

L'immagine mancante di Jacopo: incisioni, disegni e ritratti di Ugo Foscolo

di *Francesca Leonardi*

1. Evoluzione, storia e modi delle incisioni nelle edizioni di Jacopo Ortis

Guglielmo Gorni ha definito le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* il «luogo elettivo dell'iconologia foscoliana», in quanto romanzo «nato per ospitare in faccia al frontespizio l'immagine dell'autore»¹. È pur vero che nel periodo romantico, quando il culto del poeta malinconico si istituzionalizza, nasce e trova larga adesione tra i letterati questa particolare moda di anteporre alle opere il proprio ritratto. Esemplari le parole di Benedetto Croce:

Si pensi all'avversione che hanno i poeti veri (diversamente dai poetastri) a porre innanzi ai volumi delle loro poesie il loro ritratto, e alla delusione dei lettori che non ritrovano nei realistici ritratti il loro poeta, e all'origine perciò dei ritratti ideali².

Così il critico espresse tutto il suo disaccordo per la nuova moda iconografica, decisamente accessoria e fuorviante, dei «poetastri», accusati di essere più concentrati sull'immagine da dare di loro stessi, che sul vero contenuto di ciò che scrivono. Per questo era necessario distinguerli dai veri Poeti. Ma non è stato sempre così, si può considerare l'esempio di Foscolo; egli non dichiarò mai apertamente che il ritratto rappresentasse in realtà la propria effigie, perfettamente sovrapponibile a quella del romantico “eroe” protagonista, se non in una lettera datata 1801 e indirizzata ad Antonietta Fagnani Arese, proprio in relazione al ritratto

¹ G. Gorni, *Il poeta e la sua immagine. Sugli autoritratti dell'Alfieri e del Foscolo*, in “Giornale storico della letteratura italiana”, CLX, 1983, pp. 93-113: 98.

² B. Croce, *La vita della Poesia*, in “La Critica”, XXXIV, 1936, pp. 1-30: 15.

dell'edizione del 1798: «c'è dentro il profilo dell'Ortis: ci vedrai il contorno di Ugo Foscolo, e la fisionomia di San Luigi»³. Si tratta, quindi, di una consapevole identificazione, non solo morale ma addirittura fisica, tra l'autore e il protagonista. «Jacopo segue, come un'ombra, Ugo», scrisse Mario Fubini:

le sue idee, i suoi gusti non sono diversi da quelli del suo autore e si vanno maturando col mutarsi dell'animo foscoliano. [...] Le *Ultime lettere di Jacopo Ortis* sono perciò l'opera tipica di un giovane in cui fantasia e volontà si confondono, l'opera che tutti un giorno abbiamo voluto scrivere e che avrebbe voluto essere la espressione totale della nostra esperienza e la nostra presentazione al mondo⁴.

È significativa infatti, all'interno del romanzo, la forte componente autobiografica⁵ che è possibile rilevare non solo per la presenza di frammenti di lettere private ma, appunto, proprio per la modificazione del ritratto del protagonista, Jacopo Ortis, inciso nella pagina accanto al frontespizio. Questi ritocchi, inoltre, trovano una corrispondenza nei vari rifacimenti del sonetto autobiografico *Solcata ho fronte*, la cui composizione si dilata dal 1801, quando il poeta aveva ventitré anni, al 1827, anno della sua morte⁶. Fu Foscolo stesso nella lettera al Signor Jakob Salomo Bartholdy del 1808 a scrivere che:

per penetrare fedelmente e con religiosa sincerità la natura, penetrarai nel santuario del mio cuore, interrogai tutte le mie passioni, rilessi tutte le malinconiche pagine che io aveva tentato di scrivere quando nell'esiglio, nelle sciagure domestiche, nelle pubbliche calamità e nella disperazione dell'amor mio vedeva unico rifugio la tomba – piansi, ricordandomi le lagrime che io aveva versate; [...] scrissi non mostrando l'autore ma l'uomo⁷.

Le *Ultime lettere* sono, quindi, un'opera nata dalle esperienze e dai sentimenti provati in prima persona dal suo autore; indossata la maschera di Jacopo Ortis, del quale tenne a rimarcare l'identità storica anche nella lettera a Goethe («Ho dipinto me stesso, le mie passioni, e i miei tempi sotto il nome di un mio amico ammazzatosi a Padova»⁸), egli si apprestò

³ Lettera ad A. Fagnani Arese, 1801, U. Foscolo, *Epistolario*, vol. I, a cura di P. Carli, Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo, Le Monnier, Firenze 1970, n. 166, pp. 235-6.

⁴ M. Fubini, *Ugo Foscolo*, La Nuova Italia, Firenze 1962, pp. 12-3.

⁵ Per l'interscambio tra letteratura e vita si veda l'*Introduzione* di G. Nicoletti alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Giunti Gruppo Editoriale, Firenze 1997, pp. XLIV-XLV.

⁶ M. A. Terzoli, *Foscolo*, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 30.

⁷ U. Foscolo, *Lettera al Signor Jakob Salomo Bartholdy (1808)*, in Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 251.

⁸ Lettera a Goethe, 16 gennaio 1802, *Epistolario*, vol. I, cit., p. 131.

a dipingere «la mia vita come io la vedeva, e la mia morte come io la meditava»⁹.

La lunga e travagliata vicenda editoriale di questo romanzo si snoda nell'arco di circa vent'anni, dal 1798 al 1817¹⁰; si potrebbe dire che accompagna l'autore nel passaggio dalla giovinezza all'età adulta, modificandosi ogni volta a seconda delle condizioni psichiche e fisiche di Foscolo¹¹. Si è discusso per diverso tempo riguardo all'anno di ideazione del romanzo; alcuni studiosi, come Vittorio Rossi, ritengono che essa risalga al 1796, anno in cui il giovane poeta stilò il *Piano di studi*, un elenco di libri letti o da leggere, molto importante al fine di una ricostruzione della sua precoce formazione autodidatta, nel quale alla voce «Prose originali» si trova un romanzo epistolare rimasto incompiuto e intitolato *Laura-Lettere*, il quale rappresenterebbe quindi la materia grezza, un primo stadio dell'opera. Una sorta di ProtoOrtis ispirato da un probabile amore veneziano¹².

Nel 1798 venne pubblicata a Bologna la prima edizione del romanzo costituita da quarantacinque lettere inviate da Jacopo all'amico ed editore Lorenzo F., anch'egli «profugo per l'Italia»¹³. Notevoli sono le differenze

⁹ Foscolo, *Lettera al Signor Jakob Salomo Bartholdy* (1808), in Id., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 251.

¹⁰ *Ibid.*, per avere una panoramica più ampia riguardo la vicenda editoriale delle *Ultime lettere*: Terzoli, *le prime lettere*, cit.; l'*Introduzione* a cura di G. Gambarin, in *Edizione Nazionale delle Opere*, Le Monnier, Firenze 1970, vol. IV, pp. est., p. XXX; *Introduzione* a cura di G. Nicoletti alle *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., pp. IX-XXI.

¹¹ M. A. Terzoli, *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Salerno Editrice, Roma 2004, p. 30. «Il romanzo epistolare del Foscolo è un libro che evolve nel tempo, come è stato più volte riconosciuto, e riflette di volta in volta le nuove esperienze amorose, politiche e culturali del suo autore, innestate con rara abilità contaminatoria sullo strato precedente».

¹² Nicoletti, *Introduzione alle Ultime lettere*, cit., p. X. Sappiamo infatti del suo amore, breve e violento, per Teresa Pikler, la moglie di Vincenzo Monti, per la quale tentò perfino di uccidersi (M. Fubini, *Ortis e Didimo, ricerche e interpretazioni foscoliane*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 13). Nell'aprile del 1796 Foscolo era a Venezia e annunciò al suo amico Paolo Costa l'intenzione di scrivere un «certo libretto» (*Ep.*, I, n. 16, p. 31). Il 31 luglio era invece a Padova, dove diventeranno più stretti i rapporti con gli ambienti intellettuali della città; gli stessi ambienti che verranno poi criticati nelle lettere XVI e XVIII dell'*Ortis* 1998. L'8 settembre si trova alla Ceriola, ai piedi dei Colli Euganei, vicino a quelli che diventeranno i paesaggi «wertheriani» dell'*Ortis* (*Ep.*, I, n. 16, p. 33-6). Verso la fine del mese è di nuovo a Venezia, parla ancora della sua malinconia a Olivi e scrive il Piano di studi. Sulla base di questo, Enzo Neppi concorda con Vittorio Rossi considerando plausibile l'ideazione del romanzo nel corso del 1796. D'altra parte anche Terzoli ha segnalato nella seconda parte del romanzo alcune corrispondenze con testi giovanili di Foscolo, scritti tra il 1795 e il 1797 (Terzoli, *Le prime lettere*, cit., pp. 130-5). In realtà, come spiega Nicoletti, se ci si basa sui documenti disponibili, la vera storia del romanzo foscoliano deve necessariamente iniziare con l'edizione bolognese (cfr. Nicoletti, *Introduzione alle Ultime lettere*, cit., p. XI).

¹³ Foscolo, *Ultime lettere*, cit., p. 244. Il cognome «Alderani» è innovazione dell'*Ortis*

tra questa edizione e le successive, a partire dal fatto che si tratta di un testo non concluso a causa dell'improvvisa partenza del suo reggimento che costrinse l'autore ad abbandonare la città. Il carattere del protagonista non emerge completamente, se non nella lettera XVIII in cui si definisce un uomo dall'indole «schietta, ferma, leale, o piuttosto ineducata, tenace, imprudente», ma che, nonostante questo, non ha alcuna intenzione di «cangiar d'abito» in quanto si considera «men deforme degli altri», anzi, «buono o reo ch'io mi sia, ho la generosità o di' pure la sfrontatezza di presentarmi nudo, e quasi quasi come la madre natura mi ha fatto»¹⁴. L'immagine che se ne ricava è quella dell'intellettuale sradicato, deluso dal fallimento rivoluzionario a cui non giova neppure l'amore, tanto che si annuncia più volte, tramite l'inserimento di allusioni al sepolcro, la scelta dell'auto-annullamento¹⁵, la quale però sarà esplicita solo a partire dalle edizioni successive. Questo primo Jacopo è quasi relegato fuori dalla storia, nella cornice idilliaca del soggiorno campestre dei Colli Euganei. La malinconia della prima stesura si intona con la tradizione tipicamente settecentesca del romanzo-idillio, in cui la pace e la tranquillità vengono bruscamente interrotte, così che il «giovane infelice» si ritrova «escluso dal paradiso terrestre senza aver morso la mela»¹⁶.

Alla partenza di Foscolo da Bologna, l'editore Marsigli decise di portare comunque a termine la stampa del volume e affidò il compito di stilare la seconda parte del romanzo ad Angelo Sassoli, un «giovine d'alte speranze e già reso chiaro per diverse opere letterarie»¹⁷. Dopo un primo tentativo di stampa nel giugno del 1799 che, nonostante le modifiche, non superò la censura austriaca né quella pontificia (*Ultime lettere di Jacopo Ortis*, 1798)¹⁸, il libro riuscì a essere pubblicato nell'agosto del 1799 con il nuovo titolo *Vera storia di due amanti infelici ossia Ultime lettere di Jacopo Ortis*. Il testo subì ulteriori modifiche, venne diviso in due volumi corre-

1816 ed è lo pseudonimo adottato da Foscolo nelle sue lettere durante l'esilio svizzero, mentre nell'edizione del 1802 troviamo «Lorenzo ***». Questo lascia trapelare l'intenzione di dotare questo personaggio di una propria fisionomia ben precisa, facendolo diventare un *alter-ego* del protagonista (ivi, p. 4 nota 2).

¹⁴ Ivi, p. 216.

¹⁵ Cfr. Nicoletti, *Introduzione*, cit., p. XIII.

¹⁶ S. Gentili, *I codici autobiografici di Ugo Foscolo*, Bulzoni, Roma 1997, p. 60.

¹⁷ *Difesa* dell'avvocato Aldini, n. 504 del *Catalogo illustrativo dei libri, documenti ed oggetti esposti dalle provincie dell'Emilia e delle Romagne nel Tempio del Risorgimento italiano*, compilato da R. Belluzzi e V. Fiorini, Zamorani e Albertazzi, Bologna 1897, p. 234, in Terzoli, *Le prime lettere*, cit., p. 47. La Terzoli raccoglie nel suo saggio una vasta e precisa documentazione riguardo Angelo Sassoli volta a ricostruire la sua personalità umana, politica e letteraria, oltre che a delineare i suoi interventi all'interno dell'*Ortis*.

¹⁸ La data si riferisce all'inizio e non alla fine della stampa. Una copia è conservata nella Biblioteca di Storia moderna e contemporanea di Roma (Collezione foscoliana, 196).

dati di ampie *Annotazioni* volte a minimizzare gli eccessi libertari e anticlericali del testo¹⁹, e vennero tagliate le pagine considerate più pericolose. Marsigli, però, non ottenne il successo sperato, così alla fine di giugno del 1800, esattamente dopo la battaglia di Marengo (14 giugno 1800), decise di riproporlo in un'edizione più adatta ai tempi, restituendo in questo modo il testo "rivoluzionario" dell'*Ortis* 1798²⁰. All'insaputa del suo autore, quindi, l'opera venne rimaneggiata e adattata con il solo scopo di ricavarci il maggior guadagno possibile, rendendola accettabile in ogni diversa situazione politica; un'operazione che richiedeva assenza di scrupoli e mancanza di rispetto per il vero autore²¹. Venuto a conoscenza di questa edizione, il 3 gennaio 1801 Foscolo rifiutò la paternità del "rifacimento abusivo" del suo romanzo, con una diffida pubblicata nella «Gazzetta universale» di Firenze:

Se non che più fieri casi m'interruppero quest'edizione abbandonata a uno Stampatore, il quale reputandola romanzo la fè continuare da un prezzolato, che convertì le lettere calde, originali, Italiane dell'*Ortis* in un centone di follie romanzesche, di frasi sdolcinate e di annotazioni vigliacche. [...] Onde fino a che mi concedano i tempi di riprendere la stampa dell'autografo delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* io protesto apocrife e contaminate in ogni loro parte quelle che saranno anteriori al 1801, e che non avranno in fronte questo rifiuto²².

