parola definitiva.⁴

Ma quel che vogliamo dimostrare è che, al di là dell'evidente esemplarità del sonetto alfieriano, i tre testi si tengono in un sistema unitario in cui contano più le differenze che le analogie, ciascuno di essi giocando un ruolo assolutamente autonomo e originale in rapporto all'opera e alla poetica del proprio autore.

Se quanto diciamo è vero, il triangolo, al cui vertice collochiamo idealmente A, si chiuderà alla base, trovandosi associati anche F/M *vs* A in proporzioni equiparabili agli altri scontati collegamenti A/F *vs* M e A/M *vs* F (almeno il ruolo paradigmatico di A non è infatti in discussione per nessuno).

3. Accettiamo a questo riguardo la proposta di datazione di Franco GAVAZZENI, «Restauri manzoniani», in AA.VV., *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Salerno-Roma: 1985, II, p. 469-474.
4. Non ha invece dubbi, sulla dipendenza di M da F, Ottolini che dichiara: «nel 1801 il Foscolo scrisse il sonetto *Il proprio ritratto* su cui ritornò spesso nel corso della vita, e che stampò per la prima volta nel 1802; il Manzoni certo lo dovette conoscere manoscritto, poiché prima che fosse stampato scrisse anch'egli il *Ritratto di se stesso* imitandolo. A convalidare la mia asserzione che i due si conoscessero personalmente nel 1801, sta il fatto che il Foscolo corresse un verso del Manzoni nel sonetto che questi diresse al Lomonaco e che compare stampato con la data del 1802 nel volume delle *Vite degli eccellenti italiani*»; cfr. Angelo OTTOLINI, «Foscolo e Manzoni. Consensi e dissensi», *La Rassegna*, XXVII, 1919. Più cauti al riguardo Franco GAVAZZENI (*op. cit.*, p. 471) e Ireneo SANESI (cfr. Alessandro MANZONI, *Poesie rifiutate e abbozzi delle riconosciute*, Firenze-Milano: Sansoni, 1954, p. LX) che comunque ritengono probabile che il Manzoni abbia conosciuto il sonetto foscoliano prima della pubblicazione.

La struttura ritmica sembra convalidare la nostra ipotesi:

- v. 4 F/M vs A
 v. 7 A/M vs F
 v. 8 A/M vs F
 v. 10 A/F vs M

Ma pure a livello lessicale si conferma il sostanziale equilibrio di sistema. Elenchiamo di seguito gli elementi della caratterizzazione fisiognomica nell'ordine in cui sono descritti in ciascun sonetto:

- A: capelli, fronte, statura, corpo, persona, stinchi, pelle, occhi, aspetto, naso, labbro, denti, vólto (pallore)
 F: fronte, occhi, crine, guance, aspetto, labbro, denti, capo, collo, petto, membra
 M: capelli, fronte, occhio, naso, gota, labbro

Nonostante la maggiore essenzialità della descrizione manzoniana, in linea con la natura sobria dello scrittore, osserviamo che, nel complesso, la «circolazione» intertestuale dei vari tratti non determina sbilanciamenti significativi verso una coppia di sonetti con l'esclusione del terzo e che sono anzi numerosi gli elementi comuni ai tre testi. Si veda di seguito la registrazione delle «presenze» e delle «assenze»:

A/F vs M

A: v. 7 denti eletti	F: v. 3 tersi denti	M: —
A: v. 4 capo a terra prono	F: v. 4 capo chino	M: —
A: v. 6 aspetto buono	F: v. 2 ardito aspetto	M: —

F/M vs A

F: v. 2 emunte guance	M: v. 3 tonda la gota e di color vivace	A: —
F: v. 9 talor di lingua...	M: v. 5 lingua or spedita...	A: —

A/M vs F

A: v. 7 giusto naso	M: v. 2 naso non grande...	F: —
---------------------	----------------------------	------

A/F/M

A: v. 3 Capelli, or radi...	F: v. 2 crin fulvo	M: v. 1 capel bruno
A: v. 3 ...in fronte	F: v. 1 Solcata ho fronte	M: v. 1 alta fronte
A: v. 6 occhi azzurri	F: v. 1 occhi incavati intenti	M: v. 1 occhio loquace
A: v. 7 bel labbro	F: v. 3 labbro tumido acceso	M: v. 4 stretto labbro...

Un analogo risultato otteniamo confrontando dal punto di vista lessicale le tre caratterizzazioni psicologiche. Basti un solo esempio:

A/F/M

A: v. 12 Per lo più mesto F: v. 10 Mesto sovente M: v. 10 m'attristo spesso

Che cosa determina allora l'autonomia di fondo dei tre sonetti, pur all'interno del medesimo sistema? Scopriamolo cominciando dall'esame del livello semantico.

Tutti i testi seguono un ordine descrittivo che procede dall'esteriorità verso l'interiorità ma con un diverso grado di aderenza alla realtà. La precoce istanza realistica manzoniana, per esempio, si rivela un potente antidoto contro la rappresentazione eroica di sé presente nell'Alfieri e ancor più nel Foscolo. Il che è tanto più sorprendente se ricordiamo che il Manzoni è appena sedicenne. D'altra parte, è di soli quattro anni dopo la dichiarazione di poetica del carne *In morte di Carlo Imbonati*, in cui si esplicita la conversione al «santo Vero» e si fa cosciente e irrinunciabile il desiderio di originalità. Ciò, insieme con un giudizio critico severo rispetto alla qualità non soddisfacente della prova giovanile, spiega perché il sonetto finisca tra le poesie rifiutate e non venga mai stampato dal Manzoni. Un destino assai diverso dalla dinamica e complessa storia redazionale di F e dall'unica redazione conosciuta e pubblicata di A, cui l'autore attribuisce evidentemente una validità sempre «attuale». Ma restiamo per ora all'analisi dei sonetti.

L'Alfieri è colto in piedi, a figura intera, davanti al metaforico «specchio di veraci detti». Dopo l'invocazione, i vv. 2-7 sono dedicati alla descrizione fisica, che è realistica e dettagliata («bianca pelle», «occhi azzurri», «denti eletti»). L'ottavo verso introduce il motivo politico, tanto caro all'Alfieri: «Pallido in volto, più che un re sul trono». Il paragone, per la verità piuttosto forzato ed eccentrico, funge da cerniera tra la prima e la seconda parte, dedicata al ritratto morale, che occupa le terzine. Subito in primo piano è la natura contraddittoria del poeta, in cui gli estremi coesistono senza conciliarsi. Persino gli avverbi usati o sono direttamente in contrasto dal punto di vista semantico (*sempre/mai*) oppure introducono a coppie elementi di significato opposto («*or* duro, acerbo, *ora* pieghevol, mite»; «*per lo più* mesto, e *talor* lieto assai»). La sintassi è paratattica e prevalgono le correlazioni antitetiche che danno orizzontalità alla struttura. Il ritmo binario, in crescendo, culmina nell'interrogativo che investe l'essenza stessa dell'identità del poeta: «Uomo, se' tu grande, o vil?». Ma il desiderio di una risposta netta non si può appagare che dopo la morte dell'«eroe», come in una tragedia. Si tratta di uno dei passaggi in cui si fa più esplicita la natura tragica della poetica alfieriana che, secondo il Binni, «ha la sua base essenziale nell'idea della poesia “del forte sentir più forte figlia”, dell'“impulso naturale” che accomuna scrittore ed eroe dell'azione, santo, martire, profeta [...], e implica quindi una nozione profondamente soggettiva, individuale, lirica e antimimetica della poesia».⁵

Il chiaroscuro alfieriano cede nel Foscolo al culto per la propria «donchiescottesca immagine». ⁶ L'autoritratto eroico è realizzato attraverso una sapiente correzione degli aggettivi alfieriani in una direzione sistematicamente idealizzata. Così i capelli «radi in fronte» divengono «crin fulvo» e gli «occhi azzurri» si fanno «incavati intenti» riflettendo l'animo battagliero. Maggior enfasi si registra anche nella sostituzione di «ardito» a «buono», per qualificare l'aspetto, e nella coppia «tumido acceso», che sostituisce il più misurato «bel» del labbro alfieriano.

Oltre a ciò l'uso connotativo degli attributi evita in Foscolo la frattura tra il ritratto fisico, peraltro ridotto a una quartina, e quello morale. Più ricercata e di ampio respiro è in genere la scelta del lessico di ascendenza latina e volgare. Basti come esempio l'espressione «occhi incavati intenti» nella quale echi virgiliani («intentique ora tenebant») e petrarcheschi («Et gli occhi porto per fuggire intenti») si fondono nella nuova lezione foscoliana dove trovano posto anche il Forese Donati di Dante («Ne li occhi era ciascuna oscura e cava / Palida ne la faccia», *Purgatorio*, XXIII, vv. 22-23) e Lucrezio («cavati oculi»). E gli esempi potrebbero moltiplicarsi. ⁷

Si affaccia a questo punto spontaneo un paragone con il petrarchismo lessicale quasi esclusivo dell'Alfieri.

«Petrarca fu soprattutto per lui un fornitore di parole, di frasi, di moduli del linguaggio amoroso — e non solo, aggiungiamo noi — sostanzialmente trasformati e spesso addirittura quasi capovolti, quasi base di una violenta ripresa a contrasto». ⁸ L'Alfieri infatti elabora un monolinguisimo e un monostilismo come fa il Petrarca ma in modo funzionale alla propria sensibilità preromantica: alla perfetta armonia del linguaggio e del ritmo del modello corrispondono così le spezzature, le accelerazioni e i bruschi arresti dell'imitatore, essendo l'equilibrio tra le parti raggiunto quasi con la forza, dopo una lotta energica per domare come cavalli bizzarri i moti del cuore (e nessuno più dell'Alfieri amò questo esercizio anche fuor di letteratura e di metafora).