Foscolo nel 1801 era ormai affermato ed è più che comprensibile il desiderio di volersi distaccare completamente da uno scritto giovanile che forniva un'immagine di sé nella quale non poteva più riconoscersi²³; tanto che nella già citata lettera al signor Jakob Salomo Bartholdy tenne a precisare che si trattava di un'opera «frutto della gioventù»²⁴ di cui avrebbe voluto riservare la pubblicazione in età più matura²⁵.

Tra la prima e la seconda redazione, appare un nuovo personaggio; esattamente tra la fine del 1799 e l'estate del 1801, Foscolo si dedicò ad un progetto di romanzo autobiografico che si è soliti indicare con il titolo *Sesto Tomo dell'Io*²⁶. Si tratta di un'opera incompiuta, di cui sono rimasti solo dei frammenti, come una sorta di bozza; l'intenzione era quella di

¹⁹ Terzoli, *Prime lettere*, cit., p. 53.

²⁰ Ivi, p. 55.

²¹ Ivi, p. 49.

²² Terzoli, *Foscolo*, cit., p. 31.

²³ Ivi, p. 32.

²⁴ *Lettera al signor Bartholdy*, cit., p. 254.

²⁵ Ivi, p. 250.

²⁶ Il titolo *Sesto Tomo dell'Io* è di Mario Fubini; Giuseppe Chiarini, il primo editore (1890), lo denominò *Frammenti di un romanzo autobiografico*. (cfr. Nicoletti, *Introduzione*, cit., pp. XXXVIII-XXXIX, nota 2).

scrivere riguardo «il mio anno ventesimoterzo, da' 4 maggio 1799 al 4 maggio 1800»²⁷. In realtà non corrisponderebbe al ventitreesimo anno, ma al ventiduesimo, per cui è lecito supporre che l'autore abbia ventitré anni nel momento in cui scrive queste pagine, non nel momento in cui si svolgono i fatti narrati²⁸. Non potrebbe neanche essere catalogata come autobiografia, in quanto è sì un'autobiografia ma di un personaggio, non dell'autore; è Lorenzo che parla, un giovane ufficiale napoleonico che «conserva nella magra e malinconica persona i tratti di uno Jacopo indotto dalla sventura non al suicidio, ma a disincantata saviezza»²⁹. Lo stesso registro adoperato è lontano da quello appassionato ed enfatico dell'*Ortis*, anzi, c'è un diverso modo di scrivere e di atteggiarsi, del mostrarsi come si è, sicuramente per influenza degli ironisti del Settecento, in particolare Sterne³⁰. Lorenzo sembra incarnare «l'aspirazione foscoliana a ritrarsi in un'immagine complementare a quella giovanilmente assoluta ed ora insufficiente del suicida, modulando la delusione sulle corde dell'ironia, riscattando la sconfitta nelle sentenze della saggezza e nelle illusioni superstite»³¹. Lorenzo assume il ruolo dell'ironista, per cui «se Jacopo sperimenta le verità del cuore, e ad esse si affida, l'io del *Sesto tomo* sembra invece tentato, fin dall'inizio, da una razionalità ironica che smaschera le illusioni e gli inganni»³².

Dal momento che si tratta di un testo non concluso, afferrare la fisionomia appena accennata di questo nuovo personaggio è molto difficile; sappiamo che è stato spinto a scrivere per ingannare i suoi giorni

²⁷ U. Foscolo, *Sesto Tomo dell'Io*, in *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, vol. V a cura di M. Fubini, Le Monnier, Firenze 1951, p. 4.

²⁸ Cfr. Terzoli, *Foscolo*, cit., p. 41.

²⁹ Gentili, *I codici autobiografici di Ugo Foscolo*, cit., p. 14.

³⁰ P. Frare, *Il fallimento ironico del Senso tomo dell'Io*, in "Aevum. Rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche", LXXVII, 2003, 3, pp. 693-706: 702.

³¹ Gentili, *I codici autobiografici*, cit., p. 15.

³² Frare, *Il fallimento ironico*, cit., p. 703. Attraverso il racconto del protagonista, Foscolo intreccia elementi autobiografici (l'itinerario di Jacopo per l'Italia coincide per gran parte con quello del poeta stesso tra il 1799 e il 1800 e oggetto del racconto del *Sesto tomo*) con fatti del tutto inventati e molto curiosi, come ad esempio quando scrive di essere nato in Grecia ma cresciuto con gli egiziani, il tutto raccontato con un tono leggero, a volte canzonatorio e tagliente: «La patria?... il cielo non me ne ha concesso, anzi ordinò alla fortuna di gettarmi nel mondo come un dado», oppure «mio padre mi lasciò erede il suo genio ambulatorio» per «giustificare» il suo senso di sradicamento che lo porta a fuggire continuamente di luogo in luogo (*Sesto Tomo dell'Io*, cit., p. 10). Probabilmente è dovuto al fatto che ha come modello *The life and opinions of Tristram Shandy, Gentlemen* di Laurence Sterne, un libro umoristico, malizioso, polemico contro le convenzioni e ironico nei confronti delle umane passioni, che Foscolo aveva letto in traduzione francese, e a cui si deve probabilmente il nome del protagonista.

«perseguitati ed afflitti»³³, e che si considera un «esule sfortunato»³⁴ perché «ogni uomo pare che sia fatto per vivere nella sua patria ed io... per abbandonarla»³⁵. Nonostante la giovane età, Lorenzo parla come un uomo vissuto e segnato dalla vita:

Le passioni, più che l'età, hanno oscurato nel mio sembiante il raggio della giovinezza. Eccomi sventurato e filosofo. Sorridono le mie labbra; ma non il sorriso della gioia. E, se talvolta rido pazzamente, rido di me che ho compiuto la perfidia degli uomini senza avvedermi che non si può cambiare la natura³⁶.

Le passioni, ma anche la febbre di gloria «che, m'ubbriciava perpetuamente la testa»³⁷. Confessa che nella sua adolescenza le ha sacrificato

la quiete della casa paterna e la certezza del pranzo giornaliero. I miei piaceri, i miei vizi, le mie passioni, il mio onore e perfino le mie speranze – ora non ho altro – sono, quand'ella il voglia, sue vittime³⁸.

Nella seconda metà del 1801 Foscolo accantonò definitivamente il *Sesto tomo* per riprendere le *Ultime lettere* e sottoporle a una radicale revisione. L'edizione venne pubblicata nell'ottobre del 1802 a Milano presso il Genio Tipografico e venne definita da Foscolo stesso *editio princeps*³⁹.

Era passato solamente un anno dall'edizione bolognese, ma la mano dell'autore sembra decisamente cambiata. Le innovazioni sono molteplici, sia a livello formale che contenutistico, a partire dal fatto che le lettere non sono più quarantacinque ma sessantasette e coprono un arco di tempo che va dall'11 ottobre 1797 al 25 marzo 1799, non più dal 3 settembre 1797 a fine maggio 1798. La prima metà del libro corrisponde essenzialmente all'*Ortis* bolognese, mentre nella seconda metà troviamo una ripresa di motivi

³³ Foscolo, *Sesto Tomo dell'Io*, cit., p. 4.

³⁴ Ivi, p. 20.

³⁵ Ivi, p. 25.

³⁶ Ivi, p. 20.

³⁷ Ivi, p. 5.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Lettera a Giambattista Bodoni, 24 ottobre 1802, *Epistolario*, vol. I, cit., n. 106, p. 154. «Eccovi una nitida edizione... nitida, quanto lo concede la inopia di carta e l'ostinata ignoranza di questi stampatori. L'autore ha dovuto fare da compositore, da torcoliere, da proto, da legatore: né mi si volle sempre obbedire. Nondimeno accogliete questo mio libretto, che s'è adornato quanto ha saputo per venire a voi; e vaglia la buona volontà. Nelle vostre ore tranquille, scorretelo. Forse vi trarrà alcuna lagrima; e sarò certo allora di esservi caro. Ho dipinto, sotto il nome di un mio sfortunato amico, tutto me stesso. Ho dipinte le mie opinioni con ingenuità, e i nostri tempi con pari coraggio. Presentatelo in mio nome anche a Madama Bodoni. Questa operetta, sebbene la prima di tale specie in Italia, non mi lusinga di gloria; bensì dell'amore de' buoni».

autobiografici come gli spostamenti dell'autore per l'Italia tra il 1799 e il 1802, alcune lettere inviate alla nobildonna Antonietta Fagnani Arese, conosciuta a Milano con la quale ebbe una breve ma intensa relazione, ma anche delle parti derivanti dal *Sesto Tomo*; il dialogo tra Diogene e Lorenzo è molto simile a quello tra Jacopo e Parini, sia per l'atteggiamento dei personaggi che per l'argomento della discussione⁴⁰. Inoltre, come sottolinea Nicoletti, interponendosi tra la prima e la seconda edizione dell'*Ortis*, il *Sesto tomo* potrebbe aver gettato le basi, soprattutto con il brano *A Psiche* dedicato a Temira, per certi motivi erotico-sensuali legati alla figura di Teresa⁴¹. Lorenzo F. diventa Lorenzo A. ed è a lui che l'autore affida il compito di riportare ai lettori il resoconto degli ultimi giorni del protagonista e la descrizione della sua morte, elemento che resterà invariato nelle successive edizioni. Teresa non è più una vedova affettuosa⁴² ma una ragazza da marito, innocente e infelice perché costretta dal padre autoritario a sposare un uomo odioso. Il personaggio che subisce una più radicale trasformazione rispetto agli altri è Odoardo; da giovane pittore «buono, esatto, liberale, paziente», con solo un po' di «garrulità»⁴³, a uomo freddo, distaccato e metodico: «giuoca bene a scacchi; mangia, legge, dorme, passeggia, e tutto con l'oriuolo alla mano; e non parla con enfasi se non per magnificare la sua ricca e scelta biblioteca»⁴⁴. Quindi, mentre nell'edizione bolognese questo personaggio è molto simile a Jacopo, per la sensibilità e per il carattere, in quella milanese presenta una personalità completamente opposta⁴⁵.

Il nuovo Jacopo è il frutto delle esperienze vissute da Foscolo negli anni compresi tra il 1799 e il 1802: il suicidio del fratello Giovanni Dionigi (8 dicembre 1801), le relazioni d'amore a Firenze con Isabella Roncioni e a Milano con Antonietta Fagnani Arese, l'esperienza stessa del romanzo biografico, con l'approdo a una prosa più libera e ariosa che non sarebbe potuta restare senza effetti sugli sviluppi della sua prosa futura⁴⁶, ma

⁴⁰ Cfr. Fubini, *Ortis e Didimo*, cit., p. 106.

⁴¹ Cfr. Nicoletti, *Introduzione*, cit., p. XXXIX-XL.

⁴² «Osservo che Teresa lo guarda (Odoardo) come una sua creatura; e lo ama di più perché ella ha il merito di averlo ricondotto al retto sentiero dond'egli senza'avvedersene devia». U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1798), in Id. *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 200. Nell'*Ortis* bolognese Teresa e Odoardo erano innamorati fin da giovani ma il tutore di lui gli impedì di chiederla in sposa e Teresa fu costretta per ragioni economiche a sposare un uomo molto più grande di lei, «un galantuomo di Padova» che «aveva tutte le doti di un ottimo marito», il quale morì tre anni dopo. Dal matrimonio nacque Giovannina, che nell'*Ortis* 1802 diventò Isabella, la sorella di Teresa.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 15.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Fubini, *Ortis e Didimo*, cit., p. 122.

anche la situazione politica italiana. Mario Fubini afferma che l'impronta alfieriana sia decisamente evidente:

Quegli anni avevano condotto il Foscolo a sentire più profondamente la parola del maestro, e, quando era tornato al libro della sua adolescenza per compierlo e integrarlo con spirito nuovo, il suo Jacopo, nel quale si raccoglieva tutta l'esperienza sua di quel periodo, gli si atteggiò naturalmente come un eroe alfieriano⁴⁷.

In questo modo Foscolo accolse nel nuovo *Ortis* «i temi cari alla sua adolescenza melanconica e sentimentale»⁴⁸ rimaneggiandoli con una consapevolezza diversa, più matura. Jacopo diventa l'emblema dell'eroe romantico che assiste inerme alla catastrofe storica, consapevole di non poter fare nulla per cambiare le cose. Il suicidio diventa così l'unica via di fuga, l'unico strumento per ottenere la libertà rispetto alla natura «matrigna» e all'illusione di una vita degna di essere vissuta.

Le ultime pagine della prima parte del romanzo sono affidate a Lorenzo, il quale si rivolge «a chi legge» narrando lo stato d'animo che affliggeva il protagonista per la morte di Lauretta e l'imminente ritorno di Odoardo:

Dimagrato, sparuto, con gli occhi incavati, ma spalancati e pensosi, la voce cupa, i passi tardi, andava per lo più inferrajuolato, senza cappello, e con le chiome giù per la faccia; vegliava le notti intere girando per le campagne, e il giorno fu spesso veduto dormire sotto qualche albero⁴⁹.