Alla molteplicità dei serbatoi lessicali foscoliani corrisponde dunque il quasi univoco e assoluto petrarchismo «rovesciato» dell'Alfieri.

Ma registriamo altre differenze importanti. Dal punto di vista «pittorico» l'autoritratto del Foscolo è più studiato. Si tratta sostanzialmente di un mezzo busto che lascia come intuire, al di là dei margini del «quadro», una figura intera proporzionata: così almeno suggerisce l'emistichio del v. 5 («giuste membra») con il quale si chiude il ritratto esteriore. Questo occupa la prima quartina. Nella descrizione il Foscolo procede dall'alto verso il basso, dalla fronte al petto, selezionando i dettagli che di se stesso più gli piacciono in proiezione narcisistica. Non accenna, per esempio, al naso che in una lettera giovanile

6. Lettera alla contessa d'Albany; cfr. Ugo FOSCOLO, *Edizione Nazionale delle Opere. Epistolario*, VI, p. 163.

7. Cfr. Ugo FOSCOLO, *Opere* (a cura di Franco GAVAZZENI), Torino: Einaudi-Gallimard, 1994, p. 437.

8. Walter BINNI, *op. cit.*, vol. I, p. 217.

descrive come «aquilino e grosso»⁹ (significativamente questo è anche l'unico aspetto della caratterizzazione fisica che manca solo in F).

Il passaggio allo scavo interiore avviene nel quinto verso in modo meno brusco che in A dove, lo ricordiamo, si attua attraverso il forzato paragone politico. La cura nel vestire non sofisticato, la rapidità di pensieri e di parole tracciata con un veloce asindeto si salda nel successivo verso con un altro asindeto, questa volta tutto interiore, che riassume la caratterizzazione morale dell'eroe romanticamente in lotta con il reale. Coraggioso con la penna e con le armi in pugno, egli pare chiudersi in una sdegnosa solitudine (già anticipata al v. 4: «capo chino»), che viene dipinta attraverso una citazione del Petrarca e dell'Alfieri, indissolubilmente fusi. Si osservino gli aggettivi del v. 10: «*Mesto* i più giorni e *solo*, ognor *pensoso*». Il primo è tratto addirittura da A, ossia il modello diretto, gli altri due rilanciano invece con una *variatio* uno dei più famosi incipit petrarcheschi: un altro segno della tensione centrifuga che allontana il Foscolo dal «padre» ma senza tagli netti.

Ancora più interessante a questo proposito è la serie aggettivale del v. 11: «pronto, iracondo, inquieto, tenace», quasi un calco dell'*Ars poetica* in cui Orazio definisce Achille: «impiger, iracundus, inexorabilis, acer»: ¹⁰ l'Alfieri oscilla stimandosi ora Achille ora Tersite; il Foscolo ha scelto per sé, senza oscillazioni e riserve, la dimensione dell'eroe positivo. Geniale è da parte del Foscolo la scelta di evitare l'antonomasia, richiamandosi al modello alfieriano attraverso la mediazione oraziana. Si tratta forse del momento in cui più chiaro è il debito ma ancor più tangibile è il superamento dell'autore esemplare: F non è infatti semplice ripresa e omaggio verso A, com'è tipico della nostra tradizione letteraria, ma appropriazione originale e autonoma. Così la terzina conclusiva, in cui pure è ripreso il romantico e già alfieriano conflitto tra ragione e cuore, si sgancia definitivamente dal modello tanto che l'immagine risolutoria della morte non giunge a sciogliere «dubbi di natura morale [...]», ma è presupposto per una fase artistica, non certo mirata a un mero riscatto individuale, donde comincia a emergere l'altissima funzione eternatrice della poesia». ¹¹ E assolutamente foscoliano, come rileva il Gorni, ¹² è l'ultimo verso, sintesi ideale degli explicit di altri due sonetti: *Non sono chi fui* («E so invocare e non darmi la morte») e *Che stai?* («Fama tentino almen libere carte»): «Morte sol mi darà fama e riposo».