Una mattina un pittore udì la sua voce nel bosco mentre declamava i versi di una scena del *Saule*, e riuscì a disegnare un suo ritratto, lo stesso che «sta in fronte a questa edizione»⁵⁰; questa espressione è presente già in *Ortis* 1801 e l'incisione a cui si fa riferimento è quella sotto la quale si legge: *Giovanni Boggi scolpì*⁵¹. Questo ritratto venne infatti disegnato da Giuseppe Longhi e inciso da Giovanni Boggi ed è ben diverso dalle effigi che troviamo nelle edizioni 1798⁵² e *Vera storia*⁵³. L'immagine di profilo dal volto paffuto, dall'aspetto dimesso e con la testa inclinata verso il basso

⁴⁷ Ivi, p. 21. Ricordiamo le parole di Jacopo-Foscolo: «L'unico mortale ch'io desiderava conoscere era Vittorio Alfieri» (Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., pp. 117-8).

⁴⁸ Ivi, p. 35.

⁴⁹ Ivi, pp. 98-9.

⁵⁰ Ivi, p. 100.

⁵¹ Incisione riprodotta in *Edizione Nazionale delle Opere*, vol. IV, fra le pp. 224-5 e in A. Micheli, *Per l'iconografia foscoliana*, in "Emporium", XXVII, 1908, 158, pp. est., p. 103.

⁵² Roma, Biblioteca di Storia moderna e contemporanea, Collezione foscoliana, 196.

⁵³ Roma, Biblioteca di Storia moderna e contemporanea, Collezione foscoliana, 197 e Firenze, Biblioteca Marucelliana, R.U. 623.

che tanto ricordava a Foscolo San Luigi Gonzaga⁵⁴, cede il posto ad una figura di tre quarti, con lo sguardo rivolto al lettore. L'atteggiamento è assorto, «il suo aspetto ha un che di nobile e di severo, e la fisionomia risulta più gradevole, grazie all'attenuazione se non alla correzione dei difetti»⁵⁵. È stata forse l'insoddisfazione per i ritratti antecedenti che lo ha spinto ad apportare delle modifiche che migliorassero la sua immagine; il naso, per esempio, non presenta più la gobbosità dei ritratti precedenti. Foscolo si trasforma così in un personaggio romantico⁵⁶, dai capelli scomposti, la barba arruffata e la postura lievemente inclinata verso il basso. Dall'altra parte, il panneggio della veste, con i suoi chiaroscuri, richiama la ritrattistica classica, quindi la compostezza e l'ideale di grandezza del mondo antico.

Nell'edizione zurighese compare un ritratto in cui i lineamenti del viso sono ancora più ingentiliti rispetto ai precedenti, nonostante conservi la postura e il panneggio delle vesti; Jacopo-Foscolo è rappresentato senza barba ma il disegno del volto è palesemente ripreso dall'incisione inserita nelle edizioni di Mainardi e Genio Tipografico⁵⁷. Nel 1816, l'anno della pubblicazione dell'*Ortis* zurighese, Foscolo non è più un giovane di ventiquattro anni, ma un uomo di trentotto, con un suo vissuto alle spalle; d'altra parte sono passati quattordici anni dall'edizione milanese e in quest'arco di tempo ha avuto modo di nascere un altro particolare personaggio o *alter-ego* dell'autore che ha sicuramente influenzato sia le opere che la nuova personalità del "terzo" Jacopo.

Nel 1813 Foscolo pubblicò la traduzione del *Sentimental Journey through France and Italy*, di Laurence Sterne, ponendo alla fine un'appendice intitolata *Notizia intorno a Didimo Chierico*, ovvero quindici brevi capitoli in cui è tracciato un ritratto biografico e bibliografico del personaggio a cui è attribuita la traduzione. Foscolo assume questa volta i connotati di Didimo, già suo prestanome per l'*Ipercalisse* del 1810, un uomo disilluso, incapace di farsi trascinare da facili entusiasmi, consapevole dell'inganno che si nasconde spesso dietro ai più nobili e celebrati ideali. L'autore della biografia di Didimo, di cui non conosciamo il nome, lo descrive così:

gioviale e compassionevole, e benché fosse alloramai intorno a' trent'anni, aveva aspetto assai giovanile; e forse per queste ragioni Didimo tuttoché forestiero, non era guardato dal popolo di mal occhio, e le donne passando gli sorridevano, e

⁵⁴ Lettera alla Fagnani Arese, 1801, *Epistolario*, vol. I, cit., n. 166, pp. 235-6.

⁵⁵ M. Paoli, *Lo specchio del poeta: contributo all'iconografia di Ugo Foscolo*, in "Rara Volumina", 1995, 1, pp. 39-76: 51.

⁵⁶ Ivi, p. 53.

⁵⁷ Foscolo, *Ultime lettere*, cit., p. 101, nota 6. L'incisione è riprodotta in *Edizione Nazionale delle Opere*, vol. IV, fra le pp. 384-5.

le vecchie si soffermavano accanto a una porticiuola a discorrere seco, e tutti i bambini, de' quali egli si compiaceva, gli correvano lietissimi attorno [...] pareva uomo che essendosi in gioventù lasciato governare dall'indole sua naturale, s'accomodasse, ma senza fidarsene, alla prudenza mondana. E forse aveva più amore che stima per gli uomini, però non era orgoglioso né umile. Parea verecondo, perché non era né ricco né povero. Forse non era avido né ambizioso, perciò pareva libero⁵⁸.

È una descrizione completamente diversa da quella di Lorenzo che si legge nel *Sesto tomo dell'Io* e allo stesso tempo opposta a quella di Jacopo, tanto che Fubini definì Didimo come l'anti-Ortis, o meglio, l'Ortis «so-pravvissuto, divenuto letterato, traduttore, commentatore, meglio disposto alla indulgenza verso sé e verso gli altri, ma con nell'animo integri gli ideali e i sentimenti di un giorno»⁵⁹.

Questo personaggio, che «parea [...] più disingannato che rinsavito; e che senza dar noia agli altri, se ne andasse quietissimo e sicuro di sé medesimo per la sua strada»⁶⁰, si fa portavoce dello scetticismo e del distacco ironico di Foscolo rispetto ai sogni e alle illusioni giovanili, quindi rappresenta una sorta di rilettura di se stesso e dell'*Ortis* da un'ottica più matura e consapevole. È un personaggio che nasce dopo molte amarezze; il suo passato, come quello di Foscolo, è ricco di impegno e passione, che egli non rinnega, ma da cui si distacca, a causa della sfiducia nella realizzabilità degli ideali politici; è il rispecchiamento della delusione del poeta per la politica napoleonica, sempre più imperialista e illiberale, e per non essere riuscito a trovare un ruolo dignitoso di intellettuale, rifiutandosi di divenire puro strumento di consenso nelle mani del potere. Allo sguardo soggettivo e intimo di Jacopo si sostituisce quello di Didimo, che guarda al mondo secondo la lente di «una nuova specie di ironia, non epigrammatica, né suasoria, ma candidamente e affettuosamente storica»⁶¹. E questa ironia, ereditata direttamente da Yorick, diventa la formula in cui si racchiude l'alternativa all'*Ortis*. D'altra parte Yorick è il nome di un buffone di corte ricordato nell'*Amleto* di Shakespeare (atto V, scena 1), un nome-emblema, assunto a simbolo di quella misteriosa mescolanza di farsa e tragedia, di riso e di pianto di cui è intessuta la vita. Inoltre il buffone è colui che gode del diritto di dire ciò che vuole, e sotto la copertura del riso può rivelare la verità celata nei comportamenti esteriori dei falsi saggi e falsi virtuosi. Un «buffone tragico» da cui si può imparare «a conoscere gli altri in noi

⁵⁸ U. Foscolo, *Notizia intorno a Didimo Chierico*, in *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, vol. V, cit., p. 184.

⁵⁹ Fubini, *Ortis e Didimo*, cit., p. 166.

⁶⁰ Foscolo, *Notizia intorno a Didimo Chierico*, cit., p. 185.

⁶¹ Ivi, p. 176.

stessi, e a sospirare ad un tempo e a sorridere meno orgogliosamente su le debolezze del prossimo»⁶². È la saggezza di chi ha imparato a confrontarsi con gli altri senza superbia, di chi sa «che un sorriso» può «aggiungere un filo alla trama brevissima della vita», ma che anche «ogni lacrima insegna a' mortali una verità»⁶³.

Nonostante questo, Didimo resta un personaggio misterioso, più accennato che descritto. Fubini ritenne che Foscolo dovette rinunciare nel suo lavoro «di dare [...] uno scorcio della biografia del suo personaggio, trasformando fantasticamente la propria esperienza. Perciò non gli è restato che tenere lontano da sé e dal lettore il suo personaggio»⁶⁴. Egli ha parlato per esempio del motivo topico della poesia foscoliana, quello della «fuga di gente in gente», che appare nella prosa di Didimo come svuotato del suo valore lirico e drammatico:

perché delle ragioni che spingono il Chierico ad errare di terra in terra e lo portano infine dopo le varie peregrinazioni a scomparire, noi nulla sappiamo, ed egli ben ci sembra per questo essere soltanto l'ombra del fuggitivo Ugo⁶⁵.

Poi arrivò il 1815. Il crollo di Napoleone e del Regno d'Italia costrinse Foscolo all'esilio:

Il romanzo di gioventù si fece di nuovo interprete delle sue idee e passioni, aperto ad accogliere i giudizi e i sentimenti dell'ora; e il volto di Jacopo Ortis fu il volto con cui intese presentarsi l'Europa⁶⁶.

Nel 1816 comparve il terzo *Ortis* nell'edizione zurighese, accompagnata in appendice dalla *Notizia bibliografica*, un saggio apologetico in cui l'autore riporta un'accurata analisi del romanzo. Secondo le sue parole il fine dell'opera era più che altro di mostrare (in un paese di lingua tedesca) tanto che non avesse plagiato il Werther goethiano ma come lo avesse, invece, imitato in senso classico, quanto di rinnegare le troppe edizioni clandestine.

L'intento autoapologetico comportava che alla condanna delle passioni, del se stesso passionale, andasse congiunto un diverso processo di nobilitazione del personaggio, istituito sui motivi della consapevolezza, della disincantata saggezza, della virile accettazione del destino e del proprio dolore e sacrificio⁶⁷.

⁶² Ivi, p. 173.

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ Fubini, *Ortis e Didimo*, cit., p. 173.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Gentili, *I codici autobiografici*, cit., p. 18.

⁶⁷ Ivi, p. 81.

La *Notizia bibliografica* aveva, infatti, anche lo scopo di «completare il rinnovato autoritratto in persona di Jacopo che allo scrittore in primo luogo premeva realizzare»⁶⁸. Da questo punto di vista anche la lettera del 17 marzo, inserita proprio nell'edizione zurighese, rappresenta un passaggio importante per delineare il nuovo autoritratto. Con questa lettera Foscolo si era «riservato una finestra sul romanzo e aveva potuto dare direttamente voce al se stesso attuale»⁶⁹: c'è lo sdegno verso il «Giovine eroe nato di sangue italiano» che aveva reso l'Italia schiava, verso le piaghe d'Italia (il clero che mira esclusivamente ad ottenere denaro, i nobili il cui «sommo fasto è il non fare e il non sapere mai nulla», i borghesi non hanno «nerbo e diritto cittadinesco»⁷⁰). Poi pensa alla donna che ama, Teresa:

Né io vivo se non per lei sola: e quando anche questo mio nuovo sogno soave terminerà, io calerò volentieri il sipario. La gloria, il sapere, la gioventù, le ricchezze, la patria, tutti i fantasmi che hanno fino ad or recitato nella mia commedia, non fanno più per me. Calerò il sipario; e lascerò che gli altri mortali s'affannino per accrescere i piaceri e menomare i dolori d'una vita che ad ogni minuto s'accorcia, e che pure que' meschini se la vorrebbero persuadere immortale⁷¹.

In questa lettera il nuovo Jacopo assume la maschera di Didimo, facendone suo il carattere e lo stile⁷²:

Qui non è più l'impeto alfieriano di Jacopo, che cozza dentro una realtà avversa, e fatalmente si esaurisce in se stesso con un fremere vano di parole [...]; ma è il giudizio che di quella condizione d'animo [...] dà lo scrittore del nuovo Ortis, e del distacco, con cui ora sa guardare se stesso e la sua vana ribellione⁷³.

Le correzioni sul testo concorrono a offrire un'immagine meno lacrimosa di Jacopo («soffro i miei travagli e non mi lamento»⁷⁴) e a esaltarne la dignità attraverso la piena consapevolezza della propria condizione. Il nuovo Jacopo si isola dalla società a cui non riesce ad assoggettarsi, è misantropo, inattivo e impotente; è dominato completamente dalle sue passioni fino a propositi di violenza e deliri omicidi⁷⁵. Secondo Fubini non si potrebbe parlare tanto di una visione pessimistica della vita «quanto del proposito di uno spirito maturo di vedere più addentro e nel male e

⁶⁸ Ivi, p. 73.

⁶⁹ Ivi, p. 92.

⁷⁰ Foscolo, *Ultime lettere*, cit., p. 51.

⁷¹ Ivi, p. 55.

⁷² Cfr. Fubini, *Ortis e Didimo*, cit., p. 238.

⁷³ Ivi, p. 249.

⁷⁴ Foscolo, *Le Ultime lettere di Jacopo Ortis*, cit., p. 121.

⁷⁵ Gentili, *I codici autobiografici*, cit., pp. 74-5.

nel bene, insofferente degli idoli di amore e odio, in cui si appagava la sua giovinezza»⁷⁶.

Inoltre, come nota Terzoli, altre correzioni incrementano il carattere cristologico del protagonista, sempre in funzione apologetica, forse per rendere noto a tutti il carattere volontario dell'esilio, la sua totale innocenza e il valore salvifico del suo "sacrificio". Era l'illusione che «l'esilio si rivelasse non già il suggello di una sconfitta, bensì la condizione necessaria di una futura, benché lontana, redenzione politica»⁷⁷. Gentili, al contrario, ritiene che il suicidio in quest'ottica perda la sua valenza simbolica, anzi denunciarebbe, in negativo, la condizione di completa impotenza e rassegnazione nei confronti di una situazione, quella politica italiana, che non può essere cambiata. L'atto conclusivo addirittura salverebbe il protagonista dalle colpe possibili e dalla "contaminazione" imminente⁷⁸.

L'edizione zurighese è oggi considerata una rarità tipografica; pregiata soprattutto per le quattro incisioni calcografiche realizzate da due importanti paesaggisti dell'epoca, Johann Jakob Wetzel e Franz Hegi. In antiporta c'è il ritratto di Jacopo-Foscolo racchiuso in una cornice ovale di cui si è parlato precedentemente⁷⁹. Accanto al frontespizio c'è, invece, una giovane donna di profilo in abiti ellenici, probabilmente per rispettare l'ideale classico di bellezza femminile che prevede la somiglianza della donna a una divinità. Si tratta forse di Teresa, la fanciulla amata dal protagonista, «figura di ideale perfezione»⁸⁰ da lui innalzata al di sopra della realtà terrena. Nel romanzo ella viene denominata «divina fanciulla»⁸¹, sottolineando in questo modo la componente mitico-religiosa che la cultura illuministico-preromantica assegna alla donna scelta come oggetto d'amore⁸². Il suo aspetto «per lo più sparso di una dolce malinconia»⁸³, i suoi grandi occhi neri e «il tesoro delle sue chiome biondissime diffuse sulle spalle e sul petto», il viso «sparso di un soave languore» la avvicinano a una Musa; «il suo braccio di rose, il suo piede, le sue dita arpeggianti mollemente, tutto tutto era armonia»⁸⁴, e Jacopo non poteva che contem-

⁷⁶ Fubini, *Ortis e Didimo*, cit., p. 252.

⁷⁷ Terzoli, *Foscolo*, cit., pp. 40-1.

⁷⁸ Cfr. Gentili, *I codici autobiografici*, cit., pp. 74-5.

⁷⁹ «compare in apertura un ritratto idealizzato dell'autore», Terzoli, *Le prime lettere*, cit., p. 201.

⁸⁰ Fubini, *Ortis e Didimo*, cit., p. 29.

⁸¹ Foscolo, *Ultime lettere*, cit., p. 12. Questa espressione venne usata da Foscolo nelle lettere a Isabella Roncioni e ad Arese.

⁸² *Ibid.*, nota 4. È da ricordare che la donna-dea è un *topos* classico a partire dal Duecento.

⁸³ *Ivi*, p. 19.

⁸⁴ *Ivi*, p. 29.

parla⁸⁵: «Se potessi dipingerti la sua pronunzia, i suoi gesti, la melodia della sua voce, la sua celeste fisionomia»⁸⁶.

Sia qui che nelle due Odi *All'amica risanata* e *A Luigia Pallavicini caduta da cavallo*, il motivo della bellezza femminile è elaborato attraverso le immagini classiche di divinità greche; una bellezza capace di consolare l'uomo dalle afflizioni della vita. Nelle descrizioni di Teresa c'è l'eco dell'iconografia neoclassica tardo settecentesca, come quando viene sorpresa da Jacopo nell'atto di suonare l'arpa, «neglettamente vestita di bianco»⁸⁷, a dipingere il proprio ritratto, oppure quando la osserva dormire:

Giacea il suo bel corpo abbandonato sopra un sofà. Un braccio le sosteneva la testa e l'altro pendea mollemente. Io la ho più volte veduta a passeggiare e a danzare; mi sono sentito sin dentro l'anima e la sua arpa e la sua voce; la ho adorata pien di spavento come se l'avessi veduta scendere dal paradiso – ma così bella come oggi, io non l'ho veduta mai, mai. Le sue vesti mi lasciavano trasparire i contorni di quelle angeliche forme⁸⁸.

Foscolo sembra tenere a mente le sculture di Canova, la loro eleganza, la purezza delle superfici, la morbidezza, la luminosità e il senso di leggerezza che rappresentano l'ideale di bellezza neoclassica che l'autore cerca di riprodurre attraverso il linguaggio⁸⁹.

Interessante è la *titelvignette* che apre il romanzo e porta la firma di entrambi gli incisori. Il soggetto è stato identificato dagli studiosi come “paesaggio euganeo”, tipicamente romantico; c'è un uomo in primo piano, una figura quasi impercettibile, immersa nella natura tanto da perdere i contorni e sfumarsi completamente dentro di essa, quasi come una pittura impressionista. Non ci sono colori, ma la sensazione che si intendeva trasmettere è forse quella tipica della pittura romantica: l'uomo, in questo caso Jacopo, stanco, provato, che trova una sorta di ristoro nella natura selvaggia che tanto affascina per la suggestione che provoca nell'animo. E così la stanchezza si trasforma in pace, in ristoro momentaneo. La Natura diventa proiezione degli stati d'animo del protagonista⁹⁰, come, per esempio, nella lettera del 20 novembre, quando Jacopo confessa a Lorenzo di essersi innamorato di Teresa:

⁸⁵ «ed io sbandiva tutt'altro desiderio, tranne quello di adorarla», *ibid.*

⁸⁶ Ivi, p. 20.

⁸⁷ Ivi, p. 29.

⁸⁸ Ivi, p. 77.

⁸⁹ È da precisare che Foscolo dedicò ad Antonio Canova *Le Grazie*, un poemetto in cui c'è anche un preciso richiamo (I, 20-2) alla scultura *Le tre Grazie* realizzata da Canova per l'imperatrice Giuseppina, la moglie di Napoleone. Foscolo avrebbe visto una copia scultorea a Woburn Abbey, realizzata da Canova per il duca di Bedford.

⁹⁰ *Introduzione alle Ultime lettere*, cit., p. XXXI.

l'universo sorridea. Le nuvole dorate e dipinte a mille colori salivano su la volta del cielo che tutto sereno mostrava quasi di schiudersi per diffondere sovra i mortali le cure della Divinità. Io salutava a ogni passo la famiglia de' fiori e dell'erbe che a poco a poco alzavano il capo chinato dalla brina. Gli alberi susurrando soavemente, facevano tremolare contro la luce le gocce trasparenti della rugiada; mentre i venti dell'aurora rasciugavano il soverchio umore alle piante. Avresti udito una solenne armonia spandersi confusamente fra le selve, gli augelli, gli armenti, i fiumi, e le fatiche degli uomini: e intanto spirava l'aria profumata delle esalazioni che la terra esultante di piacere mandava dalle valli e da' monti al Sole, ministro maggiore della Natura. – Io compiangio lo sciagurato che può destarsi muto, freddo e guardare tanti beneficj senza sentirsi gli occhi bagnati dalle lagrime della riconoscenza⁹¹.

Nella lettera del 13 maggio la Natura è «somma, immensa, inimitabile»⁹², mentre in netta antitesi è quella del 2 giugno che sancisce la decisione di Jacopo di partire e allontanarsi da Teresa. Tutto diventa caos:

Dov'è la Natura? Dov'è la sua immensa bellezza? Dov'è l'intreccio pittoresco de' colli ch'io contemplava dalla pianura in[n]alzandomi con l'immaginazione nelle regioni dei cieli? Mi sembrano rupi nude e non veggo che precipizj. Le loro falde coperte di ombre ospitali mi sono fatte noiose: io vi passeggiava un tempo fra le ingannevoli meditazioni della nostra debole filosofia. A qual pro se ci fanno conoscere le infermità nostre, né porgono i rimedj da risanarle? – Oggi io sentiva gemere la foresta ai colpi delle scuri: i contadini atterravano i roveri di duecento anni: – tutto pèrè quaggiù! Guardo le piante ch'una volta scansava di calpestare, e mi soffermo sovr'esse e le strappo, e le sfioro gittandole fra la polvere rapita dai venti. Gemesse con me l'universo!⁹³

A mano a mano che si ci avvicina alla conclusione del romanzo aumentano gli elementi che fanno presagire il suicidio del protagonista (come: «il Cielo è tempestoso: le stelle rare e pallide; e la Luna mezza sepolta fra le nuvole batte con raggi lividi le mie finestre»⁹⁴; «Pare che l'anima mia siegua lo stato nero e burrascoso della Natura. Sento diluviare: e giaccio con gli occhi spalancati»)⁹⁵.

L'ultima incisione che chiude il romanzo è firmata unicamente da Franz Hegi, e rappresenta un tempietto sepolcrale che sembra ricollegarsi all'epigrafe del frontespizio: «Naturae clamat ab ipso vox tumulo», la quale riprende una frase di Jacopo: «geme la natura per fin nella tomba, e il

⁹¹ Foscolo, *Ultime lettere*, cit., p. 19.

⁹² Ivi, p. 79.

⁹³ Ivi, p. 96.

⁹⁴ Ivi, p. 102.

⁹⁵ Ivi, p. 116.

suo gemito vince il silenzio e l'oscurità della morte»⁹⁶. Dentro al tempietto c'è un angelo nudo, una scultura classica, quasi canoviana, appoggiato a una colonna. Sopra, la scritta *SOMNO* che allude sicuramente alla morte del protagonista, e che riprende la concezione della vita dell'uomo oltre la morte attraverso la memoria di chi lo ha amato⁹⁷. Quattro incisioni, dunque, che racchiudono il senso del romanzo, trasportandolo in una dimensione iconografica.

L'ultimo ritratto di Foscolo – per quanto riguarda le edizioni ortisiane – è quello dell'edizione londinese del 1817, pubblicata presso l'editore Murray; un carboncino con un tenue chiaroscuro che si rifà sicuramente al modello zurighese, anche se si nota un lieve ringiovanimento dei tratti. Le correzioni apportate al testo non sono di grande rilievo, «quasi per presentarsi al pubblico inglese con quell'opera che era e rimase la sua opera più popolare anche fuori d'Italia»⁹⁸.

Da questo ritratto dipendono le altre due edizioni parigine, quella Barrois del 1824, e quella Dufour del 1825. Il testo di queste ultime edizioni viene solo ritoccato sotto l'aspetto linguistico e stilistico e diviso in due tomi. La stessa effigie resta molto simile a quella zurighese.

2. La necessità del ritratto: l'immagine mancante dell'autore

Tra la seconda edizione bolognese dell'*Ortis* e la prima milanese si colloca un dipinto a olio fatto realizzare da Foscolo ad Andrea Appiani, «il pittore delle Grazie»⁹⁹, il più elegante rappresentante del Neoclassicismo in Italia¹⁰⁰. In un articolo del 6 dicembre 1884 della “Gazzetta letteraria” di Torino, Barbiera scrisse così:

A proposito dell'Appiani e di U. Foscolo, quanti anche fra i milanesi conoscono uno stupendo ritratto dell'autore dell'*Ortis* eseguito da Andrea Appiani? È un quadro ad olio appeso a una parete della Pinacoteca di Brera in una saletta recondita e preziosa assai anche per un ritratto parlante del Parini fatto da Marino Knoeller e di Napoleone generale fatto dall'Appiani stesso. Il Foscolo è ritratto nel bollore de' suoi venti anni: la mossa di quel volto, di quegli occhi affascina.

⁹⁶ Ivi, p. 92.

⁹⁷ Terzoli, *Le prime lettere*, cit., p. 201: «Dall'epigrafe verbale alla rappresentazione iconografica del monumento: dal gusto erudito e antiquario di fine Settecento all'enfasi celebrativa e un po' funebre del neoclassicismo più tardo».

⁹⁸ Fubini, *Ortis e Didimo*, cit., p. 15.

⁹⁹ G. Signorini, *I ritratti di Ugo Foscolo*, in “Noi e il Mondo, rivista mensile de la Tribuna”, XVI, 1927, 6, pp. 445-8: 448.

¹⁰⁰ A. Appiani, *Ritratto di Ugo Foscolo* (1801-1802), olio su tela, 88x72 cm, Pinacoteca di Brera, Milano.