Ma originale è pure la conclusione dell'altro sonetto-autoritratto M («Gli uomini e gli anni mi diran chi sono»), tanto equidistante dai modelli quanto consonante con il famoso verso del *Cinque maggio* dedicato a Napoleone: «Fu vera gloria? Ai posteri / l'ardua sentenza». E non è questo l'unico segnale di autonomia. Scompare innanzitutto in M il motivo eroico, sia nella connotazione tragica (A), sia in quella idealizzata (F). La descrizione esteriore, che come in

9. Lettera a Gaetano Fornasini; cfr. Ugo FOSCOLO, *Epistolario*, I, p. 12.

10. Cfr. Guglielmo GORNI, *op. cit.*, p. 108.

11. Ugo FOSCOLO, *Opere*, p. 440.

12. Cfr. Guglielmo GORNI, *op. cit.*, p. 109.

F occupa la prima quartina, è schiettamente realistica: solo «loquace», che definisce lo sguardo, si scosta dalla linea denotativa degli aggettivi anticipando la giovanile vitalità del volto che si oppone, ancora una volta, ai modelli. Così alle «emunte guance» foscoliane corrisponde la gota «tonda» e al pallore alfieriano il «color vivace». Scompare inoltre in M il motivo del «capo a terra prono» (A) e del «capo chino» (F), sdegnoso segnale di romantico e atteggiato autoisolamento. Non c'è insomma nel Manzoni la necessità di incontrare l'Alfieri e probabilmente il Foscolo sul loro stesso terreno, non c'è «identificazione». Anzi, la ripresa del sonetto-autoritratto pare quasi un'occasione per affermare la propria diversità di sentire. La manzoniana vocazione all'equilibrio affiora continuamente anche nel ritratto morale, dove i contrasti si conciliano stemperandosi reciprocamente («duro di modi ma di cor gentile») o venendo superati da un terzo elemento equilibratore («Lingua or spedita or tarda ma non mai vile», v. 5; «Giovin d'anni e di senno; non audace», v. 7) oppure da una *variatio* in positivo («A l'ira presto, e più presto al perdono», v. 12). Proprio in quest'ultimo verso si misura la maggiore distanza di M da A/F nei quali le contraddizioni e gli eccessi sono invece accettati come un dato di fatto (A) o alimentati con un non dissimulato autocompiacimento (F).

Anche dal punto di vista lessicale il sonetto è già tutto manzoniano: «ver», «iddio», «non odio», «buono» (3 volte!), «perdono». Ne esce una caratterizzazione acerba ma interamente orientata alla misura e al vero, fortemente etica, volitiva e consapevole senza narcisismi.

2.

La storia esterna dei tre sonetti conferma quanto già emerso dalla loro analisi.

Cominciamo da M, la cui vicenda redazionale non presenta particolare complessità ma è quanto mai eloquente.

Del testo ci è giunta una versione manoscritta¹³ che reca in calce la data 1801 e riporta un'unica variante: con una crocetta il v. 9 è sostituito a pie' di pagina da «Di riposo e di gloria insiem desio». Come non notare che la variante riecheggia da vicino l'explicit di F? Oscilla forse il Manzoni tra il topico e forzato «biondo iddio» e la variante troppo scopertamente foscoliana? Non possiamo dare risposte certe, ma la coincidenza è singolare.

Comunque sia, il sonetto finisce tra le poesie rifiutate, cosa che non sorprende. Il Manzoni si converte presto nel cultore del «santo Vero» e della Storia

13. Oggi conservata nella Biblioteca Nazionale Braidense (VS. IX.2, c. 1 r). Ireneo Sanesi riferisce di altre quattro trascrizioni del sonetto: una eseguita dall'abate Giudici direttamente dall'originale, con cui concorda salvo qualche irrilevante mutamento della punteggiatura; altre due, tra loro identiche, scritte invece sotto dettatura dello stesso poeta dalla moglie Teresa Borri Stampa, che poi ricava dalla propria una seconda copia, e da Luigi Rossari nell'ottobre 1857 (come si legge nelle relative intestazioni): rispetto al manoscritto, queste presentano alcune lacune, qualche variante involontaria e un errore di datazione attribuibili al Manzoni che evidentemente ricordava in modo impreciso la sua composizione giovanile (cfr. Alessandro MANZONI, *op. cit.*, p. LIX-LXIV).

che tutti conosciamo. Così nella sua produzione maggiore non ci sarà spazio né per l'autobiografismo né per la lirica. La prova giovanile è dunque un'esperienza assai importante per l'autore in erba, che si cimenta con il riconosciuto maestro morale delle nuove generazioni (ruolo che l'Alfieri divide con il Parini) e con il suo più illustre emulo, ma deve considerarsi conclusa.

Diverso il rapporto dell'Alfieri con la propria rappresentazione letteraria. Il primo autoritratto risale al 1773 quando nell'*Esquisse*, un'operetta dialogata scritta tra il serio e il faceto imitando Voltaire, l'Alfieri così si dipinge:

[...] J'amais beaucoup a critiquer les actions des hommes j'y mêlais souvent du fiel, mais ce n'estois point les hommes que je détestois, c'estoit leur vices, ou leurs ridicules. Je n'estois pourtant pas vertueux moi même, il s'en falloit de beaucoup; mais je sentois tout le prix attaché à la vertu.