Non posso contemplarlo senza esclamare: come mai questo diavolo non poteva innamorare le donne!¹⁰¹

In realtà nel 1801 di anni Foscolo ne aveva ventiquattro, ed è proprio in questo periodo che ha inizio la sua relazione con la bellissima nobildonna milanese Antonietta Fagnani Arese, moglie del conte Marco Arese Lucini¹⁰², nonché destinataria dell'Ode *All'amica risanata*. È proprio grazie allo scambio epistolare tra i due amanti che è possibile ricostruire la storia del ritratto dell'Appiani; a questo proposito Carlo Raggi scrive nel suo saggio *Le leggi pittoriche di Ugo Foscolo nei ritratti eseguiti da Andrea Appiani e François-Xavier Pascal Fabre* che nella fase più intensa della relazione i due amanti decisero di commissionare la realizzazione dei propri ritratti da potersi poi scambiare, secondo un rituale allora in voga che ritroviamo cristallizzato anche nelle *Ultime lettere*¹⁰³. Nella lettera risalente alla seconda metà del 1801, Foscolo cercava di convincere l'Arese a farsi ritrarre dal pittore Jean-Baptiste Joseph Wicar, allievo di Jean-Louis David:

L'altra sera quand'io ti ho lasciato, ho parlato a Vicar pittore, che mi pare capace di far qualche cosa di buono. Lo farebbe grande quanto questo foglio di carta aperto. Potrebbe metterci la tua ragazzina nella stessa attitudine guardando un mio ritratto... e la grandezza del quadro mi pare che lo permetterebbe. Tutto il rimanente vorrei che fosse copiato dalla sgraziata miniatura ch'io ho, eccettuati i capelli ch'io li vorrei negletti, come ti ho veduta in quel beato lunedì; e bisognerebbe anche collocare in modo la tua bella mano che si vedesse in tutta la sua bellezza¹⁰⁴.

¹⁰¹ De Winckels, *Vita di Ugo Foscolo*, Münster, Verona 1885, p. 324, n. 2.

¹⁰² Conte milanese e uomo politico. Entrò giovanissimo nel collegio milanese dei giureconsulti ed ebbe uffici municipali già prima del 1796. All'arrivo dei francesi in Italia, fece buon viso al governo repubblicano. Nel 1798 sposò Antonietta Fagnani e nello stesso anno venne eletto deputato dei notabili per il dipartimento dell'Olona, al posto del padre, ormai vecchio, deciso a battersi per la proporzionalità dei tributi, per l'abolizione della libertà di stampa e per la restaurazione della religione: con questo programma egli interpretava i sentimenti della nuova politica napoleonica e si schierava nell'ala conservatrice dei deputati. Nel 1802, subito dopo l'elezione di Napoleone a presidente della Repubblica italiana, fu coimpresso tra i membri componenti il Collegio elettorale dei possidenti, ma non entrò nel governo della Repubblica. Durante il Regno italico ebbe altri incarichi amministrativi. Arese Lucini, Marco, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, a cura di R. Traversa, vol. IV, 1962.

¹⁰³ C. Raggi, *Le leggi pittoriche di Ugo Foscolo nei ritratti eseguiti da Andrea Appiani e François-Xavier Pascal Fabre*, in "Letteratura e Arte", XII, 2014, pp. 89-97: 90. Nelle *Ultime lettere* (cit., p. 107) Jacopo scrive a Teresa: «Mandami in qualunque tempo, in qualunque luogo il tuo ritratto. Se l'amicizia, se l'amore – o la compassione e la gratitudine ti parlano ancora per questo sconsolato, non negarmi il ristoro che addolcirà tutti i miei patimenti. [...] io mi confterò intanto baciando di e notte l'immagine tua». Il testo è ripreso da una lettera inviata da Foscolo a Isabella Roncioni nel 1801 (*Epistolario*, vol. I, cit., pp. 99-100).

¹⁰⁴ Lettera alla Fagnani Arese, 1801, *Epistolario*, vol. I, cit., n. 204, p. 285.

Le “leggi pittoriche”, quindi, non riguardano esclusivamente i propri ritratti, anzi il poeta dà direttive precise anche per la realizzazione del ritratto della sua amante; la posizione della mano, l’acconciatura, il vestito da mettere. In un’altra lettera scrisse:

Il mio ritratto sarà composto fra otto giorni al più tardi. Di’? Mi vuoi vestito come mi hai veduto la prima volta al teatro, o con la mia pelliccia e senza il fazzoletto al collo, o piuttosto in tabarro? Ma ve ne sono stati tanti di questi miei ritratti inferraiuolati che tu meriti d’averne uno distinto dagli altri. Io non amo di essere dipinto vestito come solitamente io vo, perché odio queste fogge moderne, e massime la cravatta al collo, che pare un laccio, e poi veramente a me non piacque il vil mio secol mai. La pelliccia avrebbe più del pittoresco, ma non so se ti piacerà. Farò nondimeno quello che tu vorrai. Il ritratto deve restare a te, e tu devi giustamente farlo dipingere come ti sarebbe più caro. Per me, non so ancora che suggerirti rispetto al tuo. Lo bramerei in un’attitudine malinconica, pittoresco ma non romanzesco, e nel campo qualche albero di verde fosco, come di cipresso o di quercia. *Lascia del resto fare al pittore: s’egli è artista davvero ed è stato innamorato, saprà fare assai meglio di quanto io potrei dirgli.* E chi è quel pittore che vedendoti così bella non sapesse trarre partito dalla tua divina fisionomia? [...] Mi piacerebbe che tu avessi sulle ginocchia o in mano un libro; il Werther, o l’Ortis, e fa’ sì che il pittore faccia delle lettere maiuscole nelle pagine, per cui si distingua che tu hai uno di questi due libri¹⁰⁵.

Non sappiamo quali siano i ritratti «inferraiuolati»¹⁰⁶ a cui Foscolo si riferiva, ma la descrizione che fa di sé è quella che ritroviamo nel quadro di Appiani. Il poeta è dipinto in atteggiamento malinconico; i capelli sono disordinati, non vi è alcuna cravatta, la camicia bianca è aperta scoprendo collo e petto e, sopra la camicia, una pelliccia nera a girocollo. A differenza dei ritratti delle edizioni dell’*Ortis*, qui abbiamo raffigurato uno sfondo, una natura tempestosa, come quella descritta nel romanzo nella notte del suicidio di Jacopo¹⁰⁷, e un albero, forse una quercia, in cui il poeta ha appena inciso il nome della coprotagonista del romanzo, Teresa. Secondo Raggi questa iscrizione ha il solo scopo di omaggiare la donna amata da Foscolo attraverso un messaggio ermetico, dovendo necessariamente escludere una sua rappresentazione palese in quanto donna sposata¹⁰⁸. L’incisione di motti d’amore sulla corteccia di un albero ha una solida tradizione in letteratura, basti pensare a quella che nel *Furioso* svela ad

¹⁰⁵ Lettera alla Fagnani Arese, 1801, Foscolo, *Epistolario*, vol. I, cit., n. 249, p. 363 (corsivo mio).

¹⁰⁶ Il ferraiuolo era un mantello a ruota, con bavero e senza maniche. Anche nelle *Ultime lettere* (cit., p. 44) si legge: «Andava dianzi perdendomi per le campagne, inferrajuolato sino agli occhi».

¹⁰⁷ Cfr. Terzoli, *Le prime lettere*, cit., p. 194.

¹⁰⁸ Cfr. Raggi, *Le leggi pittoriche di Ugo Foscolo*, cit., p. 94.

Orlando l'amore tra Angelica e Medoro, un modello sicuramente presente al poeta¹⁰⁹. Il ritratto di Appiani appare, in questo modo, come una sintesi pittorica del primo *Ortis*; è sicuramente interessante che il poeta subito dopo la stesura dell'*Ortis* bolognese decise di farsi ritrarre «con uno stiletto in mano nell'atto di incidere la corteccia di un albero» e nei panni «dell'innamorato melanconico»¹¹⁰.

Nonostante lo storico dell'arte Gian Lorenzo Mellini consideri quello di Appiani il «più bel ritratto» del poeta, «davvero assai più profondo di quello del Fabre», Marco Paoli fa notare come in realtà il «coefficiente di somiglianza» sia davvero troppo basso, forse a causa della poetica neoclassica del pittore, il quale ricercava nei suoi ritratti «un miglioramento della realtà, [...] un necessario abbellimento dei tratti»¹¹¹.

A opera di Appiani abbiamo altri due ritratti di Foscolo, uno conservato nella Galleria Rizzi-Pisa di Milano, l'altro nella collezione del fotografo Pacchioni, sempre a Milano. In entrambi, però, risulta difficile scorgere la fisionomia di Foscolo e, inoltre, non abbiamo testimonianze epistolari del poeta che riguardino la loro commissione.

Al 1801 risale anche la miniatura¹¹² per mano di Giambattista Gigola, un pittore che grazie alla protezione del marchese Trivulzio si stava facendo strada nella ritrattistica milanese del tempo. Fu commissionata da Foscolo, insieme a quella di Antonietta Fagnani Arese, quando l'amore tra i due stava giungendo al termine, e questi ritratti da scambiarsi, sarebbero stati la «cara ed unica consolazione»¹¹³, il piacevole ricordo di una passione consumata in breve tempo (1801-1803). Entrambi i ritratti sembravano essere perduti, ma Paoli ci informa che in occasione della mostra bresciana sul Gigola è stata pubblicata una miniatura intitolata *Ritratto virile a mezzo busto* che può facilmente essere identificato con il poeta, e che anzi «è davvero singolare come l'identificazione sia finora sfuggita, anche a chi conosceva la circostanza della commissione foscoliana al miniatore»¹¹⁴. Si tratta di una miniatura su avorio ovale che ritrae un giovane Foscolo di ventiquattro anni, molto lontano dal trasandato e «romantico» Foscolo di Boggi; i capelli sono più corti e ordinati, la barba curata, gli occhi più piccoli, le guance leggermente incavate e il naso presenta una lieve gobbosità

¹⁰⁹ Ariosto viene infatti evocato nella lettera LIII dell'*Ortis* bolognese, nella quale Jacopo racconta la visita alla sua tomba. Cfr. Terzoli, *Le prime lettere*, cit., p. 194.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ G. Nicodemi, *La pittura milanese dell'età neoclassica*, Alfieri-Lacroix, Milano 1915, p. 100 e nota 2, in Paoli, *Lo specchio del poeta*, cit., pp. 53-4.

¹¹² G. Gigola, *Ritratto di Ugo Foscolo*, 1801-2, Civica Pinacoteca Tosio Martinengo, Depositi, Brescia.

¹¹³ Lettera alla Fagnani Arese, 1801, *Epistolario*, vol. I, cit., n. 231, p. 339.

¹¹⁴ Paoli, *Lo specchio del poeta*, cit., p. 55.

del tutto assente nel ritratto di Boggi¹¹⁵. Sembra venire meno l'idealizzazione che il poeta ha sempre cercato di fare di se stesso, forse perché si tratta di un ritratto privato, anche se è possibile notare un ingentilimento generale; il labbro superiore è meno carnoso, le bozze frontali e il prognatismo sono impercettibili, il colore dei capelli decisamente più scuro¹¹⁶. C'è anche un cambio di abbigliamento: da una casacca quasi marmorea, si passa ad una leggera camicia con il collo slacciato. Non c'è alcuna cravatta, come annunciato dalla lettera alla Fagnani Arese.

Due ritratti interessanti vanno ricollegati al nome di Isabella Teotochi Albrizzi, una donna che non passò di certo inosservata nel panorama culturale dell'epoca. Di origine greca, sposò a soli diciassette anni Carlo Antonio Marin¹¹⁷, un importante uomo politico. Nonostante la brevità del loro matrimonio, è proprio grazie all'ascesa del marito alle più alte cariche governative che la giovane Isabella ebbe la grande occasione di fondare a Venezia un salotto che verrà frequentato dagli artisti più importanti dell'epoca. Foscolo aveva circa diciotto anni quando ebbe l'occasione di conoscere Isabella, della quale rimase subito affascinato. «Era amante per cinque giorni, ma amica per tutta la vita» scrisse di lei nel *Sesto tomo dell'Io*, celandola sotto lo pseudonimo di Temira. Ma a prescindere dalla storia d'amore, questo incontro si rivelò in un certo senso iniziatico. Nel 1807 vennero pubblicati per la prima volta i *Ritratti* stilati per mano della stessa Isabella; si trattava di una sorta di raccolta di descrizioni fisiche e morali dei più illustri frequentatori del suo salotto. Ogni descrizione era preceduta da un'incisione del personaggio di cui avrebbe parlato. La contessa descrisse Foscolo così:

volto, ed aspetto, che ti eccitano a conoscerne l'animo, e l'ingegno. L'animo è caldo, forte, disprezzatore della fortuna, e della morte. L'ingegno è fervido, rapido, nutrito di sublimi, e forti idee; semi eccellenti in eccellente terreno coltivati, e cresciuti. Grato alla fortuna avara compiacesi di non esser ricco, amando meglio esserlo di quelle virtù, che esercitate dalla ricchezza quasi più virtù non sono. Pietoso, generoso, riconoscente, pare un rozzo selvaggio a' filosofi de' nostri dì. Libertà, indipendenza sono gl'idoli dell'anima sua. Si strapperebbe il cuore dal petto, se liberissimo a lui non paressero i moti tutti del suo cuore. Questa dolce illusione lo consola, e quasi rugiada rinfresca la troppo bollente anima sua. Alla pietà filiale, all'amistà fraterna, all'imperioso amore concede talvolta un filo per ritenerlo; ma filo lungo, debole, mal sicuro contro l'impetuoso torrente di più

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Ivi, p. 56.

¹¹⁷ Carlo Antonio Marin, «storico del commercio dei Veneziani, sopracomito di galea, quindi membro di Quarantia», «brutto, non ricco, attempato» sposò la giovane Isabella nel 1776. Fu un matrimonio molto breve, tanto che Isabella sposò segretamente, nel 1796, l'inquisitore Giuseppe Albrizzi.

maschie passioni. Ama la solitudine profonda; ivi meglio dispiega tutta la forza di quel ferace ingegno, che ne' suoi scritti trasfonde. La sua vasta memoria è cera nel ricevere, marmo nel ritenere. Amico fervido, ma sincero, come lo specchio, che non illude, né inganna. Intollerante per riflessione più che per natura. Delle cose patrie adoratore, oltre il giusto disprezzatore delle straniere. Talora parlatore felicissimo, e facondo, e talora muto muto di voce, e di persona. Pare che l'esistenza non gli si cara, se non perché ne può disporre a suo talento: errore altrettanto dolce al suo cuore quanto amaro a quello degli amici suoi¹¹⁸.