J'ai été toujours un tissu d'inconséquences, et j'ai réuni dans mon caractère tous les contrastes possibles.¹⁴

Anche tra le prime prove dell'Alfieri ve n'è dunque subito una autoreferenziale. Il tono è lontano dalle opere maggiori ma la caratterizzazione di sé è già quella: contrasti e incongruenze ne sono il principale ingrediente. È tuttavia nelle poesie che la componente autobiografica si va affermando in forma dominante. «Le *Rime* dell'Alfieri si possono definire un diario in versi: il poeta vi effuze, di giorno in giorno, le sue malinconie e le sue inquietudini, le sue tenerezze e le sue ire, le sue speranze e le sue delusioni. Di cotesta immediatezza diaristica il poeta ebbe chiara coscienza: «D'ostinato rimar la fonte ignoro; / so ch'io tacer non posso» (son. *Pregno di neve ...*).¹⁵ L'istanza autobiografica diviene addirittura esclusiva nella *Vita di Vittorio Alfieri da Asti scritta da esso*, composta a partire dal 1790 e interrotta solo dalla morte dell'autore (1803). In essa è evidente l'intenzione apologetica di chi si costruisce (e si giustifica) come eroe in lotta con il proprio tempo, la propria classe sociale, la lingua e il paese d'origine, attribuendosi i tratti dell'eccezionalità e della predestinazione. La pratica letteraria diviene dunque anche strumento di autocoscienza e di auto-identificazione: come dimenticare lo «specchio di veraci detti» cui il poeta affida una volta per tutte la sua immagine in versi?

La forma cristallizzata e definitiva del ritratto alfieriano (in questo senso il sonetto è più vicino alla *Vita*, scritta a posteriori, che alle *Rime*, intese nel loro complesso come «diario») si trasforma nel Foscolo in un *work in progress*. Il sonetto non è più il fedele riflesso di un'identità contraddittoria (ma statica) sulla quale solo la morte può pronunciare l'ardua sentenza. Esso è uno strumento dinamico e flessibile, dunque diacronicamente mutevole come l'immagine che il poeta offre o, per meglio dire, vuole offrire di sé tra il 1801 e il 1827, anno della morte. Non altrimenti si spiega la complessa storia redazio-

14. Vittorio ALFIERI, *Esquisse du jugement universel*, citato in Guido NICASTRO, *Vittorio Alfieri*, Bari: Laterza, 1981, p. 13.

15. Vittorio ALFIERI, *Opere*, vol. I, Torino: UTET, 1974, p. 48.

nale del sonetto e la sua larga diffusione autonoma per volontà dell'autore. Un fatto questo decisamente eccezionale rispetto alla produzione lirica foscoliana, se pensiamo che solo *Un di s'io non andrò sempre fuggendo* fu pubblicato, peraltro un'unica volta, in epoca successiva all'edizione Nobile (Milano, 1803) che fornisce la lezione *ne varietur* di sonetti e odi.

Ma c'è un'opera in prosa la cui vicenda redazionale ed editoriale somiglia a quella di *Solcata ho fronte* e in cui pure — guarda caso — risulta centrale la componente proiettiva: ci riferiamo ovviamente alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Basta confrontare la storia redazionale del sonetto e del romanzo epistolare per convincersene. Riassumiamole dunque per sommi capi.

Ideato probabilmente già nel 1796,¹⁶ l'*Ortis* viene stampato una prima volta a Bologna senza il consenso dell'autore che lo aveva lasciato incompiuto alla XLV lettera, poi nel 1802 esce a Milano l'edizione completa (67 lettere), quindi a Zurigo nel 1816 (in realtà a Londra nel 1814) il Foscolo cura una nuova edizione con qualche novità (la lettera del 17 marzo e la *Notizia bibliografica*) e infine a Londra nel 1817 l'opera viene ripubblicata con pochi ritocchi.

Non possiamo non osservare ancora una volta il forte legame con l'Alfieri, alla cui *Vita* romanzata (cor)risponde il romanzo «autobiografico» del Foscolo. Inoltre anche stavolta, come per i sonetti, allo sguardo retrospettivo dell'Alfieri, che fissa in una forma definitiva la propria immagine e la propria storia personale, (cor)risponde lo sguardo mobile del Foscolo, che trasferisce nel protagonista di un'opera *in fieri* il proprio mondo interiore e persino le proprie sembianze idealizzate. E che la lettura continua e diacronica di sé sia per il Foscolo un *habitus mentis* lo prova anche il fatto che, quando (per gli ovvi limiti imposti alla metamorfosi di un personaggio romanzato) i panni del giovane Jacopo stanno stretti al Foscolo, un nuovo *alter ego* nasce dalla sua penna a rappresentarlo: il rinsavito e disincantato Didimo Chierico. È il 1813.