Foscolo sembrò apprezzare molto la sua descrizione, e infatti scrisse a Isabella:

Quello ch'è dipinto è tutto vero forse; ma non veggo dipinto tutto il vero; e se non mi aveste disegnato di profilo, si manifesterebbe, temo, l'altr'occhio guercio. Intanto se il tempo vi farà conoscere le macchie dell'anima mia, non vi farà certamente pentire di ciò che avete scritto; perché io non mi pentirò mai dimostrarmi al mondo appunto come mi sono mostrato a voi: se non che anche que' pochi che si cureranno di esaminarmi non avranno i vostri occhiali.

Il testo presenta poi un indizio relativo alla storia dei ritratti foscoliani:

Vi manderò una stampa grande d'un mio nuovo ritratto; squisitamente disegnato, dicono gli artisti; ma certamente inciso da una mano secca e freddissima: l'autore ci mise tutta la passione che può dare il chiaroscuro; e la copia ci ha traditi¹¹⁹.

Nel dicembre del 1806 Foscolo era quindi intenzionato a mandare all'amica un'incisione di grande formato che aveva fatto ricavare da un disegno di Girard. Non soddisfatto della stampa, incisa «da una mano secca e freddissima»¹²⁰, quella di Rosaspina, il 12 febbraio 1807 comunicò all'Albrizzi che «il ritratto si rifarà, tanto era mal fatto»¹²¹. Nel frattempo De Non (siamo sempre nel 1807), amico di Isabella, venne incaricato da quest'ultima di eseguire un ritratto del poeta ricavato da quello del Boggi, sottoponendolo però ad un'ulteriore classicizzazione attraverso la regolarizzazione del naso e della bocca, l'eliminazione della barba e la levigatezza del viso. Non ci sono chiaro-scuri, ma solamente le linee demarcatrici¹²². Il risultato è un'immagine eccessivamente idealizzata che Foscolo non apprezzò, tanto che le scrisse:

¹¹⁸ I. Teotochi Albrizzi, *Ritratti*, tipografia di Alvisopoli, Venezia 1816, pp. 57-8.

¹¹⁹ Lettera alla Teotochi Albrizzi, Milano, 27 dicembre 1806, *Epistolario*, vol. I, cit., n. 400, pp. 159-60.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Lettera all'Albrizzi, Brescia, 12 febbraio 1807, *Epistolario*, vol. II, a cura di P. Carli, *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, Le Monnier, Firenze 1952, n. 411, p. 174.

¹²² De Non, *Ritratto di Ugo Foscolo*, in Teotochi Albrizzi, *Ritratti*, cit., p. 56.

Ma quel mio ritratto in rame ha fatto paura anche a me – gli occhi gli occhi sopra tutto non hanno né passione, né verità. O Denon dove sei? Ch'io non mi vedrei così orrido, e maltrattato (chi sa da che mani! forse di quel ciarliere del Mercuri). Davvero, mia Isabella, *non somiglia né al viso che mi ha dato la madre natura, né al carattere che mi diede la penna della mia gentile amica*. [...] Un Pittore francese innamorato dell'Ortis “se trouva charmé de connoître l'auteur personnellement”, e volle riparare al torto, diceva egli, del pittore: però fe' il mio ritratto. Per ornare un'edizione in 4to dell'Ortis chiestami da uno stampatore di Parma lo feci incidere in grande. Riesci sì male ch'io non vi mandai la prova allora promessavi; perché anche la vostra Marietta a Milano paragonando la stampa al disegno maledì l'incisore. Ne scelsi uno a Brescia: il rame non è del tutto finito; ma mi si promette una prima prova. Domani parte per Venezia il giovine Querini, e ve la porterà; se vi pare, fate che un pittore di garbo levi in piccolo i contorni, e cancellando quelli tratti dall'Ortis, ponete nella stessa piastra di rame quei del nuovo ritratto. A dirvela, non so come il bresciano incisore sia riuscito; non potrò avere la stampa prima di domattina. Bensì il disegno del pittore francese fu giudicato caldissimo di passione, ed esatto assai, e somigliantissimo. Vorrei pure mandarvi questo stesso disegno. Ma il rame non è finito – e non conosco persona così diligente da portarvelo e riportarmelo con amore: un po' d'incuria guasterebbe le cure di quell'artista; ed io forse lo tradirei¹²³.

L'8 luglio 1807 scrisse all'amica che a Brescia stava per essere ultimata una nuova incisione da inserire nella sua raccolta; le inviò successivamente «la prima prova» insieme ad un biglietto di accompagnamento:

Questo rame non è ancor finito. Ma tutti lo credono più rassomigliante di ogni altro. L'incisione ha ingrossato la canna del naso – ma correggerà – questo serve di avvertimento a chi rileverà i contorni pel nostro libretto, ove alla gentile Isabella non piaccia altrimenti¹²⁴.

Si tratta di un ritratto di tre quarti, rivolto verso sinistra. I capelli sono in disordine e la camicia ha nuovamente il colletto slacciato, avvolto in una mantella che lascia intravedere la mano destra. Secondo Foscolo non gli era molto somigliante; la bocca è piccola, gli occhi grandi, il viso troppo squadrato. Sotto l'effigie c'è una scritta in greco: «*μωμευνται δε με πολλοι ομως κακοι ηδε και εσθλοι, μιμειτθαι δ' ουδεις των αθυμων δυναται*»¹²⁵. Si

¹²³ Lettera all'Albrizzi, Brescia, 8 luglio 1807, *Epistolario*, vol. II, cit., n. 475, p. 241 (cor-sivo mio).

¹²⁴ De Winckels, *Vita di Ugo Foscolo*, cit., p. 325.

¹²⁵ «Mi malignano in molti, sia buoni che cattivi, ma non può imitarmi anima vile» (traduzione mia). «È per altro notevole che nel pentametro egli ha cangiata la parola *asophon* (degli ignoranti) del testo, nell'altra *athumon* (de' vili); e dacchè ha alterato il testo arbitrariamente, non v'ha dubio l'abbia fatto, oltre che per una certa modestia, altresì per pungere i suoi persecutori». F. Trevisan, *Ugo Foscolo e la sua professione politica*, Tipografia di Bartolo Balbiani, Mantova 1871, p. 214. Il ritratto si trova all'inizio del volume.

tratta di un verso di Teognide (VI-V secolo a.C.), un poeta considerato il migliore tra gli elegiaci. Fu perseguitato per ragioni politiche, e con la vittoria della fazione a lui avversa fu costretto all'esilio. Ed è proprio questo che ha convinto Francesco Trevisan a riprodurre questa specifica stampa per il suo saggio *Ugo Foscolo nella sua vita politica*, del 1871, perché:

parmi che non debba tornare né sgradito né inutile il conoscerlo, perché ci ricorda il Foscolo quand'era giovanissimo. Anzi mentre quello del Fabre e le sue riproduzioni ci dipingono il gentiluomo, quale Ugo ambiva di comparire, questo ce lo rappresenta in tale atteggiamento da potervi raffigurare facilmente l'autore dell'Oda a Bonaparte liberatore, e, come dice Francesco Ambrosoli, *l'allievo della rivoluzione*¹²⁶.

Isabella sicuramente non prese in considerazione il parere dell'amico, tanto che nell'edizione del 1807 decise di mettere come incisione quella fatta da De Non, insieme alla scritta autografa «questo serba, parmi, più di carattere»¹²⁷.

Un altro dipinto è quello eseguito da Antonio Raffaele Calliano, un apprezzato ritrattista vicentino, risalente al 1808-1809, ovvero agli anni in cui Foscolo venne nominato professore di Eloquenza all'Università di Pavia¹²⁸. Proprio per questo la famosa camicia dal collo aperto viene circondata da una toga professorale scura, e la mano sinistra stringe al petto un rotolo di pergamena. Lo sguardo è fiero e autorevole, la posa non è più inarcata ma dritta, impostata. È sicuramente un'immagine di forte impatto espressivo, tanto da poter essere assimilata a quella di un eroe greco o di un condottiero.

Simile, ma di tutt'altro carattere, è il ritratto a olio eseguito nel 1810 dal fiorentino Giuseppe Bezzuoli, uno dei principali ritrattisti italiani dell'Ottocento¹²⁹. La postura è molto composta, orgogliosa ma sicuramente meno eroica di quella del Calliano. È sempre di tre quarti, con il corpo verso sinistra e il volto rivolto a destra. I lineamenti sono più dolci, meno marcati, la stessa veste non dà l'effetto di panneggio, anzi la *rouche* sul colletto della camicia dà una certa leziosità francese. La pergamena è sempre presente ma viene impugnata in modo più morbido.

Il 1813 è un anno chiave per l'iconografia foscoliana; il poeta posa per François-Xavier Fabre, il ritrattista ufficiale di Vittorio Alfieri, colui che

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Cfr. De Winckels, *Vita di Ugo Foscolo*, cit., p. 326, in Paoli, *Lo specchio del poeta*, cit., p. 57.

¹²⁸ A. R. Calliano, *Ritratto di Ugo Foscolo*, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Stampe Sciolte, n. 12432, Firenze.

¹²⁹ G. Bezzuoli, *Ugo Foscolo*, Galleria Pitti, Firenze.

aveva immortalato il suo autore esemplare per ben cinque volte¹³⁰. Marco Paoli scrive che:

il dipinto del Fabre [...] rappresentò il punto di arrivo della complessa vicenda iconica del Foscolo. [...] Il quadro [...] ci consegna un'intensa immagine del Foscolo, ricca di quella romantica espressione (accresciuta dal cielo tempestoso dello scenario) cara al poeta, e dove i naturali caratteri della fisionomia vengono realisticamente colti e al tempo stesso interpretati [...] le fattezze del volto sono infatti ingentilite, ma d'altra parte la somiglianza, l'immediata riconoscibilità del poeta è certa. In successive occasioni, come già più volte in passato, egli, premendo sul registro dell'idealizzazione, otterrà solo una mistificazione delle sue sembianze. Comprensibile quindi l'attaccamento del poeta all'opera del Fabre in cui vedeva attuata la sua peculiare poetica del ritratto¹³¹.

Si tratterebbe, quindi, dell'unico ritratto in cui il famoso compromesso tra realtà e idealizzazione sembrerebbe riuscito, per questo Foscolo diede sfogo al suo narcisistico bisogno di divulgare il più possibile la propria immagine scrivendo per esempio alla contessa d'Albany: «il mio amor proprio lascierebbe che le copie si moltiplicassero *in infinitum*»¹³².

Foscolo dimostrò spesso la sua riconoscenza al pittore, *in primis* dedicandogli un sonetto in cui lo definì «Artefice elegante» per essere stato così abile da far trasparire il suo «vigile» cuore dallo «sdegnoso aspetto», e concluse con un ringraziamento, «per te il mio volto almen vince la morte»¹³³. Secondo Foscolo, infatti, il vero artista doveva avere la capacità di trasmettere attraverso la materia la personalità del soggetto rappresentato, in una mescolanza di verosimile e ideale, perché: «dov'è tutto ideale, non tocca il cuore, perché non si fa riconoscere appartenente all'umana natura. Dove tutto è reale, non muove la fantasia»¹³⁴. In una lettera di Foscolo del 1814 al pittore leggiamo:

l'aver ella voluto fare il mio ritratto mi induce ad arrossire sovente: e che ho fatto io fino ad ora, e quanta costanza, e quali armi opposi alla fortuna e alle umane passioni, da meritarmi d'esser dipinto da chi ha dipinto l'Alfieri?¹³⁵

¹³⁰ F. X. Fabre, *Ritratto di Ugo Foscolo* (1813), olio su tela, 71x55 cm, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze.

¹³¹ Paoli, *Lo specchio del poeta*, cit., pp. 60-1.

¹³² Lettera alla contessa d'Albany, 21 dicembre 1815, *Epistolario*, vol. VI, cit., n. 1788, p. 163.

¹³³ U. Foscolo, *Edizione Nazionale delle Opere*, vol. II, a cura di G. Bezzola, Le Monnier, Firenze 1961, p. 425.

¹³⁴ U. Foscolo, *Discorso sul testo della Commedia*, in *Edizione Nazionale delle Opere*, vol. IX, a cura di G. da Pozzo, Le Monnier, Firenze 1979, p. 445.

¹³⁵ Lettera al Fabre, 24 gennaio 1814, *Epistolario*, vol. V, a cura di P. Carli, *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, Le Monnier, Firenze 1949, n. 1437, p. 15.

Ed è proprio Alfieri il nodo che congiunge i due artisti. Individualismo, passione, libertà, connessione tra vita e letteratura, nonché immagine del letterato come uomo impegnato politicamente sono l'eredità accolta da Foscolo¹³⁶, e questo patto di successione viene iconograficamente suggellato dalla presenza dello stesso anello di cornalina rosso nell'anulare della mano sinistra dei due scrittori¹³⁷.