Si tratta di un anno chiave anche per l'iconografia foscoliana: il poeta posa infatti per François-Xavier Fabre, amico e ritrattista ufficiale di Vittorio Alfieri, poi divenuto compagno della di lui vedova Luisa Stolberg. È proprio la contessa d'Albany, con cui il Foscolo si è frattanto legato in amicizia, ad annunciargli che l'opera è conclusa.¹⁷ Con quest'immagine il poeta costruisce un altro tassello della complessa trama che lo lega all'Alfieri: a sancire il rapporto di continuità preteso dal Foscolo, un identico sigillo di cornalina figura nell'anulare della mano sinistra dei due scrittori.¹⁸

In questo stesso periodo cominciano inoltre ad essere introdotte varianti sostanziali in *Solcata ho fronte*.

16. Cfr. il «Piano di studi» in cui figura il titolo *Laura. Lettere*.

17. Cfr. la lettera della contessa datata 19 novembre 1813: «Mr. Fabre a fini votre portrait; il vous fait ses compliments»; Ugo FOSCOLO, *Epistolario*, vol. IV, p. 427.

18. Si veda il ritratto dell'Alfieri realizzato dal Fabre nel 1797 e conservato ad Asti (Palazzo Alfieri).

La datazione delle versioni conosciute del sonetto è incerta ma la sua cronologia relativa è ormai largamente condivisa:¹⁹

- P: le due stampe pisane (1802)
- D/N: le due stampe milanesi De Stefanis e Agnello Nobile (1803)
- Z: autografo di Zante (perduto e descritto dal Chiarini come sostanzialmente identico a D)
- B: foglio volante Bettoni (1808)
- M: autografo marucelliano (sul verso del ritratto pubblicato nell'edizione zurighese dell'*Ortis*, 1816)
- G: autografo della Bodmeriana di Ginevra
- V: apografo collocato in calce al ritratto del Foscolo dipinto a Londra nel 1820 dal pittore vicentino Tito Perlotto
- L: autografo apposto sul retro del ritratto del Foscolo dipinto a Londra nel 1822 da Filippo Pistrucchi
- AV: apografo rintracciato nel fondo Patetta della Biblioteca Apostolica Vaticana su cui si legge: «Sent me by Ugo Foscolo from Digramma Cottage Feb. 25.1824»
- NA: autografo incollato su un album proveniente dall'Inghilterra
- A: autografo con lettera dall'Inghilterra datata 9 maggio 1827

Senza pretendere di affrontare compiutamente lo studio delle varianti,²⁰ vale qui la pena di soffermarci su quelle più macroscopiche che paiono proprio confermare la nostra tesi. Si tenga inoltre presente che il Foscolo si affidò spesso solo alla memoria nel trascrivere di proprio pugno il sonetto, ma che non per questo le varianti involontarie devono essere considerate meno interessanti delle varianti effettive. Anzi, collocandosi le prime nella sfera inconscia del *lapsus linguae*, esse rispecchiano in forma non mediata il rapporto del poeta con la propria immagine, che ci viene dunque restituita sotto angolazioni meno consuete in quanto non letterarie. Così se da un lato, come lo stesso Foscolo ripeté in varie occasioni, il sonetto ebbe per il suo autore un valore più mondano che artistico, quasi un «passaporto in rima» narcisisticamente elaborato per farsi conoscere come egli si vedeva e come forse più si piaceva,²¹ dall'altro esso gli servì come potente strumento di autoanalisi lungo tutto l'arco della propria vita. E in queste due prospettive anche noi lo stiamo esaminando.

19. Integriamo quella proposta dal Bezzola con il recente ritrovamento dell'apografo Patetta, cfr. Guido BEZZOLA, *Un nuovo autografo del sonetto-autoritratto di Ugo Foscolo*, Busto Arsizio: Bramante Editrice, 1982.

20. Si vedano a questo proposito: Giorgio DILEMMI, «Un estremo sospetto di "egotismo": ancora intorno all'"autoritratto" foscoliano», in Franco ALESSIO e Angelo STELLA (a cura di), *In ricordo di Cesare Angelini*, Milano: Il Saggiatore, 1979; Guido BEZZOLA, *op. cit.*

21. E ciò sia detto in senso niente affatto riduttivo come invece fa Gadda il quale, trascinato dal suo ben noto antifoscolismo, si avventura in una critica di scarso valore esegetico che ha come principale bersaglio proprio il sonetto autobiografico per poi estendersi a tutta l'iconografia foscoliana; cfr. Pietro GIBELLINI, «Gadda e Foscolo», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLIX, 1982, p. 26-63.

Ecco allora che i «tersi denti» (P, N) sono sostituiti dalla determinazione «al riso lenti» riferita ai «labbri» (originariamente al singolare) e il «largo petto» (P, N) diventa «irsuto», segni dell'avvenuta trasformazione delle fattezze giovanili.