Nel 1813 il poeta si trovava a Firenze e dalle lettere scambiate con alcuni amici si nota una felice disposizione d'animo¹³⁸; sono passati tre anni dalla famosa «guerra contro i ciarlatani»¹³⁹, in cui Foscolo, dopo una provocatoria recensione alla traduzione dell'*Odissea* di Ippolito Pindemonte, si ritrovò contro la maggior parte degli intellettuali milanesi, tra cui Giovanni Lattanzi, Urbano Lampredi e lo stesso Vincenzo Monti, al quale era stato sempre legato da profonda amicizia. Il clima non dovette essere dei più tranquilli, tanto che in una lettera al conte Petrettin di Padova scrisse:

sono pur tristi, mio caro, gli anni che succedono alla gioventù! L'amore li deride; l'amicizia li ha disingannati; la saviezza li raffreda, o l'ambizione, l'avarizia e le passioni inamabili li tormentano; la vecchiezza gl'incalza. E quando ci pare d'esser diventati filosofi e d'aver regolato ogni moto del nostro cuore, allora nulla ci piace nulla ci dispiace nel mondo, e siamo gelati dalla noia, sorella della morte; rimane la vanità dello studio, ma cara ed utilissima vanità¹⁴⁰.

Firenze rappresentò per Foscolo una boccata d'aria fresca; «io sto ora in campagna, poco lontano dalla città sopra una collina; e vivo più quietamente, e studio più assiduamente»¹⁴¹, e in una lettera a Luigi Ramondini precisò:

Or io voglio che tu sappia che, malgrado la dolorosa previdenza della mia sconfitta, io frattanto sto benissimo; e mi vedresti liscio, paffuto, abbronzato dal sole come un cacciatore, ed errante come un capriolo per le campagne, stracco morto, e senza aver mai fatto nulla, propriamente nulla. Beatissima vita, s'io potessi far sempre così¹⁴².

¹³⁶ «L'«alfierismo» [...] non fu nel Foscolo una moda letteraria o la soggezione naturale di un giovane ad un modello [...] bensì elemento essenziale della sua personalità; [...] si tratta [...] di un'esperienza di vita, che fu del più anziano poeta e che si continua e si sviluppa nel più giovane», Fubini, *Ortis e Didimo*, cit., p. 17.

¹³⁷ Nell'anello del Foscolo c'è l'incisione «cor vigilat», Raggi, *Lo specchio del poeta*, cit., p. 96.

¹³⁸ Ivi, p. 95.

¹³⁹ Cito dall'opuscolo di Foscolo rimasto incompiuto *Ultimato di Ugo Foscolo nella guerra contro i ciarlatani, gl'impostori letterari ed i pedanti*, in *Edizione Nazionale delle Opere*, vol. VII, a cura di E. Santini, Le Monnier, Firenze 1933, pp. 296-316.

¹⁴⁰ Lettera al conte Petrettin, 2 aprile (?) 1812, *Epistolario*, vol. IV, a cura di P. Carli, Le Monnier, Firenze 1979, n. 1152, p. 20.

¹⁴¹ Lettera alla famiglia, 6 aprile 1813, *Epistolario*, vol. IV, cit., n. 1284, p. 238.

¹⁴² Lettera a Luigi Ramondini, giugno o luglio 1812, *Epistolario*, vol. IV, cit., n. 1174, p. 53.

Firenze e i suoi salotti affascinarono il poeta, ed è proprio all'interno di uno di questi salotti, quello della contessa d'Albany, vecchia compagna di Alfieri, che Fabre iniziò il suo ritratto.

Nonostante anche qui i tratti siano ingentiliti, l'identificazione col poeta è palese; sono raffigurati tutti i difetti fisici di Foscolo, il naso, il labbro superiore pronunciato, ma nel complesso non risulta una figura sgradevole, ed è stato probabilmente questo a suscitare l'entusiasmo del poeta. Il pittore era stato in grado di cogliere la sua essenza, il suo animo. D'altra parte Foscolo stesso scrisse che «quando il signor Fabre dipingeva il mio volto, non era volto d'animo quieto»¹⁴³. Secondo Carlo Raggi:

Se i capelli negletti, la mancanza della cravatta, la camicia bianca aperta, l'abito nero a girocollo, la mano in primo piano e l'albero di quercia sulla sinistra dello sfondo cupo, richiamano alcuni degli aspetti già presenti nel dipinto di Appiani [...] al dipinto del Fabre appartiene una superiore caratterizzazione del volto in armonia con quelle indicazioni fisiognomiche e caratteriali tratte dal sonetto autoritratto¹⁴⁴.

A questo periodo risale, infatti, una nuova stesura del sonetto, *Pel ritratto dipinto dal Fabre*, destinato ad essere collocato proprio dietro al suddetto ritratto. Non ci sono varianti sostanziali rispetto alle due versioni precedenti, se non la trasposizione dalla prima alla terza persona sicuramente per oggettivare il sonetto «in quanto illustrazione del ritratto»¹⁴⁵.

Secondo Mario Praz un animo così inquieto come quello di Foscolo non può che uscire fuori dal quadro, distaccarsi da quel paesaggio sfumato e tranquillo:

Un velario autunnale di nubi grige si stende nello sfondo, fino al chiarore giallino dietro gli aerei poggi di Firenze, e tra i pioppi s'intravede in basso furtiva e argentea l'acqua remota dell'Arno. Questo ritratto per me s'insapora tutto dell'aura di Bellosguardo, vi sento la presenza della collina da me tante volte contemplata in tutte le ore del giorno, ma soprattutto in certi dorati vesperi d'inverno, da un'alta finestra in San Frediano [...]; rivedo l'erta ghiaiosa, il cancello [...], e in fondo, a un tratto, come da un'appartata quinta di teatro, oh! Firenze, ma lontana, pura d'ogni rumore, fissa città di pace in una cornice di verde. Era questa serenità a cui l'anima del poeta aspirava; e presente essa è nel paese che fa da sfondo alla figura, ma la figura non vi s'immerge: il volto irrequieto, simiesco e selvaggio, sporge fuo-

¹⁴³ Lettera alla contessa d'Albany, 18 dicembre 1813, *Epistolario*, vol. IV, cit., n. 1421, p. 452.

¹⁴⁴ Raggi, *Lo specchio del poeta*, cit., p. 96.

¹⁴⁵ U. Foscolo, *Poesie e Carmi*, in *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, vol. I, a cura di F. Pagliai, M. Scotti e G. Folena, Le Monnier, Firenze 1985, pp. 26-7 (il testo, denominato [7]^c, è a p. 102).

ri di quella pace, gli occhi scrutano sotto l'aggrottata fronte, lo spirito guerriero rugge dentro, senza riposo¹⁴⁶.

In realtà, a guardare bene, c'è un cielo in tempesta; si potrebbe ipotizzare che forse Fabre avrebbe cercato di rispecchiare in qualche modo il carattere del poeta attraverso il paesaggio; quel paesaggio così cupo, ma allo stesso tempo così tranquillo, in concomitanza con la poetica romantica che vedeva la natura strettamente correlata allo stato emotivo dell'uomo.

Quando Foscolo lasciò l'Italia, dando inizio al suo esilio, il ritratto rimase nella casa della contessa d'Albany, palazzo Gianfigliuzzi, quindi nella casa che fu di Alfieri: «E io [il Pittore elegante] prego insieme di avere cura, come d'una sua creatura, di quel povero quadro; da che, finché io vado pellegrinando, è bene che, se non altro, la mia *don-chisciottesca* immagine abbia una stanza paterna e sicura»¹⁴⁷. Ma più avanti decise di tenere l'originale con sé. Dopo varie discussioni con la contessa, la quale non sembrava affatto disposta a cedere il ritratto, alla fine Foscolo riuscì nel suo intento e il ritratto gli venne prima recapitato a Zurigo nel 1815, dove appena arrivato venne esposto in una pubblica mostra d'arte «guardato con meraviglia e stimato non che bellissimo, ma impareggiabile da que' pittori»¹⁴⁸, poi dopo «traversie di terra e di mare, tra l'uno e l'altro molo e magazzino, di spedizioniiere in spiedizioniiere e di dogana in dogana, superate le quali, quando ormai si poteva crederlo perduto, il ritratto gli era stato recapitato lassù: gravato da una lista di spese senza fine, ma sano e salvo»¹⁴⁹. Passò quindi nelle mani del libraio inglese Murray, il quale lo appese accanto a quello del Byron «con molto onore del Fabre, perché il suo dipinto eclissò l'altro»¹⁵⁰. Secondo la ricostruzione di Praz, l'ultimo discendente, il colonnello Murray, lo mise all'asta (Sotheby's, 15 maggio 1929), dove sarebbe stato acquistato da Antonio Cippico, tra l'altro professore di letteratura italiana a Londra, cattedra che fu tanto ambita dal Foscolo stesso e mai ottenuta. Dalla collezione di Antonio Cippico a Roma, giunse definitivamente alla Biblioteca Nazionale di Firenze¹⁵¹.

¹⁴⁶ M. Praz, *La casa della vita*, Adelphi, Milano 1979, p. 248.

¹⁴⁷ Lettera alla contessa d'Albany, 21 dicembre 1815, *Epistolario*, vol. VI, cit., n. 1788, p. 155 (corsivo mio).

¹⁴⁸ Lettera alla contessa d'Albany, East-Moulsey, 6 settembre 1818, *Epistolario*, vol. VII, a cura di M. Scotti, *Edizione Nazionale delle Opere di Ugo Foscolo*, Le Monnier, Firenze 1970, n. 2295 p. 366.

¹⁴⁹ D. Isella, *Su un ritratto inglese del Foscolo*, in "Rivista di letterature moderne e comparate", LII, 1999, 3, pp. 251-60: 252.

¹⁵⁰ De Winckels, *Vita di Ugo Foscolo*, cit., p. 328.

¹⁵¹ Praz, *La casa della vita*, cit., p. 367.

Mentre Foscolo cercava di riavere con sé l'originale, Quirina Mocenni Magiotti, la *Donna gentile*, chiese al suo amico di poterne avere una copia. Nel 1816 finalmente, dopo alcune controversie con la contessa d'Albany¹⁵², la Magiotti riuscì ad ottenere il consenso sia da parte del poeta che del pittore:

L'ho avuto, l'ho avuto; ti guardo, ti vedo, e mi pare di veder quello, che una volta rincontrandolo fra il Ponte Vecchio, e Mercato nuovo, mi fece battere il cuore con tanta veemenza! e allora non ti conoscevo, e allora parlò il cuore prima della testa, ed ora perché quelli stessi palpiti mi fanno balzare la penna, che appena la reggo fralle dita? Il desiderio, la speranza, il timore, il dolore, tutto mi affanna – e il tuo aspetto sdegnoso mi annunzia una lontananza prolungata e forse... Ma ec-coti qui davanti a me – e *la somiglianza non può essere più perfetta*; e, lo crederai, non mi arrischio appressarvi i labbri; *vi è più anima che corpo in quel ritratto*, e mi parrebbe di profanarlo!!¹⁵³

La copia di cui sta parlando la Magiotti è quella fatta da Garagalli, talmente simile che la donna scrisse al poeta di averla mostrata a un tale Cooke il quale la «trovò più somigliante dell'originale»¹⁵⁴. In realtà non si tratta di una copia fedele in quanto, forse, venne accentuata la somiglianza su richiesta della committente. Praz non considerò questa copia all'altezza dell'originale perché Garagalli «aveva stemperato il simiesco ma fiero volto ritratto dal Fabre d'una melensaggine caprina; ma la Donna gentile vedeva con occhi innamorati e la somiglianza non poteva essere più perfetta». E così accade che «l'indegna copia, covata dagli occhi estasiati della Quirina, si circonfuse d'una patina quale non ebbe mai l'originale»¹⁵⁵.

Dalla copia del Garagalli fu tratto successivamente il disegno del Bonajuti, inciso poi da Luigi Paradisi. Abbiamo anche un'altra copia del ritratto di Fabre con una storia molto particolare e interessante; si tratta

¹⁵² In una lettera a Foscolo del 25 marzo 1816, la Mocenni scrisse: «Malignità umana! Appena che la C[ontessa] ebbe ricevuto la tua lettera ove le richiedevi il quadro, ha mandato subito a prenderlo dal copiatore senza informarsi né punto né poco s'era fatto o no. Per somma fortuna mia il ritratto era finito, finitissimo, e non manca che l'ultima vernice; io dunque rido di loro non con altrettanta malignità, bensì amaramente pella loro meschina vendetta. E sono tutta in festa perché prima che finisca la settimana verrà nelle mie mani per non sortirne mai più; non l'ho peranche veduto, ho sacrificato la curiosità all'impazienza, al mistero; e per quanto il F[abre] abbia indagato, nulla di certo ha saputo. Or dunque dovrò contentarmi d'un'immagine, e più misera d'Eloisa, i sogni e i deliri miei saranno confortati dal solo sentimento della vista e della memoria». *Epistolario*, vol. VI, cit., n. 1887, p. 364.

¹⁵³ *Ibid.* (corsivo mio).

¹⁵⁴ Lettera di Quirina Mocenni Magiotti a Foscolo, 21 dicembre 1816, *Epistolario*, vol. VII, cit., n. 2074, p. 82.