Il referente — è ancora il Gorni a rilevarlo — non è più l'Achille orziano ma l'Ercole di Properzio («hirsutum [...] pectus»): «Il Foscolo, nelle fasi più mature del sonetto, si presenta in una nuova dimensione: eroe greco sì, ma figura di Ercole, l'eroe paziente delle dodici proverbiali fatiche, non di Achille». ²² Eroe stoico dunque, non epico. ²³

Ancora più sintomatiche, in direzione della presa di coscienza del proprio trasformarsi, risultano le varianti dell'*explicit*, in particolare il verso conclusivo del quale abbiamo già segnalato alcune significative risonanze intertestuali. Vediamole di seguito:

- P errar, pentirmi, e alla ragion dar lode
 ma retta al cor; cercar or gloria, or pace
 e da morte aspettar fama, e riposo
- D/N di vizi ricco e di virtù, do lode
 alla ragion, ma corro ove al cor piace:
 morte sol mi darà fama e riposo.

In B/M/G/L con poche trascurabili varianti il v. 14 diventa: «Morte, tu mi darai fama e riposo»; in V si legge: «Forse da morte avrò fama e riposo» [«For-s'io» in AV]; e finalmente in A: «E sol da morte aspetterò riposo».

Osserva al riguardo il Gavazzeni: «La fama e il riposo donati dalla morte vengono revocati in dubbio (forse) fino all'estrema stesura, in cui solo il riposo è atteso dalla morte, vista con passiva amarezza come momento liberatorio dai travagli dell'esistenza». ²⁴ Questo come i precedenti esempi dimostrano che per il Foscolo intervenire sull'autoritratto significa procedere nello scavo interiore, cioè nella conoscenza e messa a nudo di sé: l'immagine che ne deriva è sempre eroicamente connotata ma in chiave sofferta e disincantata: Jacopo è diventato Didimo.

L'iconografia foscoliana si intreccia con quanto abbiamo detto del sonetto autobiografico e dell'*Ortis* confermando tutte le nostre affermazioni. Non è questa la sede per una disamina approfondita ma un cenno all'argomento ci pare doveroso. ²⁵ Cominciamo dalla cura con cui lo scrittore sceglie l'illustra-

22. Guglielmo GORNI, *op. cit.*, p. 108.

23. Sulla metamorfosi didimea del Foscolo segnaliamo l'interessante contributo di Sandro GENTILI, *I codici autobiografici di Ugo Foscolo*, Roma: Bulzoni Editore, 1997. Si veda in particolare il capitolo «Jacopo e la "luce funerea del disinganno" (Appunti sull'epistolario 1813-1816)», p. 101-126.

24. Ugo FOSCOLO, *Opere*, p. 439.

25. Per un approfondimento si rinvia a: A.M., «Per l'iconografia foscoliana», *Emporium*, n. 15, vol. XXVII, 1908, p. 101-121; Mario PRAZ, «Un poema y un retrato», *Gusto neoclásico*, Barcellona: Ed. Gustavo Gili, 1982, p. 279-295; Mario PRAZ, «Un retrato de Ugo Foscolo», in ID., *La casa de mi vida*, València: Ed. Alfonso el Magnànim, 1995, p. 375-379; François BOYER, *Le Monde des Arts en Italie et la France de la Révolution et de l'Empire*, Torino: SEI, 1969; Jean ROUSSET, *Narcisse Romancier*, Parigi: Librairie José Corti, 1986.

zione da collocare nel frontespizio dell' *Ortix*. Si tratta in buona sostanza di un ritratto dell'autore o, per meglio dire, dell'immagine che l'autore vuol dare di sé e perciò proietta nel suo doppio Jacopo: dal viso paffuto colto di profilo della stampa bolognese, a quello barbuto e sofferto di tre quarti delle edizioni milanesi nel quale si riflette l'indole romantica del soggetto, al pacato e disteso volto, classicamente atteggiato, della stampa zurighese fino all'effigie regressiva dell'ultima edizione londinese, quando ormai Jacopo viene «relegato» tra i ricordi della prima giovinezza. Del carattere «autentico» dell'immagine del frontespizio garantisce l'autografo marucelliano del sonetto autoritratto che figura sul retro dell'edizione zurighese dell' *Ortix*. Ma è un po' tutto il percorso intellettuale e umano del Foscolo che sembra riflettersi in questa camaleontica icona.

Non meno significativa per il nostro discorso è la composizione in un unico incartamento dei due sonetti-autoritratto dell'Alfieri e del Foscolo a cura di quest'ultimo (cfr. G, autografo bodmeriano). L'operazione viene giustificata attraverso la presunta richiesta da parte del pittore, che dei due poeti ha già realizzato i ritratti, di una sorta di didascalia che illustri e accompagni i dipinti. Abbiamo detto in precedenza che si tratta di una ricostruzione falsa, essendo i ritratti eseguiti nel 1797 e nel 1813, dunque in tempi successivi ad A ed F, che — lo ricordiamo — sono rispettivamente del 1786 e del 1801.