¹⁵⁵ M. Praz, *Gusto Neoclassico*, Rizzoli, Milano 1974, p. 253.

della copia acquistata da Mario Praz nell'asta Christie di Londra nel 1938 e collocata all'interno della sua casa-museo a Roma¹⁵⁶. Nel catalogo dell'asta questo quadro veniva descritto come «ritratto d'uomo di Ingres» e non riportava la firma dell'autore. Le proporzioni (circa cent. 75x60) sono leggermente maggiori di quelle del ritratto dipinto da Fabre e ha una cornice inglese dorata. Nonostante le dimensioni e la collocazione nella parte alta della parete del salone, è un dipinto che cattura subito l'attenzione; è un ritratto molto fedele all'originale e di tutt'«altro valore artistico» rispetto alla copia «mediocre assai del Garagalli»¹⁵⁷. Come notò lo stesso Praz, le varianti sono molteplici: è stata aggiunta la mano destra che abbraccia il gomito sinistro e il paesaggio sullo sfondo non è in tempesta ma si schiude in chiazze d'azzurro con sfumature rosa verso il tramonto. Scompare il muretto d'appoggio, in cui c'è la firma di Fabre, e al suo posto troviamo uno sfondo di fronde, ma soprattutto, al posto della vista furtiva sull'Arno, un viale che si snoda tra prati d'alberi fronzati in veste autunnale, come un parco inglese. La tonalità stessa è più luminosa; le carni sono più rossastre, magnifico è il verdone dell'abito a contrasto dei risvolti grigio ferro, gli occhi sembrano avere maggiore emergenza plastica¹⁵⁸. Le differenze non possono cancellare l'impressione di una grandissima somiglianza tra i due quadri e di uguale livello artistico, tanto da rivelare la mano di un copista d'eccezione, e non di uno dozzinale, come il Garagalli¹⁵⁹. Praz ipotizzò che si trattasse di una copia di mano dello stesso Fabre, in quanto «era costume dei pittori di far due esemplari dello stesso ritratto»¹⁶⁰, come aveva d'altra parte già fatto per il ritratto di Alfieri. Ma il problema principale era capire come mai il quadro non firmato fosse riapparso in Inghilterra, con cornice inglese e non nel Museo di Montpellier, in cui finirono gli oggetti d'arte appartenuti a Fabre e quelli che ereditò dalla contessa d'Albany. In realtà, Praz parla di un'ulteriore copia inglese ad acquerello di questo ritratto anonimo firmato da Mrs. Louise Goldsmid, amica di Foscolo, e datata 1820. La stessa diversità del paesaggio «potrebbe far azzardare l'ipotesi d'una esecuzione in Inghilterra, da parte di un artista così abile da confondersi col Fabre stesso»¹⁶¹. Praz lasciò, però, la sua ricerca in sospeso, augurandosi che «un giorno potrà chiarirsi anche questo piccolo mistero»¹⁶².

¹⁵⁶ *Ritratto di Ugo Foscolo* (dopo il 1813), olio su tela, 76,5x64 cm, cornice 94,3x81,1 cm, Museo Mario Praz, Roma.

¹⁵⁷ Praz, *La casa della vita*, cit., p. 367.

¹⁵⁸ Cfr. ivi, pp. 367-8.

¹⁵⁹ Ivi, p. 368.

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ Ivi, p. 369.

¹⁶² *Ibid.*

L'osservazione del tutto casuale in uno studio di un amico antiquario di due quadretti neoclassici datati «Milano 1810», ha spinto Dante Isella a rileggere la lettera che Foscolo inviò a Maria Cosway, datata 22 giugno 1819, ritrovata a Lodi da Antonio Manfredi e pubblicata dallo stesso nel 1989¹⁶³. È proprio in quella lettera, infatti, che Foscolo nomina Henry François Fradelle, l'autore dei due quadretti.

Basandosi sull'epistolario e risalendo alle peripezie del mercato antiquario, Isella cerca di ricostruire nel suo saggio *Su un ritratto inglese del Foscolo* la storia di questo ritratto; nel giugno del 1818 Foscolo, quasi quarantenne, riuscì a recuperare l'amatissimo ritratto dipinto da Fabre e «il poeta si scaldò nell'idea, già concepita a Zurigo, di farne ricavare un'incisione che moltiplicando magistralmente la sua immagine contribuisse a dargli maggior fama» e per farlo «gli occorreva, naturalmente, un artista all'altezza del compito, non un Garagalli qualunque»¹⁶⁴. Il migliore era senza dubbio William Sharp, «ma è carissimo»¹⁶⁵, scrisse Foscolo alla contessa d'Albany, accennando anche alla sua difficile situazione finanziaria. Nonostante questo, il poeta tentò un'altra strada; attraverso Isabella Albrizzi aveva conosciuto Mary Hadfield, una pittrice fiorentina, moglie di Richard Cosway, «pittore più bizzarro (e gli è tutto dire)» dello stesso Sharp e anche «più fantastico, e più profetico» di lui, «suo amicissimo»¹⁶⁶. I Cosway convinsero Sharp ad accettare l'incarico per centocinquanta sterline. Un prezzo buono, ma sempre troppo alto per il poeta, tanto che cercò in tutti i modi di indurre Murray a farsi carico della spesa. Questo non accadde e Foscolo, prima di consegnare il quadro di Fabre al banchiere, decise di farne fare una copia da tenere per sé a Fradelle, affinché un giorno, quando avrebbe avuto il denaro necessario, avrebbe potuto finalmente ottenere una copia da Sharp. Secondo Isella, dunque, è stato Fradelle ad eseguire nel 1819 la copia del ritratto foscoliano del Fabre, e non il Fabre stesso¹⁶⁷.

L'esilio inglese non spese la volontà di farsi ritrarre. Abbiamo per esempio un acquerello per mano di Tito Catone Perlotto, anche lui esule

¹⁶³ A. Manfredi, *Una lettera inedita di Ugo Foscolo nell'Archivio Cosway*, in "Archivio storico lodigiano", CVII, 1988, pp. 5-12. Questa lettera non è compresa nell'Edizione Nazionale dell'*Epistolario* foscoliano.

¹⁶⁴ Isella, *Su un ritratto inglese del Foscolo*, cit., pp. 254-5.

¹⁶⁵ Lettera alla contessa d'Albany, 6 settembre 1818, *Epistolario*, vol. VII, cit., n. 2295, p. 367.

¹⁶⁶ Ivi, p. 368.

¹⁶⁷ Questa copia anonima (o del Fradelle) conservata nella casa-museo di Praz è stata spesso confusa con il ritratto del Fabre. Per esempio, *Napoleone e la Repubblica italiana (1802-1805)*, a cura di C. Capra, F. Della Peruta, F. Mazzocca, Skira, Milano 2002, e *Italie il sogno di Stendhal*, a cura di G. Marcenaro e P. Boragina, Silvana, Genova 2000, lo attribuiscono al Fabre, anche se pubblicati anni dopo l'uscita del saggio di Isella.

a Londra dal 1816, datato «London 1820»¹⁶⁸. Nonostante si capisca subito che si tratti di Foscolo, le sembianze sono state completamente modificate; i capelli in ordine, la barba molto curata, il naso dritto. Proprio in calce al ritratto troviamo l'apografo del sonetto autobiografico con un'unica variante significativa nell'ultimo verso: si passa da «Morte tu mi darai fama e riposo» a «Forse da morte, avrò fama e riposo»¹⁶⁹.

Questo acquerello è stato collegato ad un altro ritratto di Foscolo, postumo, che si trova nell'*Iconografia italiana degli uomini e delle donne celebri dall'epoca del risorgimento delle scienze e delle arti fino ai nostri giorni*, pubblicata a Milano nel 1837 da Antonio Locatelli. Nel terzo volume troviamo la biografia del Foscolo redatta da Salvatore De Benedetti e preceduta da un ritratto inciso da Caterina Piotti Pirola¹⁷⁰. Indubbiamente ci sono delle analogie tra i due ritratti, a partire dal taglio della figura seduta di tre quarti con le braccia incrociate, l'abito bordato di pelliccia, la camicia increspata senza cravatta, seduta su di una poltrona che in Locatelli viene meglio definita, mentre nella rappresentazione di Perlotto diventa quasi evanescente. Anche se a prima vista la stampa sembra quasi una caricatura, in realtà è quella che rappresenta più fedelmente la fisionomia del poeta; la fronte è davvero «solcata», il naso particolarmente gobbo e il viso presenta con molta evidenza l'effetto di magrezza. D'altronde sappiamo che, per esempio, Susanna Füssli, la figlia dell'editore zurighese, quando lo conobbe rimase colpita dall'«aspetto della figura sua smunta, del suo sguardo tenebroso ed irrequieto, tra una massa arruffata di barba e di capelli»¹⁷¹. Marco Paoli scrive che in realtà la fonte di Piotti Pirola non è l'acquerello ma un inedito disegno a matita sempre del Perlotto che presenta la stessa posa e lo stesso abito, senza però il collo di pelliccia. È un disegno «fatto dal vivo»¹⁷², per questo fu scelto nell'*Iconografia* per immortalare le sembianze del poeta.

Uno dei ritratti più importanti è quello eseguito da Filippo Pistrucchi¹⁷³ nel 1823 per il banchiere Hudson Gurney, amico di Foscolo. Si tratta di un ritratto che non era riprodotto in nessuna delle opere del poeta e neppure nell'*Iconografia foscoliana* di Michieli (1908). Ne siamo venuti a conoscenza grazie ad Eugenia Levi, la quale lo pubblicò per la prima volta in Italia nel 1912. La studiosa nel suo articolo lo descrisse così:

¹⁶⁸ T. C. Perlotto, *Ritratto di Ugo Foscolo*, Museo Civico, D-3540, Vicenza.

¹⁶⁹ Foscolo, *Poesie e Carmi*, cit., pp. 29-30 (il testo, denominato [7]^e, è a p. 104).

¹⁷⁰ Paoli, *Lo specchio del poeta*, cit., p. 67.

¹⁷¹ Ivi, p. 76.

¹⁷² La testimonianza della figlia Teresa raccolta da Mestic attesta che il pittore eseguì «più ritratti su la persona del Foscolo», in ivi, p. 71.

¹⁷³ E. Levi, *Un ritratto del Foscolo sconosciuto in Italia*, in «La Bibliofilia», XIV, 1912, pp. 6-11.

È un ritratto realistico, dove compaiono finalmente [...] tutte le caratteristiche fisiognomiche che nell'iconografia precedente erano state modificate o attenuate nel loro contenuto antiestetico: fronte abbozzata, occhi piccoli e incavati, naso pronunciato, prognatismo. Ne risulta un'immagine quasi caricaturale il cui effetto è accresciuto dai capelli trascurati, dalle bizzarre basette e dall'espressione arcigna¹⁷⁴.

Ed è proprio questo il paradosso: il volto di Foscolo appare così come era veramente, senza addolcimenti. È un uomo di quarantacinque anni, con il suo vissuto alle spalle, sicuramente provato dalla malattia che lo accompagna sin dalla giovinezza, e dal difficile soggiorno inglese. A sinistra del ritratto vi è uno stemma con il nome del poeta e sul nastro sottostante corre il motto «sì, sì, no no». Anche qui, come per il ritratto di Fabre, troviamo trascritto il sonetto-autoritratto con sopra l'indicazione «Ugo Foscolo desiderava che questo suo sonetto, autografo, non dovesse mai esser distaccato dal quadro».

Solcata ho fronte, occhi incavati intenti;
 Crin fulvo, emunte guance, ardito aspetto;
 Labbri tumidi arguti, al riso lenti;
 Capo chino, bel collo, irsuto petto:

Membra esatte; vestir semplice eletto;
 Ratti i passi, il pensier, gli atti, gli accenti:
 Prodigio, sobrio; umano, ispido, schietto;
 Avverso al mondo, avversi a me gli eventi:

Mesto i più giorni e solo; ognor pensoso;
 Alle speranze incredulo e al timore;
 Il pudor mi fa vile; e prode l'ira:

Cauta mi parla la ragion; ma il core,
 Ricco di vizi e di vitrtù, delira –
 Morte, tu mi darai Fama e riposo¹⁷⁵.

Il verso 7 del sonetto è quello che presenta il maggior numero di varianti, ed è non a caso il verso in cui l'autore si autodefinisce esplicitamente. Solamente tre aggettivi restano invariati in tutte le redazioni: «sobrio», «umano», e «schietto». È a partire da questa precisa redazione che troviamo un altro aggettivo: «ispido», ed è interessante notare come esso rimanga stabile da questa redazione, databile abbiamo detto tra l'ottobre del 1822 e il marzo del 1823. Sono gli anni dell'esilio inglese ed è facilmente ipotizzabile lo stato d'animo che affliggeva il poeta e che lo portava per es-

¹⁷⁴ Paoli, *Lo specchio del poeta*, cit., p. 66.

¹⁷⁵ Foscolo, *Poesie e Carmi*, cit., pp. 28-9 (il testo, denominato [7]^d, è a p. 103).

sere scontroso con le persone e con il mondo. Questa scontrosità sarà poi accentuata nell'ultima redazione in cui al verso 1 viene aggiunto l'aggettivo «aggrottati» in riferimento agli occhi¹⁷⁶.

Un altro ritratto pubblicato per la prima volta da Eugenia Levi in occasione delle nozze di una sua amica, una certa Annetta, è quello dipinto da Filippo Pistrucci. Il disegno che le manda è accompagnato da una breve lettera datata Firenze, 30 luglio 1912, nella quale Levi scrive che si tratta di un'incisione rarissima «di mano di una signora», un ritratto ancora non conosciuto in Italia, che ha trovato a Londra in un rarissimo opuscolo di proprietà del signor John Murray¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Ivi, pp. 33-4 (il testo, denominato [7]^g, è a p. 106). Quest'ultima redazione datata 9 maggio 1827 è stata pubblicata per la prima volta da Mario Praz, *Un carne e un ritratto*, in "Nuova Antologia", LXXII, 1937, pp. 322-34.

¹⁷⁷ E. Levi, *Un altro ritratto di Ugo Foscolo*, Tipografia Giuntina, Firenze 1912.

Note e discussioni