Ma che cosa spinge allora il Foscolo a una simile forzatura, se non il bisogno di quella «fagocitazione del padre» di cui parlavamo all'inizio? Non ci spieghiamo altrimenti né la determinazione con cui egli perseguì l'obiettivo di farsi ritrarre dallo stesso artista che per ben cinque volte aveva immortalato il suo «autore esemplare», né la resistenza a riavere con sé il proprio ritratto, che sperava potesse essere collocato in casa Stolberg, magari accanto a quello dell'Alfieri.²⁶ Solo un erede legittimo poteva agire così e il Foscolo evidentemente (e diremo noi con ragione, almeno dal punto di vista letterario) si sentiva tale.

26. Alla contessa d'Albany, che il Foscolo considera quasi una madre («Io aveva in lei, mia Signora, una amica e una madre», *Epistolario*, IV, p. 453), e al Fabre il poeta comunica i suoi dubbi e i suoi tentennamenti sulla destinazione del quadro: «Quel ritratto vorrei che venisse a Milano per onor dell'artefice; vorrei che stesse sempre a Firenze; e così sarà; perché quand'anche a lei piacesse di spedirmelo a tempi migliori, io me lo ricondurrei senza dubbio, o lo rispiederei — se mai dovessi tardare — a Firenze» (lettera al Fabre, *Epistolario*, V, p. 15); «Ora vuoi acconciare l'affare del ritratto: s'Ella, Signora Contessa, mi promette che darà asilo a quel quadro in casa sua (fosse nel granaio), io la pregherei di accettare in dono da me il dono di cui mi tengo, e mi terrò, finché avrò vita, obbligato al Sr. Fabre: — e non tanto in grazia mia, bensì in grazia di chi lo ha fatto sono certo che avrà cortese ospitalità [...]» (lettera alla Stolberg, *Epistolario*, VI, p. 317). Alla fine però prevarrà il desiderio di avere il ritratto per sé, forse anche come biglietto da visita nell'ambiente londinese dove il Foscolo sta cercando di inserirsi. In una lettera del 6 settembre 1818 alla contessa egli scrive del quadro: «Or pende in una sala del famoso librajò, e (secondo me) famoso Panurgo *Murray* servo-padrone, e mecenate idiotissimo degli Autori più illustri che vivano; e il mio ritratto ha compagni quel di Lord Byron, et di cinque o sei altri poeti alla moda; e gli smacca tutti, sì che quegl'illustri pajon ombre, ed io unico pajo vivo; — vero è che nel resto ci perdo al confronto del nome; ma il Sr. Fabre ci guadagna» (*Epistolario*, VII, p. 367).

APPENDICE

Sublime specchio di veraci detti, Mostrami in corpo e in anima qual sono: Capelli, or radi in fronte, e rossi pretti; Lunga statura, e capo in terra prono;	4
Sottil persona in su due stinchi schietti; Bianca pelle, occhi azzurri, aspetto buono; Giusto naso, bel labro, e denti eletti; Pallido in volto, più che un re sul trono:	8
Or duro, acerbo, ora pieghevol, mite; Irato sempre, e non maligno mai; La mente e il cor meco in perpetua lite:	11
Per lo più mesto, e talor lieto assai, Or stimandomi Achille, ed or Tersite: Uom, se' tu grande, o vil? Muori, e il saprai.	14

Vittorio ALFIERI,
Opere varie filosofico-politiche, in prosa e in versi,
vol. III, Parigi, 1801

Solcata ho fronte, occhi incavati intenti, crin fulvo, emunte guance, ardito aspetto, labbro tumido acceso, e tersi denti, capo chino, bel collo, e largo petto;	4
giuste membra; vestir semplice eletto; ratti i passi, i pensier, gli atti, gli accenti; sobrio, umano, leal, prodigo, schietto; avverso al mondo, avversi a me gli eventi:	8
talor di lingua, e spesso di man prode; mesto i più giorni e solo, ognor pensoso, pronto, iracondo, inquieto, tenace:	11
di vizi ricco e di virtù, do lode alla ragion, ma corro ove al cor piace: morte sol mi darà fama e riposo.	14

Ugo FOSCOLO,
Poesie, Milano, Nobile, 1803

1801

Capel bruno: alta fronte: occhio loquace:
Naso non grande e non soverchio umile:
Tonda la gota e di color vivace:
Stretto labbro e vermiglio: e bocca esile: 4

Lingua or spedita or tarda, e non mai vile,
Che il ver favella apertamente, o tace.
Giovin d'anni e di senno; non audace:
Duro di modi, ma di cor gentile. 8

*La gloria amo e le selve e il biondo iddio:
Spregio, non odio mai: m'attristo spesso:
Buono al buon, buono al tristo, a me sol rio. 11

A l'ira presto, e più presto al perdono:
Poco noto ad altrui, poco a me stesso:
Gli uomini e gli anni mi diran chi sono. 14

*Di riposo e di gloria insiem desio

Ms. della Biblioteca Nazionale Braidense: VS.IX.2, c. 1 r